

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA -
DOUTORADO**

RAFAEL GUARATO

**EM BOA COMPANHIA: A TRAJETÓRIA DO BALLEST STAGIUM
NA MEMÓRIA DA CRÍTICA E DA HISTORIOGRAFIA DA DANÇA
NO BRASIL**

**FLORIANÓPOLIS – SC
2016**

RAFAEL GUARATO

**EM BOA COMPANHIA: A TRAJETÓRIA DO BALLEST STAGIUM
NA MEMÓRIA DA CRÍTICA E DA HISTORIOGRAFIA DA DANÇA
NO BRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, na Linha de Pesquisa Arte, Memória e Patrimônio, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Letícia Borges Nedel

**FLORIANÓPOLIS – SC
2016**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Guarato, Rafael

Em boa companhia : a trajetória do Ballet Stagium na memória da crítica e da historiografia da dança no Brasil / Rafael Guarato ; orientador, Letícia Borges Nedel - Florianópolis, SC, 2016.

409 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

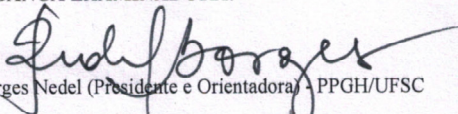
1. Ballet Stagium. 2. historiografia da dança. 3. História. 4. crítica de dança. 5. Memória e consagração. I. Borges Nedel, Letícia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

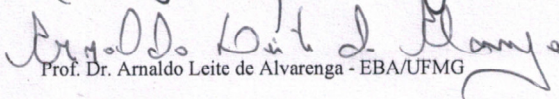
**EM BOA COMPANHIA: A TRAJETÓRIA DO BALET
STAGIUM NA MEMÓRIA DA CRÍTICA E NA
HISTORIOGRAFIA DA DANÇA NO BRASIL**

RAFAEL GUARATO

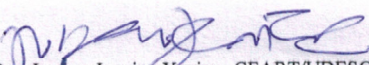
Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de:
DOCTOR EM HISTÓRIA CULTURAL

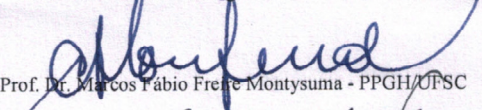
BANCA EXAMINADORA:

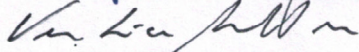

Profa. Dra. Leticia Borges Nedel (Presidente e Orientadora) - PPGH/UFSC


Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga - EBA/UFMG


Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores - PPGH/UFSC

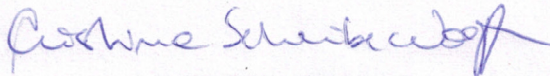

Profa. Dra. Jussara Janning Xavier - CEART/UFDESC


Prof. Dr. Marcos Fabio Freire Montysuma - PPGH/UFSC


Profa. Dra. Vera Lúcia Amaral Torres - DEF/UFSC

Profa. Dra. Janine Gomes Da Silva - PPGH/UFSC (Suplente interno)

Prof. Dr. Márcio Pizarro de Noronha - PPGH/UFSC (Suplente externo)



Cristina Scheibe Wolff
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em História
PPGH/CFH/UFSC
Portaria Nº 1229/2015/GR

**À minha esposa,
Danielly.**

AGRADECIMENTOS

À Dra Letícia Borges Nedel pela paciência, competência, rigor e amadurecimento intelectual disponibilizados na orientação deste trabalho.

Às professoras Dra. Rosa Primo Gadelha e Dra. Jussara Xavier por terem disponibilizado suas presenças e contribuições no Exame de Qualificação.

À Dra. Ana Cristina Echevengúá Teixeira por intermediar o acesso ao Centro de Estudos da Dança (CED), pelas conversas teóricas e pela atenciosa leitura parcial e considerações sobre o texto final.

À Dra. Helena Katz pelo acolhimento e disponibilização de acesso ao acervo do Centro de Estudos da Dança (CED).

Ao maestro Décio Otero pela receptividade e disponibilização de acesso ao acervo do Ballet Stagium.

Ao Dr. Marcos Bragato por ceder acesso aos exemplares da revista Dançar e críticas de Rui Fontana Lopes.

À Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás por conceder afastamento parcial para redação final deste texto.

À Danielly Leite de Azevêdo Guarato pela paciência e companheirismo.

À Minha mãe e aos meus filhos Gabriela e Lucas, por terem sido compreensivos com a distância e a carência de minha atenção e cuidados.

RESUMO

Esta tese investiga processos valorativos em dança como arte no Brasil, compreendendo os engendramentos pelos quais a dança enquanto campo se organizou, passando a ofertar serviços e produtos, partindo de uma localidade específica onde essas relações se fizeram constantes. Nos debruçamos sobre a cidade de São Paulo, por ser o lugar onde surgiram condições e relações que deram suporte à confecção de um campo da dança como arte sustentada pela produção artística voltada para cena. Para tanto, foi eleita a companhia Ballet Stagium de São Paulo/SP, por ter sido a primeira organização em dança profissional não estatal que conseguiu dar duração a suas atividades artísticas. Por se tratar de uma companhia que desfruta de reconhecimento histórico no campo da dança, principiamos a análise por meio das narrativas dedicadas a legar a importância histórica e os pilares em que se assentam tais justificativas, perpassando debates sobre memória, ditadura civil-militar e nacionalismo entre as décadas de 1970 e 1990. O trabalho se presta a examinar quais as relações entre crítica de dança, poder público e o Stagium que tornaram possível a companhia permanecer no tempo, entrelaçando acontecimentos históricos do período, as produções cênicas do Ballet Stagium e as representações sobre elas com um panorama geral da dança, para compreender a constituição e funcionamento de um campo da dança como arte no Brasil.

Palavras-chave: Ballet Stagium, historiografia; memória.

ABSTRACT

This thesis investigates evaluative processes in dance as an art in Brazil, comprising the ways through which dance as a field was organized, starting to offer products and services, departing from a specific location where these relationships became constant. We look back over the city of São Paulo, for being the place where emerged conditions and relations that supported the constitution of a field of dance as art sustained by artistic production toward the scene. For this, it was elected to Stagium Ballet Company of São Paulo/SP, for being the first organization in non-state professional dance that could make last their artistic activities. Because it is a company with historical recognition in the dance field, we began the analysis through narratives dedicated to bequeath the historical importance and the pillars on which sit such justifications, passing through debates regarding memory, civil-military dictatorship and nationalism between the 1970s and 1990s. The work lends itself to examine what the relationship between dance critic, government and the Stagium that made it possible for the Company to remain in time, interweaving historical events of the period, the stage productions of the Stagium Ballet and representations about them with an overview of the dance, in order to understand the formation and operation of a field of dance as art in Brazil.

Keywords: Stagium Ballet; historiography; memory..

LISTA DE ABREVIATURAS

| | |
|----------|--|
| ADESG | Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra |
| AI-5 | Ato Institucional nº 5 |
| APCA | Associação Paulista dos Críticos de Arte |
| APTC | Associação Paulista de Críticos de Teatro |
| ARENA | Aliança Renovadora Nacional |
| CBM | Corpo de Baile Municipal |
| CCSP | Centro Cultural São Paulo |
| CEC | Conselho Estadual de Cultura |
| CED | Comissão Estadual de Dança |
| CENIMAR | - Centro de Informações da Marinha |
| CFC | Conselho Federal de Cultura |
| CIE | Centro de Informações do Exército |
| CISA | Centro de Informações da Aeronáutica |
| CNDA | Conselho Nacional de Direito Autoral |
| CNPC | Conselho Nacional de Políticas Culturais |
| CNRC | Centro Nacional de Referência Cultural |
| DCPD | Divisão de Censura de Diversões Públicas |
| DIP | Departamento de Imprensa e Propaganda |
| DOSP | Diário Oficial do Estado de São Paulo |
| DOU | Diário Oficial da União |
| DSN | Doutrina de Segurança Nacional |
| ESG | Escola Superior de Guerra |
| FUNDACEN | Fundação Nacional de Artes Cênicas |
| FUNARTE | Fundação Nacional das Artes |
| INACEN | Instituto Nacional de Artes Cênicas |
| LSN | Lei de Segurança Nacional |
| MEC | Ministério da Educação e Cultura |
| PNC | Plano Nacional de Cultura |
| PF | Polícia Federal |
| SCPD | Serviço de Censura de Diversões Públicas |
| SECTUR | Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo |
| SNI | Serviço Nacional de Informação |
| SNT | Serviço Nacional de Teatro/Sistema Nacional de Teatro |
| USP | Universidade de São Paulo |

SUMÁRIO

| | |
|-----------------|----|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
|-----------------|----|

CAPÍTULO I

HISTORIOGRAFIA DA DANÇA NO BRASIL E A FABRICAÇÃO DE UM MITO

| | |
|---|----|
| 1.1 Ceifando dificuldades: historiografia da dança no Brasil..... | 28 |
| 1.2 História e historiografia da arte..... | 39 |
| 1.3 Ballet Stagium na história da dança no Brasil..... | 49 |
| 1.4 Crítica de dança: documentos que fazem história..... | 67 |
| 1.5 A crítica de dança e seu uso como fonte histórica pela historiografia da dança..... | 81 |
| 1.6 Fabricando um mito: historiografia do Stagium como história moderna da arte..... | 94 |

CAPÍTULO II

DE CARONA COM A HISTÓRIA: DANÇA E MEMÓRIA DA DITADURA

| | |
|---|-----|
| 2.1 História, ditadura e censura no Brasil..... | 109 |
| 2.2 Cultura como problema de Estado: moral, política e memória..... | 120 |
| 2.3 Ballet Stagium: o driblador da censura..... | 134 |
| 2.4 "Navalha na carne" de Plínio Marcos nas malhas da censura..... | 142 |
| 2.5 Ideologias em torno do Stagium: Ademar Guerra e Plínio Marcos..... | 160 |
| 2.6 Inserção do Stagium no campo da arte a partir da teoria da representação..... | 171 |
| 2.7 Representações sobre o Ballet Stagium: dança, memória e história..... | 182 |

CAPÍTULO III

DESATANDO NÓS: A BRASILEIRIDADE NA DANÇA DO STAGIUM

| | |
|--|-----|
| 3.1 O Ballet Stagium e a herança da identidade nacional..... | 200 |
|--|-----|

| | | |
|-----|---|-----|
| 3.2 | "Aparando arestas": modernidade, brasilidade e antropofagia..... | 208 |
| 3.3 | Uma rede de brasilidade: Ballet Stagium e Cassiano Ricardo..... | 232 |
| 3.4 | Nacionalismo na ditadura civil-militar: continuidade de um projeto..... | 246 |
| 3.5 | Não tão resistente assim: relações entre Ballet Stagium e ditadura..... | 259 |
| 3.6 | Muito aquém da resistência: os usos do Ballet Stagium pelo governo militar..... | 274 |

CAPÍTULO IV

MANEQUIM DE UM OFÍCIO

| | | |
|-----|--|-----|
| 4.1 | Revivendo o morto: vida e ressurreição na fabricação histórica do Stagium..... | 289 |
| 4.2 | Da "arena" ao campo: o papel do Ballet Stagium..... | 313 |
| 4.3 | A particularidade do Stagium: um modelo econômico para a dança..... | 329 |
| 4.4 | Reparação e legado na eternização do Stagium..... | 352 |

| | |
|---------------------------|-----|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 368 |
|---------------------------|-----|

| | |
|-------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA..... | 374 |
|-------------------|-----|

| | |
|-------------|-----|
| FONTES..... | 400 |
|-------------|-----|

INTRODUÇÃO

Durante a realização de pesquisa anterior acerca das mudanças promovidas em danças populares, notamos que certos dançarinos vindos de uma manifestação urbana — a dança de rua na cidade de Uberlândia-MG — tornaram-se artistas consagrados em âmbito nacional no campo da dança como arte, conseguindo angariar recursos financeiros suficientes para sobreviverem de dança.¹ Além da especificidade estética atribuída às produções cênicas que conseguiram se firmar nacionalmente por meio de certa afinção com debates contemporâneos das artes, esses artistas estabeleceram aproximação com um núcleo de especialistas em dança que frequentavam a cidade mineira durante as edições do Festival de Dança do Triângulo, principalmente entre 1987 e 2000.

Dentre esses especialistas, coreógrafos, diretores, críticos, pesquisadores e professores universitários renomados nacionalmente se destacaram pela influência que exerceram sobre o evento e grupos locais. Contudo, o que nos chamou a atenção foi a constatação de que somente os artistas locais que estabeleceram contato e diálogo com esses especialistas conseguiram se firmar economicamente como profissionais de dança. Partindo desse sintoma e concomitantemente ao exercício da pesquisa, eclodiram em todo território nacional, no fim da primeira década de 2000, encontros e debates acerca de questões envolvendo relações entre dança e mercado, dedicados a pensar formas de consolidação e expansão de ações que abarcavam a arte da dança no Brasil.

Destacaram-se, dentre esses eventos, as três edições do Seminário de Economia da Dança, realizadas como parte das ações do Festival Panorama de Dança na cidade do Rio de Janeiro entre 2008 e 2010. O impacto e a urgência dos debates fomentados pelo Festival Panorama de Dança puderam ser percebidos pela reprodução desse formato de evento em outras localidades. Em 2009, os organizadores do festival Plataforma Internacional de Dança, desenvolvido na cidade de Salvador, idealizaram e executaram um seminário nos moldes daquele realizado no Panorama. No ano seguinte, 2010, além dos festivais Panorama de

¹ Referimo-nos ao trabalho de mestrado intitulado "História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana" (2010). Uma síntese específica do assunto pode ser encontrada no artigo: GUARATO, Rafael. Dança entre cultura e arte: práticas corporais e meios de legitimação estética. *Moringa - Artes do Espetáculo* (UFPB), v. 4, p. 167-187, 2013.

Dança e Plataforma Internacional de Dança, foram realizados encontros que se dedicaram a debater questões sobre dança e mercado, a exemplo do Seminário Nacional de Dança em Curitiba, na Faculdade de Artes do Paraná, e outro durante o Festival Diagnóstico da Dança, em Goiânia.

Nesses eventos se encontraram, predominantemente, profissionais vinculados à dança contemporânea: artistas, produtores de companhias e festivais, intelectuais, curadores e críticos de dança, os quais esboçaram preocupações latentes, de certa insegurança quanto ao futuro financeiro dos que se dedicam a trabalhar com dança em seu viés artístico. Tal distinção é emblemática quando consideramos a coexistência de uma pluralidade de estéticas e modos de relações mercantis envolvendo dança. Existem profissionais que se encontram vinculados a um mercado voltado a amadores, formado por escolas de dança, festivais locais, regionais e nacionais. Estes fazem apresentações em eventos comemorativos, como festas de empresas, de matrimônio e de debutantes. Promovem produtos diversos, por meio dos quais se torna possível o acesso a formas específicas de conhecimento em dança, majoritariamente aquele pautado no paradigma dos "estilos" de dança, nos quais movimentos, espaços, vestimentas, técnicas e músicas utilizadas reforçam estéticas que possuem certa padronização.

Ainda lidando com esse prisma, há profissionais que atuam em corpo de baile de programas de auditório, bem como em companhias estáveis — mantidas pelo poder público via subvenção direta, denominados balés municipais ou estaduais —, elenco de musicais, bandas de diferentes ritmos, coreógrafos que realizam trabalhos para comissões de frente em escolas de samba, videoclipes, comerciais, festivais amadores, apresentações em cruzeiros marítimos. Diante desse cenário, acreditamos que analisar dança pelo viés dos processos criativos, das obras e dos trabalhos cênicos e suas inovações estéticas limita a compreensão das relações que os tornaram possíveis, tendo em vista que a formação de um mercado profissional em dança como arte se distingue de outros serviços e obras em dança, como nos adverte o crítico de dança Marcelo Castilho Avellar:

Ao discutir os mercados de dança, então, precisamos ter como pressuposto a fragmentação. Quem oferece espetáculos pode ou não oferecer ensino de dança, e o público destes espetáculos não será, necessariamente, o mesmo da escola de dança. Uma instituição pode organizar um festival de dança sem ter qualquer compromisso com a

saúde financeira ou artística das companhias do lugar. O público que assiste a um espetáculo porque ele integra a programação de um festival não o veria necessariamente se o mesmo espetáculo fizesse temporada regular num teatro de sua cidade. Órgãos públicos ou instituições privadas de fomento darão recursos a projetos que nunca se realizarão como espetáculos, e nunca alcançarão um público de espetáculos — terão seu próprio público, um público de 'projetos de dança' ou de 'pesquisa de dança'.²

Temos, portanto, um mercado diverso e fragmentado de dança. Daí a viabilidade de falar em “mercados”, pois existem produtos e serviços vários sendo comercializados, como espetáculos, oficinas, *workshops*, cursos teóricos e práticos, palestras, livros, pesquisas, festivais. Contamos com ramificações da arte da dança que lidam com diferentes sistemas de contratação de serviços e compra de produtos. Além disso, para realização e oferta desses itens, existe uma complexa divisão do trabalho e do mercado profissional relativo à dança que reúne figurinista, maquiador(a), iluminador(a), coreógrafo(a), dramaturgo(a), direção, bailarino(a), curadoria, programador(a), crítica, professores(as), cenógrafo(a), produtor(a), assessoria de imprensa, dentre outros. Concordamos com a premissa de Avellar de que, “por trás da palavra ‘dança’, temos, portanto, pessoas distintas que oferecem serviços distintos a públicos distintos”³.

Dada essa multiplicidade de fazeres, nossa proposta inicial se direcionou a compreender como se formam, instituem, legitimam e valoram profissionais em dança contemporânea no Brasil pelos seus serviços e produtos tidos como artísticos, tendo como foco trabalhos cênicos voltados para apresentação, denominados espetáculos, produzidos por companhias, grupos, coletivos ou artistas solo, e dando ênfase às décadas de 1990 e 2000. No entanto, dada a amplitude da empreitada e nos primeiros passos de desenvolvimento do estudo, certas estratégias e procedimentos recorrentes nas décadas eleitas foram identificados em período anterior, levando-nos a uma digressão à década de 1970. Durante levantamento de fontes, identificamos que foi ao

² AVELLAR, Marcelo Castilho. Os mercados da dança. *Idança.net*, 07 ago. 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/os-mercados-da-danca/>>. Acesso em: 10 ago. 2009.

³ AVELLAR, Marcelo Castilho, 2008, op. cit.

longo das últimas quatro décadas que se tornou possível constatar empiricamente a presença dos elementos que, associados, dariam início a processos valorativos monetariamente em dança contemporânea no Brasil. Nesse percurso, destacaram-se a força exercida pela crítica especializada por meio de jornais impressos de grande circulação nacional, o surgimento de festivais de dança em diferentes localidades, a criação e estruturação de companhias e artistas que mantiveram um fluxo contínuo de produção, o aparecimento de mecanismos públicos de fomento às artes, a regulamentação jurídica do artista como profissão, a representação profissional em sindicatos, a definição dos elementos que caracterizam o profissional em dança e a difusão da dança como área de conhecimento por meio de cursos de graduação. São fatores que, desde o último terço do século XX, construíram uma malha que teceu processos de valoração financeira do trabalho artístico em dança no Brasil voltado para a cena.

Compreender essa ampla e dinâmica rede de constituição valorativa em dança poderá nos afastar de versões superficiais que explicam o aumento de volume nas produções em dança na sociedade brasileira, como a proposta por Antônio José Faro ao limitar a explicação dessa recente investida como fenômeno que "estaria ligado ao avanço e à popularidade das artes como um todo, com um aumento de público constante e cada vez mais exigente"⁴. É preciso que adentremos os processos pelos quais a dança se organizou como campo, passando a ofertar serviços e produtos, partindo de uma localidade específica onde essas relações se fizeram constantes. Para tanto, debruçamo-nos sobre a cidade de São Paulo por ser o lugar no qual surgiram condições e relações que deram suporte à confecção de um campo da dança como arte sustentada pela produção artística voltada para a cena.

Daí a realização do recorte cronológico partindo da década de 1970, pois foi nesse período que identificamos o surgimento da primeira companhia de dança que conseguiu manter profissionalmente suas atividades voltadas à cena ao longo do tempo, O Ballet Stagium, iniciado em 1971. Ao lidar com dança em termos históricos, não nos encontramos aptos a discorrer sobre nosso tempo, ancorados somente na experiência particular daquele que narra ou na validação de textos como garantia do ocorrido. Se é no instante do "hoje" que investigamos, necessitamos de fontes que nos possibilitem tratar do tema abordado,

⁴ FARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 1998, p. 11.

bem como de procedimentos específicos ao conhecimento histórico. Como destaca Michel de Certeau:

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em 'documentos' certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. [...] 'Ir aos arquivos' é o enunciado de uma lei tácita da história.⁵

Seguimos, então, para o levantamento de fontes e bibliografia sobre a companhia. Encontramos oito livros publicados que tratam da história da dança no Brasil, nos quais o Ballet Stagium é mencionado. Em relação a trabalhos desenvolvidos no âmbito acadêmico, localizamos uma tese e três dissertações, cujas investigações possuem o Stagium como objeto principal ou tangencial de estudo. Conseguimos acessar, na seção de arquivos suspensos da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, os livros de atas da Comissão Estadual de Dança de São Paulo durante a década de 1970. Percorremos também o acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, localizado na Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Neste, buscamos processos censórios que pudessem informar sobre ou auxiliar a compreender a situação da companhia no período.

O volume mais expressivo de documentos se refere a matérias jornalísticas nas quais a companhia é mencionada. O acesso a esse material se deu por meio de consultas ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, Arquivo Suspenso da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Arquivo do Centro de Estudos da Dança também em São Paulo, dirigido pela pesquisadora Helena Katz e coordenado pela pesquisadora Ana Cristina Teixeira Echevengúá, e ao acervo do Ballet Stagium. Afora uma extensa quantidade de matérias publicitárias, de diferentes cidades, regiões e países, encontramos, selecionamos e analisamos publicações realizadas pela crítica especializada em dança, que se apresentaram como importante recurso para compreender como os discursos

⁵ CERTEAU, Michel de. Operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 81-85.

produzidos pelos entendidos em dança interferiram no curso de legitimação e valoração de trabalhos cênicos da companhia.

Encontramos matérias em jornais impressos locais e outros veículos de circulação nacional, assinadas por críticos de dança como Fausto Fuser, Lineu Dias, Antônio José Faro, Maribel Portinari, Rui Fontana Lopes, Marcos Bragato, Helena Katz, Regina Helena, Acácio Vallim, Suzana Braga e Sérgio Viotti. Dentre os veículos de circulação que publicaram esses conteúdos, destacam-se os periódicos O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, Jornal da Tarde, O Globo, Última Hora, A Notícia e Jornal do Brasil. Também localizamos, em menor volume, críticas e matérias publicadas sobre a companhia em revistas nacionais como Visão, Veja e Istoé.

No curso da análise desses materiais, a pesquisa teve outra guinada, decorrente da constatação de que as obras textuais acadêmicas e não acadêmicas apresentadas ao longo da tese compartilham da inexistência de epistemologias específicas da história como disciplina. Esse vácuo tornou inviável a análise específica sobre as relações de valoração econômica do *Stagium* efetuada pelos seus diretores, tendo em vista que a companhia desfruta de representações históricas elaboradas e propagadas por narrativas sobre a sua importância histórica para a dança como arte no Brasil que não abarcam tais processos de valoração.

Com isso, o desenvolvimento deste estudo necessitou da realização de uma extensa revisão bibliográfica sobre a história da companhia, exercício este que desembocou em novas problemáticas. Verificamos que os textos históricos sobre o Ballet *Stagium* foram produzidos com base em características que aproximaram a história da companhia da condição de mito. Para lidar com essa especificidade, adotamos a proposta mitocrítica do filósofo e antropólogo francês Gilbert Durand. Ao analisar a permanência de aspectos míticos no presente, em situações que não se pretendem míticas, Durand adverte para a necessidade de atentarmos aos mitemas⁶ — compreendidos como elementos significativos de um mito que se reforça pela redundância —, quando da fragmentação e investigação dos discursos.

O aspecto mítico na história do *Stagium* encontra seu subsídio na amarração com elementos de uma memória nacional, identificados e

⁶ DURAND, Gilbert. Pas à Pas mythocritique. In: _____. *Champs de l'imaginaire*. (Org. de textos Danièle Chauvin). Grenoble: ELLUG, 1996. p. 239-240.

justificados ora por aspectos estritamente formais, por meio de uma "brasilidade" estética em suas produções cênicas e numa pretensa atuação de resistência ao regime político instaurado pelos militares, ora pela relevância histórica da companhia para a dança como arte. Nossa primeira questão se concentrou em perceber quais os procedimentos de investigação e que relações de autoridade foram estabelecidas para garantir a manutenção e a replicação de uma versão homogênea sobre a história da companhia. Em seguida, investigamos quais os pilares sobre os quais se sustenta o discurso mítico sobre o Stagium. Ao atrelar o Stagium a uma identidade nacional e a uma memória de esquerda política, a história da companhia foi inserida numa estrutura em que seus trabalhos são dotados de uma realidade e uma existência demonstráveis por contextualizações delineadas pela premissa de serem "frutos de sua época".

Postas nesses termos, as explicações sobre o sucesso e a consagração do Ballet Stagium se pautam numa repetição de clichês decorrentes de uma deficiência particular: ausência de documentos capazes de atestar essas afirmações, fazendo com que livros e críticas publicadas sobre a companhia assumam a condição de prova do acontecido. Em consequência disso, os trabalhos acadêmicos e não acadêmicos sobre o Stagium têm tratado as narrativas existentes como correspondentes fidedignas da realidade testemunhada. Contudo, desconfiamos que, entre essas narrativas e o ocorrido, existem relações que merecem análise. Assim, questionamos: quais suportes documentais respaldam tais versões históricas? Eles existem? E, se existem, quais são?

Com intuito de investigar esse lapso, foi de grande valia recorrer ao "rastros do passado no presente"⁷. Para tanto, assumimos que lidamos com o passado principalmente por meio de "testemunhos", tanto os compreendidos como meios pelos quais o passado se encontra registrado de modo retrospectivo, tendo a memória como função primária, como aqueles dedicados a cumprir funções diversas em sua época, mas que permaneceram no tempo.⁸ Por esse viés, as matérias jornalísticas, atas institucionais, críticas de dança e bibliografia não são tratadas como documentos históricos no sentido de carregarem consigo

⁷ RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007, p. 181.

⁸ Conferir a reflexão de Marc Bloch sobre o caráter "involuntário" e "voluntário" dos testemunhos/fontes em BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 76-77.

o acontecido, mas antes como fontes embebidas de informações históricas, dotadas da capacidade de nos fornecer rastros⁹ e também uma conexão física com seu tempo, os diferentes tempos comunicados pelos registros e as hipóteses que motivam esta tese.¹⁰

Desse modo, a história aqui praticada não se presta à análise formal restrita das produções do Stagium; ela busca compreender o que as tornou possível e como a historiografia da dança e a crítica especializada as perceberam. Não se trata de uma história onde os sujeitos envolvidos possuem o conhecimento verdadeiro sobre o acontecido, tendo em vista que obras de arte, críticas, instituições e pessoas não se constituem como informação fidedigna inabalável e ausente de mediações.

Frente à diversidade de fontes históricas disponíveis, este estudo requereu a adoção do entrecruzamento de fontes como parte do pressuposto metodológico, com intuito de produzir algumas referências garantidoras de certo grau de exatidão histórica.¹¹ É nessa perspectiva que investigamos as ambiguidades das relações estabelecidas entre a companhia e o governo regido pelos militares, bem como os elementos nacionalistas atribuídos ao Stagium, pois, tendo em vista a diversidade de versões sobre o assunto e suas premissas elaboradas durante o século XX, houve a necessidade de averiguar quais os pressupostos elaborados acerca do Ballet Stagium foram capazes de possibilitar sua vinculação à ideia de "nação". Ao mesmo tempo, questionamos: como o diálogo com instâncias legitimadoras da dança como arte interferiu na produção da companhia durante a década de 1970, alterando seu modo de produção cênica e quais modificações ocorreram?

⁹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 10.

¹⁰ ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 17, 1996, p. 88. Tal pressuposto faz uso das considerações da historiadora francesa Arlette Farge, que destaca que o ofício de historiador estabelece uma relação subjetiva do pesquisador com subjetividades do passado, estando o testemunho na condição de mediador daquilo que se vê, lê e se experimenta nos arquivos no decurso da crítica documental — relação esta sempre sujeita a “uma errância por meio das palavras de outro”. Cf. FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009, p.119.

¹¹ Esse procedimento foi proposto por Marc Bloch e endossado por Paul Ricœur. Cf. BLOCH, Marc, 2001, op. cit., p. 115 e RICŒUR, Paul, 2007, op. cit., p. 156.

Com intuito de responder a essas questões, tratamos a história como modo de conhecer por documentos e vestígios¹², interessando-nos apreender, nos testemunhos, não somente seu conteúdo declarado ou sua temática principal, mas também os interesses entrelaçados na sua fabricação por grupos ou indivíduos envolvidos, as tensões e estratégias que compõem os discursos históricos. Com esse procedimento, o documento se torna algo a ser lido, compreendido na amplitude de suas relações no meio social que o forjou.

Em nossa subordinação em relação ao passado, ficamos [portanto] pelo menos livres no sentido de que, condenados sempre a conhecê-lo exclusivamente por meio de [seus] vestígios, conseguimos todavia saber sobre ele muito mais do que ele julgara sensato nos dar a conhecer.¹³

Historiar dança segundo orientações epistemológicas e metodológicas da história nos solicita deslocar os documentos de seu lugar; ao copiar, fotografar, transcrever, o historiador redistribui de outra maneira esses testemunhos, fazendo outros usos, redefinindo o saber.¹⁴

¹² PROST, Antoine. Os fatos e a crítica histórica. In: _____. *Doze lições sobre história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 66.

¹³ BLOCH, Marc, 2001, op. cit., p. 78.

¹⁴ CERTEAU. Michel de. A operação historiográfica, 2002, op. cit., p. 81. Ressaltamos que o pressuposto do historiador como sujeito fundante dos arquivos, apresentado por Michel de Certeau e corroborado por Paul Ricœur (2007), situando o historiador como "epicentro" do processo, tem recebido restrições quanto à sua aplicação. Tal advertência foi publicada por Etienne Anheim (2004) em seu esforço por destacar que os arquivos se prestam a usos históricos antes dos historiográficos, tendo em vista que o trabalho arquivístico de produzir fontes envolve ações de seleção, intervindo sobre sua configuração e conteúdo. O arquivo com o qual o historiador se defronta, desse modo, não se resume a uma produção textual de registro, existindo uma história dos documentos antes de chegarem ao historiador. Cf. ANHEIM, Etienne. Singulières archives. Le statut des archives dans l'épistémologie historique, une discussion de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur. In: ____; PONCET, Olivier (org.). Fabrique des Archives, Fabrique de l'Histoire. *Revue de Synthèse*, Paris, 5ª série, p. 153-182, 2004. Mesmo reconhecendo a validade dessas considerações de Anheim, o tratamento que demos aos arquivos consultados para elaboração deste texto mantiveram estreita relação com a concepção apresentada por Certeau. Assim, a investigação da constituição e dos

Norteados por essa concepção, formulamos nossa hipótese central, a de que a legitimação do *Stagium* durante a década de 1970 e a sua posterior consagração no panteão da história da dança estão atreladas ao processo de constituição de um campo da dança como arte no Brasil, no qual a valoração da companhia correspondeu a uma valoração concomitante da própria crítica de dança e da fabricação de um modelo profissional de se fazer dança. Nesse sentido, o papel exercido pela crítica especializada em dança não é aqui compreendido apenas como a realização de análises desinteressadas das obras de dança, mas como ações que visam interferir em relações que extrapolam a feitura da obra, abrangendo pareceres sobre o que é digno de ser fomentado, reproduzido, adotado, contratado, assim como sobre o que se deve rejeitar na edificação do campo da dança como arte no Brasil.

No auxílio para perfazer esse caminho, o procedimento etnográfico em história adotado se aproxima daquilo que James Clifford chamou de "premissas surrealistas", ao propor outras formas de perceber, por meio da análise, os arranjos possíveis da vida humana. Com efeito, entendemos que o ato de fazer história da dança implica uma predisposição cultural, uma "atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha"¹⁵. Escrever história se torna não somente o exercício de reconstruir o outro e torná-lo compreensível, mas de ser capaz de mergulhar no surrealismo, fazendo "o familiar se tornar estranho"¹⁶ e, assim, permitindo outros modos de compreender e explicar valores tradicionalmente estabelecidos em arte. Essa atitude possibilita compreender procedimentos que caracterizaram a constituição do campo da dança como arte no Brasil.

A história investida nesse jogo entre o estranho e familiar reinsere aquilo que à primeira vista se apresenta como recalçado e que pode conter a essência de questões com as quais a história da dança nem sequer esbarrou. Tratar do acontecido, visível e imediatamente detectável não alcança aquilo que os homens repulsam, que os assusta, que lhes soa estranho ou ameaçador. Os signos não são transparentes; por isso o esforço do relato, um empenho em recuperar ou endossar

processos que envolvem os documentos que acessamos será contemplada em etapas ulteriores de desenvolvimento deste estudo.

¹⁵ CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 125.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

algo. Mas esse esforço é mediado por uma relação onde o estranho não se encontra em alguma coisa nova ou alheia, mas em algo familiar reprimido. O estranho se apresenta como aquilo que deveria estar oculto, mas veio à tona.

Esse tratamento que possibilita fornecer estranhamento é o que nos aproxima — e respalda os usos que fazemos neste trabalho — de reflexões presentes na psicanálise de Sigmund Freud e de historiadores da arte que recorreram a este autor em suas pesquisas. Na concepção de Freud sobre o efeito do estranho, o princípio da "onipotência de pensamento", arrolado numa supervalorização narcísica, endossa uma crença inquestionável no poder do pensar, produzindo aquilo que entendemos como verdade racional. Uma vez nesse estado, acredita-se ser guiado única e exclusivamente pela via da razão, produtora de verdades absolutas e na qual o estranho aparece como aquilo que traz à luz resíduos que não se pretendem ou não se apresentam como verdade absoluta. "Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade"¹⁷. Fazer história recorrendo ao surrealismo etnográfico é burlar essa relação, causando estranheza na história existente sobre o Staging que compreende os fatos como verdade ao trazer à tona enredos não ditos ou não elencados na formação do campo da dança.

Isso posto, a contribuição de Freud neste estudo se limita à sua compreensão epistemológica dos acontecimentos do passado, concebendo-os como "sítios históricos"¹⁸ ao buscar explicações

¹⁷ FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. V. XVII. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 261.

¹⁸ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2011, p. 13. Considerações sobre os riscos do uso indiscriminado da psicanálise freudiana na história foram apresentados por Michel de Certeau quando definiu como inútil a utilização de Freud para tratar de questões que a história não consegue responder. Para Certeau, recorrer à psicanálise para clinicar processos e sujeitos históricos equivale a confissão de ignorância, uma vez que a interdisciplinaridade é requisitada para atribuir a outros a incapacidade de fornecer respostas. Para o autor, o diálogo entre psicanálise e história deveria se respaldar na compreensão epistemológica do oferecimento de novos recortes de objetos e procedimentos. Interessados, consultar o texto: CERTEAU, Michel de. O que Freud fez da história. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 281-300. Trabalhos históricos que fazem uso dos escritos

pautadas não no que se apresenta diretamente aos olhos, tornado visível, mas no que há antes, que possibilitou essa visibilidade ou que se transformou para dar lugar ao visível. A proximidade entre o procedimento analítico freudiano, ao lidar com aquilo que se apresenta como aparentemente insignificante, com a orientação teórica e metodológica adotada, corrobora nosso esforço em entender o que foi supervalorizado na interpretação histórica disponível sobre a companhia paulista, bem como as interações que foram alijadas dos holofotes textuais.

Essa adjacência teórica e metodológica se faz plausível pela condição do historiador que, impossibilitado de ver o ocorrido, imagina como ocorreu. Aqui, a imaginação também atua como guia para compreensão. Nas palavras de Prost, "na verdade, imaginar uma outra história é o único meio de encontrar as causas da história real"¹⁹. O recurso à imaginação atua como possibilidade de gerar hipóteses e interpretação dos desfechos. Contudo, essa imaginação não corresponde à divagação em si ou ao delírio; sua validade não reside em si mesma, pois passa pela prova documental como procedimento que permite ao historiador conferir a validade de suas desconfiças. Por isso, o efeito produzido por essa concepção de história não equivale aos debates acerca do real e ficcional que atordoaram a disciplina em fins do século XX.²⁰

de Freud para investigações sobre arte e que também apresentam balizas sobre seus usos podem ser conferidos nas obras: GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995 e KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, 1968.

¹⁹ PROST, Antoine. *Imaginação e atribuição causal*, 2008, op. cit., p. 158.

²⁰ A sensação de ficção em história foi posta em debate quando o recurso à narrativa alcançou justificativas específicas, levadas a seu extremo pela filosofia francesa de Jacques Derrida e Michel Foucault. O questionamento da empiria e das fontes como alicerces para pensar o passado mobilizou calorosas críticas desferidas por intelectuais como Lawrence Stone e Hayden White. Mas esse debate não guarda vínculos com o procedimento aqui adotado. Reconhecemos os esforços de pensadores como Roger Chartier, Carlo Ginzburg, Paul Ricœur e Michel de Certeau ao se centrarem em municiar o conceito de representação e sua validade histórica, recorrendo a procedimentos metodológicos específicos e conceitualização da prova. A perspectiva aqui acrescentada se caracteriza por rerepresentar algo vivido ou desejado, via substituição. É essa condição que nos permite notar aquilo que um dia foi familiar, mas que por circunstâncias sociais

A história estranhada consiste em vasculhar a autoridade da verdade na vida material dos homens, inserindo aquilo que ficou de fora das regras, normas e discursos que envelopam a vida e o próprio campo da dança como arte. Retóricas lineares dos grandes fazedores da dança foram incapazes de tratar as experiências mercantis da arte. O mundo se torna fora do real nessas análises e as interações capazes de fabricar valorização financeiras são alijadas do conhecimento sobre a dança, reprimidas por uma suposta distinção ontológica entre arte e mercado.

Diante da necessidade e do desejo de fornecer uma análise que se pretende abrangente ao tratar de mercado de dança no Brasil, buscamos ter cuidado para não recair num universalismo abstrato ou na ingenuidade de crer nos acontecimentos como "de fato aconteceram". Acurando tais questões, optamos em entrelaçar os acontecimentos históricos do período, as produções cênicas do Ballet Stagium e as representações sobre elas com um panorama geral da dança para compreender alguns detalhes da constituição e do funcionamento de um mercado de dança como arte no Brasil. Para tanto, realizamos incursões em escala micro para fornecer outra perspectiva de compreender a companhia entre específico e geral, entre os discursos e o cotidiano das relações entre os sujeitos envolvidos.

Utilizado como escape de análises estruturalistas macro, o recurso à variação de escala pleiteia demonstrar que a realidade engendra relações mais complexas que as convenções. O historiador italiano Giovanni Levi ressalta que "a microhistoria não é estudar coisas pequenas, mas olhar num ponto pequeno específico, porém propondo problemas gerais. É a modificação da escala de observação"²¹. Assim, não se trata de relatividade do real, de tornar tudo hiperlegível por meio da descrição simbólica interpretativa²², mas de uma especificidade do

específicas foi impedido, represado, tido como estranhado pela historiografia existente sobre determinado assunto.

²¹ LEVI, Giovanni. Crisis ey resignificación de la microhistoria: una entrevista a Giovanni Levi. *Prohistoria*, Rosario, v. 3, 1999, p. 188.

²² Esse modo de proceder é encontrado nos estudos do antropólogo Clifford Geertz a partir daquilo que ele denominou "descrição densa". Na história, os estudos de Robert Darnton se tornaram emblemáticos no uso da proposta de Geertz em estudos históricos. A crítica a essa forma de fazer história consiste na possibilidade de se fazer história de tudo, uma vez que se desfaz da necessidade de fontes e procedimentos metodológicos específicos em prol de fornecer, a acontecimentos díspares, uma leitura plausível, transferindo exclusivamente para a capacidade interpretativa do pesquisador a validade e o sentido do ocorrido.

ponto de vista. Desse modo, nossa adoção hermenêutica se encontra ancorada na prova histórica.

A variação de escala possibilita modos diferentes de observação que mostram coisas diferentes ou as mesmas coisas de formas diferentes, ou seja, não se trata de ver melhor, mas de ver de outro modo. Por essa perspectiva, trata-se de perceber a diferença para entender como, em determinados tempo e espaço, as pessoas recebem e experienciam representações de acontecimentos gerais que atuam sobre e influenciam as práticas sociais. Isso não implica falar em negação da coerção, mas sim de buscar compreender as formas de interação entre os sujeitos envolvidos²³, que compartilham de problemas gerais, como a condição política do período, teorias nacionalistas, processos de legitimação e sustentabilidade em dança.

Munidos desse arsenal, as representações feitas sobre o *Stagium* e sua correspondência em textos da crítica de dança, bibliografia e pesquisadores acadêmicos, são entendidas como processos que passam inevitavelmente por convenções. Lidar com investigações de representação artística não consiste em descrever somente o que é a obra, mas também aquilo que se diz dessa obra. As percepções são composições dos instrumentos de percepção historicamente construídos e, portanto, historicamente mutáveis.

Percorrer essa estrada nos exige contato com a experiência vinda de diferentes lugares e com preocupações plurais. Por isso, a experiência em história não se apresenta em si mesma como autoridade sobre o acontecido. O presente texto lida com o ato de interpretar como constitutivo da pesquisa na sua busca por significações que não se encontram disponíveis e fixas. É nesse sentido que "articular historicamente o passado não significa 'conhecê-lo como ele de fato foi'"²⁴, pois nos defrontamos com o passado elaborado por fontes e narrativas advindas da experiência. Historiar, aqui entendido, implica uma dupla não autoridade: tanto do pesquisador como dos rastros encontrados.

Contudo, se o ato de interpretar desmistifica essa autoridade da experiência, tanto daquele que pesquisa²⁵ quanto daquele sobre quem

²³ LEVI, Giovanni. *Antropologia y microhistoria: conversacion con Giovanni Levi. Manuscripts*, Barcelona, n. 11, p. 15-28, 1993.

²⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

²⁵ CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica, 2011, op. cit., p. 37.

pesquisa, é na prática do ofício e na materialidade do texto que se fixam comportamentos, criações, tradições, falas, crenças, rupturas num conjunto significativo. Neste texto, além de recontextualizar práticas, inserindo-as numa narrativa compreensível, com intuito de tornar a leitura algo aprazível, o procedimento narrativo adotado consiste, em alguns momentos, em inserir trechos de obras e fontes como continuidade das reflexões do historiador, sem menção prévia de seu autor, estando esta devidamente referenciada em notas de rodapé. Assim, a inclusão de autores foi realizada em três situações: quando situamos um debate de cunho teórico, ao discordarmos da perspectiva da fonte e quando precisamos descrever seu autor com vistas a localizar sua trajetória no campo da dança.

Nosso objetivo durante o texto foi compreender a história a partir da dança e não a história das danças, utilizando não somente os trabalhos coreográficos e seus criadores, mas também as leituras que eles suscitaram e as rotas trilhadas para viabilização e reconhecimento de suas obras. Portanto, enfatizamos a análise de práticas não representadas e de representações esquecidas ou relegadas. Grosso modo, este estudo não trata apenas do *Stagium*, mas de como ele foi percebido, descrito e rotulado ao longo do tempo, perpassando os interesses envolvidos nessas operações. Dado o engendramento entre os assuntos abordados, pedimos, de antemão, paciência ao leitor, pois algumas relações e informações não são dadas e explicadas de pronta entrega, sendo desenvolvidas e, na medida do possível, elucidadas no decorrer do texto.

Com intenção de adentrar os processos pelos quais trabalhos em dança como arte se tornam valorizados monetariamente para o campo no Brasil, o primeiro capítulo apresenta uma breve explanação acerca das teorias historiográficas da arte, permitindo justificar a razão de nos aproximarmos de determinados autores. Ele permite entabular um apanhado acerca do modo como a dança tem sido abordada por obras que pretendem fabricar uma história da dança no Brasil, tendo como foco o *Ballet Stagium*. A partir do segundo capítulo, analisamos até que ponto as conjecturas nas quais se amarram a história construída sobre o *Stagium* resistem a interrogações quando convidadas a prestar provas de suas afirmações, principiando pelas assertivas que servem a equívocos ao sugerir cadeias de causa e consequência na relação entre companhia e governo militar.

Continuando o exercício de convocar pressupostos axiomáticos sobre o *Stagium* a apresentarem suas provas, investigamos quais

testemunhos conseguem manter suas versões frente a questões e perguntas, apresentando fontes e arranjos envolvendo a companhia que não encontram audiência capaz de incitá-las. No terceiro e quarto capítulos, abordamos as motivações e os interesses envolvidos na legitimação estética e na consagração histórica do Stagium como mito para a dança brasileira entendida como arte. Concebendo que o processo criativo em arte não se resume em quem faz, estendendo-se a quem recebe, buscamos detectar os usos de teorias nacionalistas e a importância de uma geopolítica hegemônica nas estratégias utilizadas pela crítica de dança para legitimação do Ballet Stagium, na tentativa de constituição de um campo da dança como inovação, e as experiências e representações sobre a companhia que foram abandonadas pela historiografia da dança nesse processo, com vistas à constituição de uma memória da dança voltada para a cena como profissão no Brasil.

CAPÍTULO I

HISTORIOGRAFIA DA DANÇA NO BRASIL E A FABRICAÇÃO DE UM MITO

1.1 Ceifando dificuldades: historiografia da dança no Brasil

A dança no Brasil possui histórias. Destas, uma quantidade escassa desfruta de registro escrito, de narrativas desenvolvidas por meio de estudos, ainda que tenha se dedicado primordialmente à tarefa de registrar e justificar a importância de certas obras e artistas, elaborando uma memória da dança como arte realizada no país. Mesmo que historicamente recente²⁶, o cenário brasileiro da dança na condição de arte é consideravelmente amplo. Ao longo das últimas décadas do século XX, sua prática e pesquisa no Brasil experimentaram um salto significativo com o surgimento de companhias, grupos, artistas e escolas que promoveram circulação de seus trabalhos estéticos em âmbito nacional e internacional²⁷. Tal crescimento de produções para a cena foi acompanhado pelo aumento gradativo de publicações de livros, artigos,

²⁶ O trato da dança em condições artísticas produzidas no Brasil segue as classificações estabelecidas pela história da dança em âmbito mundial, que indicam o balé como primeira aparição de práticas corporais dançantes com preocupações estéticas inerentes ao que se denomina arte. O estabelecimento do marco inicial desse acontecimento em terras brasileiras se deu com a formação da primeira escola de dança clássica de grande porte em 1927, no Rio de Janeiro, com apoio estatal em âmbito municipal (atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), seguida da fundação do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1936. A fixação desse acontecimento na condição de fundador de um modo de produzir dança foi reforçada por toda a historiografia da dança no Brasil até fins da década de 1980.

²⁷ Sem o objetivo de catalogar essas experiências, contentamo-nos em elencar alguns exemplos que se destacam entre muitos: Grupo Corpo, Ballet Stagium, Wagner Schwartz, Vanilton Lakka, Cristian Duarte, Cisne Negro Cia. de Dança, Grupo de Rua dirigido por Bruno Beltrão, Ricardo Marinelli, Neto Machado, Cia. de Dança Balé de Rua, Grupo Dimenti, Déborah Colker Cia. de Dança, Quasar Cia. de Dança, Cia. Carne Agonizante, Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Núcleo do Dirceu com direção de Marcelo Evelin, Balé da cidade de São Paulo, Balé do Teatro Castro Alves, Grupo 1º Ato, Grupo Cena 11, Lia Rodrigues Companhia de Danças, Staccato Cia. de Dança, Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira, Focus Cia. de Dança, Mímulus Cia. de Dança.

revistas e, mais recentemente, *web sites* com reflexões sobre a dança no país. Ao nos debruçarmos especificamente sobre as obras que tratam das relações entre história e dança, dispomos hoje de considerável volume de títulos que nos possibilitam uma revisita a fim de compreender como foi escrita a história da dança entendida como arte no Brasil.

Nos primeiros ensaios de conhecimento produzidos acerca da dança no Brasil em suas interfaces com a história, sua feitura ficou a cargo de pessoas que, de algum modo, tinham relações com a dança como arte: críticos de dança, músicos e ex-bailarinos, coreógrafos, diretores de companhias de balé. Portanto, procedem de uma escrita amadora da história, dispendo de epistemologias ou metodologias de cunho acadêmico, concentrada numa ânsia por inserir, nos anais da história da arte, produções realizadas em âmbito nacional. Desse modo, emanam, desses autores, narrativas didáticas, formativas, apresentando informações ao leitor acerca do que se fez no Brasil em dança. Como exemplo de elaboração nesses termos, citamos o livro do compositor e professor de música vienense, radicado no Brasil, Luis Ellmerich, intitulado "História da dança" (1964), no qual encontramos como proposta a estruturação de um guia "simples e acessível"²⁸, elencando obras, personagens e datas, especialmente de balés famosos no Brasil e no exterior.

Escrever história da dança como acúmulo de informações se tornou praxe nas primeiras obras realizadas por pessoas que se dedicaram a tratar especificamente da dança feita no Brasil. Os autores dessas produções bibliográficas foram personagens que participaram da cena artística de dança, bailarinos, coreógrafos, professores, críticos, interessados no registro de pessoas e acontecimentos artísticos. Notamos certa predominância de uma estruturação textual baseada na seleção de obras e artistas, privilegiando acontecimentos de impacto, envolvendo grandes companhias de dança, coreógrafos renomados, estrangeiros que para cá vieram e trouxeram suas experiências ou brasileiros que conseguiram fama. Em seguida, aparecem grandes bailarinas(os) brasileiras(os) que se destacaram ao longo do século XX, vinculadas(os) a formas de danças historicamente legitimadas, com ênfase na estética do balé.

Nesses moldes, deparamo-nos com a obra "A dança no Brasil e seus construtores" (1998), do ex-bailarino, coreógrafo e crítico de dança José Antônio Faro, que organiza metodologicamente seu trabalho em

²⁸ ELLMERICH, Luis. *História da dança*. 2. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964.

três etapas: a primeira dedicada a tratar da importância dos artistas que fixaram residência permanente no Brasil, seguida da relevância daqueles que ficaram por curto prazo e, finalmente, a importância dos que apenas passaram por aqui. Esse modo de organização tem um pensamento que o direciona, pautado na proeminência e superioridade da arte vinda de outros países, privilegiando inclusive aqueles que por aqui apenas passaram, ao passo que as experiências em dança aqui realizadas nem sequer são mencionadas. Percebemos claramente na obra de Faro que o reconhecimento da dança como arte no Brasil se faz a partir de seus vínculos com a produção europeia quando ele declara que seu livro

conta um pouco a história daqueles que, vindos da Europa, lançaram os fundamentos da dança no Brasil numa época em que essa arte apenas engatinhava entre nós e quando aqui existia uma única companhia estatal a ela dedicada, a do Teatro Municipal do Rio de Janeiro [...].²⁹

Faz parte do empenho principal desse modo de produção historiográfica acoplar o acontecido num passado imutável, estabelecendo como meta intrínseca, ao fazer do autor e leitor, o culto dos "precursores" da dança como arte em território nacional, localizando obras e artistas numa dinâmica dualista que consiste ora em dar continuidade aos trabalhos dos "construtores", ora em romper com suas estéticas.

Na esteira de Faro, mas contendo informações minuciosas e apresentação de fontes diversas, encontra-se o livro do bailarino e professor de balé Eduardo Sucena, intitulado "A dança teatral no Brasil" (1989). Nessa obra, o autor reconhece a fragilidade metodológica e epistemológica do texto, enfatizando que a narrativa se configura como um "nítido desencadeamento dos fatos aqui ocorridos em eras passadas"³⁰.

Uma propriedade comum a essas produções textuais é a preocupação constante em estabelecer um mito fundador, recorrendo a personalidades e visitantes ilustres, aos quais se atribui o feito de terem

²⁹ FARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 1988, p. 7.

³⁰ SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989, p. 21.

participado dos "primórdios da dança em nossa terra"³¹. O recolhimento e a organização de fontes e informações sobre obras, grupos e artistas individuais se apresentam como pontos fortes desses trabalhos, que se utilizam principalmente de críticas especializadas, publicadas em jornais impressos, assumindo estes como principais documentos para escrita da história da dança. No entanto, essas fontes são usadas acriticamente pelos autores, assumindo status de "acontecido"³². A fixação do passado e a criação de panteões estéticos cumprem uma tarefa que consiste na eternização do passado, inventando uma memória histórica que atuaria como "guia" das produções subsequentes, sempre em dívida com relação aos "fundadores".

Para que possamos tornar palpável a força e o volume dessa perspectiva histórica no trato da dança, encontramos outros cinco livros nos quais os autores adotam o mesmo procedimento entre 1962 e 1989.³³ Contudo, esse modo de olhar os acontecimentos históricos não encerrou seus esforços na década de 1980. Em publicações recentes é possível nos depararmos com essa concepção historicista, inclusive em textos redigidos por pesquisadores que se encontram vinculados à

³¹ Idem, *ibidem*, p. 23.

³² O uso de críticas como documento para registro da história da dança se tornou consenso entre os primeiros esforços escritos. Também Lineu Dias, crítico de dança nas décadas de 1970 e 1980, autor de dois livros de história da dança, recorreu a esse procedimento. Seus livros têm como suporte principal os anuários produzidos por ele enquanto atuou como pesquisador do Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart). É possível perceber o sentido da crítica de dança como fonte histórica nesses textos a partir da definição de Dias de sua proposta de construção dos anuários, ao estabelecer a imprensa como fonte. Para Dias, "são as notícias nela publicadas que dão a pista inicial para elaboração do anuário. Tais notícias são confirmadas por anúncios e críticas, pois a função primordial do anuário é registrar o que aconteceu". Cf. DIAS, Lineu. *Anuário de 1983*. Departamento de Informação e Documentação Artística. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Setor de Multimeios, 1983.

³³ Dentre os exemplos desses esforços em traçar uma hereditariedade artística, atribuindo legitimação por filiação a artistas, estéticas e técnicas precedentes ou validação da prática da dança estritamente por fatores formais, encontram-se as seguintes obras: BERTONI, Iris Gomes. *A dança e a evolução: o ballet e seu contexto teórico*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992; CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999; CARVALHO, Edméa A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962; FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986; PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

investigação em âmbito acadêmico³⁴, o que bem demonstra a sedução que o estabelecimento de marcos fundadores e referências sólidas exerce sobre alguns dos que se lançam ao desafio de escrever sobre história da dança.

Outro elemento presente nessa história da dança é o contextualismo, perspectiva reificadora do tempo em história, na medida em que assume como pressuposto a sua linearidade e não a sua fragmentação — o que permite conceber a dança como reflexo de "um tempo" determinado. A mudança é definida em escala ampla sem atenção às relações e interações que se estabelecem entre os agentes da política e da arte no nível intermediário das redes, dos meios e mediações pelas quais circulam os atores diretamente envolvidos com essa produção. Essa perspectiva parte do pressuposto de que "toda a arte é um produto do seu tempo e, conseqüentemente, reflete a mudança contínua da história"³⁵. O mérito consiste na apresentação de reflexões e associações entre a arte e as relações políticas e econômicas que a cercam, porém, tal procedimento metodológico de investigação histórica trata essas relações na condição de "reflexo", fadando a arte a ser determinada por acontecimentos de ordem macro.

Essa dedicação pode ser encontrada na obra "Imagens da dança em São Paulo" (1987), cuja autoria é de Cássia Navas³⁶, então

³⁴ AMADEI, Yolanda. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. p. 25-37; BOGÉA, Inês; FONTES, Flávia; NAVAS, Cássia. *Na dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural, 2005; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2005. p. 96-108; VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. São Paulo: Atração Produções, 1997; VIEIRA, Alba Pedreira. Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no Brasil. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, n. 3, p. 1-18, jul./ago./set. 2009. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_9_Alba_Pedreira_Vieira_FENIX_JUL_AGO_SET_2009>. Acesso em: 13 maio 2010.

³⁵ SORELL, Walter. *Dance in its time*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 347 (tradução nossa). Nessa mesma perspectiva de dança como reflexo da realidade social, encontra-se a obra: JOWITT, Deborah. *Time and the dance image*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

³⁶ NAVAS, Cássia. *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial/Centro Cultural São Paulo, 1987.

pesquisadora do Acervo e Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (Idart). O livro é composto por fotos desse acervo, acompanhadas por textos que classificam as produções cênicas de dança em São Paulo em "balé moderno", "dança moderna" e "dança contemporânea". A autora considera cronologia, continuidade e ruptura, estruturando o texto de modo a sugerir evolução no sentido de progresso. Não há propriamente um argumento a desenvolver, mas sim o esforço de classificar o desenvolvimento e destacar as novas produções, demarcando o distanciamento de cada uma em relação às precedentes.

Ainda nesse viés, localizam-se duas obras publicadas na primeira metade da década de 1990 e que se tornaram as principais referências no trato da história da dança em trabalhos acadêmicos recentes que abordam o Ballet Staging. Referimo-nos a "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil" (1994), da crítica de dança Helena Katz, e "Dança moderna" (1992), de Lineu Dias — ator e diretor de teatro que também escreveu críticas de teatro e dança — em parceria com Cássia Navas.³⁷ Em ambos, encontramos ainda o esforço em sacramentar personagens e obras, inserindo-as nos anais da história. Essas obras contêm narrativas dedicadas não somente a registrar o acontecido, recorrendo ao contexto macro como procedimento de conferir aos ídolos um vínculo com seus períodos históricos, mas também despejam elogios desmedidos às produções mais recentes, elegendo novos heróis para a incipiente história da dança no Brasil. Enfatizam produções mais próximas temporalmente e relegam ao esquecimento aquelas que marcaram as primeiras publicações.

A construção textual dessas narrativas explica o mérito das produções nelas mesmas, aparecendo as relações macro na forma de apêndice, o que impossibilita ao leitor perceber as relações particulares que as tornaram possíveis. Diante do apresentado, percebemos que o uso de procedimentos historicistas na escrita da história da dança não foi exclusividade de aventureiros. Diversos pesquisadores acadêmicos, ao tratarem dessas questões, optam por confiar nessa bibliografia existente, conferindo a ela certa autoridade em falar do acontecido e assim oferecer um relato verídico do passado. Teses e dissertações recentes, como as de Elizabeth Pessôa Gomes da Silva, Flávia Fontes Oliveira e

³⁷ KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994; DIAS, Lineu; NAVAS, Cássia. *Dança moderna*. Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1992. Análise detalhada acerca do conteúdo dessas obras e da metodologia nelas contida será feita no decorrer do texto.

Karla Regina Dunder Silva³⁸, conseguem reunir informações históricas volumosas, mas a investigação permanece atrelada a uma forma de reflexão que se ancora em portos seguros, alicerces rígidos que não são postos à prova, culminando num desencadeamento de fatos que falam por si só.

A identificação desse panorama da produção bibliográfica sobre a história da dança gerou, em alguns pesquisadores, certa recusa aos modelos praticados, destacando-se a superficialidade das reflexões e o amadorismo no trato das relações entre história e dança.³⁹ No entanto, a análise crítica dessa bibliografia historicista ganha contornos incisivos em obras que se esforçam em demonstrar os riscos contidos em seu modelo, tendo em vista que "na maioria delas não estão explícitos os conceitos que estabeleceram os critérios de seleção e relevância,

³⁸ SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da. *Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium*. Belém: Paka-Tatu, 2013; OLIVEIRA, Flávia Fontes. *A dança e a crítica: uma análise de suas relações na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007; SILVA, Karla Regina Dunder. *Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

³⁹ COUTO, Clara Rodrigues; LUZ, Guilherme Amaral. Abordagens teórico-metodológicas para o estudo histórico da dança: o balé e a corte na Europa seiscentista. *Ars Histórica*, v. 3, p. 3, 2011. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/doc/arshistorica03_a03.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2012; FERREIRA, Rousejanny Silva. Balé e história: uma análise da construção historiográfica no Brasil. *Anais do II Engrupedança*. Rio de Janeiro, 2009. p. 382-390. Disponível em: <<http://www.cooperacadanca.org/engrupe/index.php/engrupe/engrupe-n2/paper/view/60/60>>. Acesso em 22 abr. 2013; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid; PEREIRA, Roberto (orgs.) *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. (Seminários de Dança); PAIXÃO, Paulo. História da dança em contexto. *Anais da VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/historia/16.%20PAIXAO,%20Paulo..pd>>. Acesso em: 13 maio 2013; REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica* 21. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

consequentemente do que entrava e do que ficava de fora"⁴⁰. Essa observação de Luciana Ribeiro em sua tese de doutorado adverte ao leitor que a história da dança não se limita, ou não deveria se limitar, à tarefa de reforçar cânones, que ela pode demonstrar como certos artistas se tornaram cânones, recorrendo à sua estética e aos valores presentes nas relações estabelecidas entre o artista e o mundo que o cerca, contribuindo no processo de compreensão do acontecido.

Se, na virada século XX para o XXI e na primeira década deste, as queixas relativas à qualidade dos trabalhos dedicados à história da dança ganhavam destaque, hoje desfrutamos de uma produção ainda incipiente, mas diversificada, de pesquisas dedicadas não apenas ao diagnóstico, mas principalmente à formulação de outras possibilidades teóricas e metodológicas para investigação histórica sobre dança. Para não delongarmos a exposição, restringir-nos-emos aos interlocutores diretos desta tese, como as pesquisadoras Fabiana Dultra Britto, Andréia Vieira Abdelnur Camargo, Luciana Ribeiro, Daniela Reis, Rosa Primo, Clara Couto e Beatriz Cerbino, bem como os estudiosos Márcio Pizarro de Noronha, Roberto Pereira e Arnaldo Alvarenga. Cada qual a seu modo, desenvolveram trabalhos significativos que pretendem deslocar a cadeia linear, causal e cronológica dos acontecimentos, constatando que tratar as relações entre dança e história recai muitas vezes no formalismo puro, associado à genialidade expressiva do artista.

Com vistas a situar o leitor em meio a esses(as) pesquisadores(as), faço uma breve apresentação de características gerais de seus trabalhos. Nos escritos de Luciana Ribeiro, Márcio Pizarro de Noronha e Rosa Primo, destacam-se as contribuições da filosofia e da sociologia contemporâneas francesa e inglesa. Sem abandonar as fontes e o rigor metodológico que caracterizam os estudos históricos, buscam compreender os cortes estéticos e as potencialidades criativas em locais e produções específicos, tratando como criativo o ato da própria escrita da história e fornecendo problemas e hipóteses investigativas inusitadas.⁴¹ Nos estudos de Daniela Reis, Clara Couto, Ana Luiza

⁴⁰ RIBEIRO, Luciana Gomes. *Breves danças à margem*: a constituição de uma história artística da dança em Goiânia - (1982-1986). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010, p. 117.

⁴¹ Para aprofundamento nos procedimentos criativos e categoricamente "rizomáticos" da história da dança, ver as obras: NORONHA, Márcio Pizarro. *Imagens do corpo e embodiment das imagens: a circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética)*. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 131-141, 2005; NORONHA, Márcio Pizarro. *Sob*

Cerbino, Beatriz Cerbino e Arnaldo Alvarenga prevalecem os vínculos específicos com procedimentos advindos da disciplina história e sua interdisciplinaridade com as demais ciências humanas. Os autores desenvolvem investigações de cunho cultural da dança, contribuindo para esmiuçar relações sociais negligenciadas pela historiografia generalista dos nomes, estilos, grupos e lugares, sem perder do horizonte esses fatores.⁴²

No que tange às contribuições de Fabiana Dultra Britto⁴³ com sua audaciosa proposta historiográfica para a dança⁴⁴, apoiada

o giro da arte na leitura sintomal: objetos epistemológicos modernistas, recalque, crítica e morte na leitura historiográfica. In: LEMES, Cláudia Graziela Ferreira; MENEZES, Marcos Antonio de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza (orgs.). *Historiar: interpretar objetos da cultura*. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 133-161; PRIMO, Rosa. *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão, 2006; RIBEIRO, Luciana Gomes. 2010, op. cit.

⁴² Citamos como exemplos os seguintes textos: ALVARENGA; Arnaldo Leite (org.). *Personalidades da dança em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010; ALVARENGA; Arnaldo Leite. Missão memória da dança no Brasil. In: MEYER, Sandra; NORA, Sigrid; PEREIRA, Roberto. *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 217-226; CERBINO, Beatriz. História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. p. 55-67; PEREIRA, Roberto. O original Ballet Russe no Rio de Janeiro: memórias em movimento. *X Encontro Nacional de História Oral. Recife*, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1269198076_A_RQUIVO_OOriginalBalletRussenoRiodeJaneiro-memoriasemmovimento.pdf>. Acesso em: 24 out. 2011; CERBINO, Ana Luiza; CERBINO, Beatriz. Imagens da dança: Jaques Corseuil e a invenção do bailarino nacional. *XIV Encontro Regional da Associação Nacional De História – ANPUH-RIO: memória e patrimônio*. Rio de Janeiro, 2010; COUTO, Clara. *O balé de corte como imagem prescritiva da harmonia cósmica e política na corte francesa (1610-1661)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012; REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica 21*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005. Próximo a essas propostas, mas se atendo aos estudos na "Nova História", encontra-se o trabalho de SILVA, Carmi Ferreira da. *Por uma história da dança: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

⁴³ BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, v. 2, n. 2, p. 37-42, 1999; BRITTO, Fabiana Dultra.

principalmente em abordagens contemporâneas da química, física e biologia para afirmar a irreversibilidade dos fenômenos, a autora aponta a má concepção e o mau uso da temporalidade como elementos que comprometem os trabalhos historicistas e positivistas que tratam da dança. Recorrendo a "leis" da natureza e de fenômenos biológicos⁴⁵, Britto as aplica a processos sociais e culturais, impondo-as inclusive ao estudo do potencial de mudança efetuado na dança como arte.

Em nossa perspectiva, pressupomos que não existem leis no modo como as pessoas fazem a história, sejam elas de ordem biológica, física ou social, como nos adverte Nietzsche em sua segunda consideração intempestiva: "na medida em que as leis ocorram efetivamente na história, elas não têm qualquer valor, nem a história também"⁴⁶.

Mesmo conseguindo desarticular explicações monocausais, a proposta de Britto demonstra fragilidade ao negligenciar procedimentos específicos do campo da história como disciplina. Essa ausência de domínio das diferentes epistemologias e metodologias em história confere ao texto de Britto uma aura aventureira e a impressão de descoberta de questionamentos e procedimentos há muito praticados pela história como área de conhecimento.⁴⁷ Se adjudicássemos a leis

Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

⁴⁴ Ressalvas iniciais que fizemos à proposta de Britto foram discutidas nos textos: GUARATO, Rafael. O culto da história na dança: olhando para o próprio umbigo. In: *VI Congresso ABRACE*. São Paulo: Memória Abrace Digital, 2010, e _____. *História e dança*: um olhar sobre a cultura popular urbana. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

⁴⁵ Essa perspectiva também é encontrada em textos assinados por Helena Katz, Marcos Bragato, Andréia Vieira Abdelnur Camargo e Christine Greiner, dedicados a explicar estéticas em dança e acontecimentos passados.

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: _____. *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro/ São Paulo: EDPUC-RIO/Loyola, 2005. p. 161.

⁴⁷ Elemento que aproxima os trabalhos acadêmicos que tratam a dança como objeto de estudo, desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, é a pretensão em desvendar os segredos do universo, fornecendo respostas genéricas e um enfadonho repetir e renomear de teorias e epistemologias já existentes em outras áreas do conhecimento. Aplicam-se a objetos e problemas distintos os mesmos referenciais teóricos, comprometendo as especificidades deles. Lendo hoje esses trabalhos, a

naturais o poder exclusivo de mudar ou fazer permanecer atitudes humanas, tornar-nos-íamos meros fantoches cujas vontades, desejos, interesses seriam manipulados por uma existência biológica preexistente. O que pertence à lei da natureza não obedece a lugares ou tempos específicos⁴⁸, fazendo do sujeito algo controlável e fadado a certas vivências desde seu nascimento, abandonado às circunstâncias culturais e sociais que enfrentar.

Entendendo a história como algo inacabado, uma historiografia da dança que almeja adentrar a complexidade das relações culturais não pode contentar-se em elaborar uma teoria pautada na uniformidade nos formatos de relações humanas; ela tem que responder a perguntas reais de homens vivos e desejosos. Tal panorama nos possibilitou identificar uma lacuna na elaboração do conhecimento histórico sobre dança no Brasil. Carecemos de estudos que abordem a construção das relações constitutivas de um campo sem renunciar à ocorrência da dança na condição de arte e tributária de aspectos estilísticos e do gênio artístico do indivíduo.

A história da arte a ser desvelada não parte da existência da dança em nossa sociedade como produto estético acabado, cujas modificações estritamente formais mereceriam ser descritas, mas sim da investigação das condições que tornaram possível a sua existência. A intenção desta tese é percorrer indícios e testemunhos que informam sobre os não-ditos, sobre os processos ocultos nos quais interagem permanência e confluem na legitimação e valoração artística e monetária

impressão que se tem é que esses primeiros pesquisadores estavam maravilhados com o conhecimento científico disponível, percebendo as incontáveis possibilidades que o conhecimento humano já produzido em diferentes áreas fornecia para explicações sobre a existência da dança, retirando esta das descrições, genealogias e do simples culto aos ídolos. Especificamente no trato de questões históricas, merecem destaque os trabalhos de Andréia Vieira Abdelnur Camargo, que apresenta diálogo historiográfico e trato minucioso das fontes utilizadas, mesmo não analisando-as criticamente: Cf. CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. *Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. _____. *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

⁴⁸ GINZBURG, Carlo. Matar um mandarim chinês: as implicações morais da distância. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 200.

da dança. Concebendo o tempo histórico como descontínuo e os diferentes processos inter cruzados, torna-se relevante destacarmos que a análise histórica resulta não em combinações em série, mas sim nas coincidências imprevistas.⁴⁹

Aqui, coreografias, entrevistas, críticas, leis, padecem da mesma indeterminação que qualquer outro acontecimento histórico — o de terem sido construídas num processo carregado de subjetividades e no qual se imbricam interesses e tensões de seu tempo — e nos fornecem rastros⁵⁰. Não se trata de estabelecer uma sequência lógica entre acontecimentos díspares, pois a história não busca uma origem, uma regressão aos precursores ou estabelecimento de marcos fundacionais; ao invés disso, centramo-nos sobre os documentos para questioná-los na sua radicalidade histórica, na sua indeterminação. São nossas perguntas feitas aos documentos que se alteram, são elas que nos permitem reconstituir o passado.

1.2 História e historiografia da arte

Em vista de situarmos nossa aproximação epistemológica com a história da arte, ressaltamos que, no trato dessas relações (entre história e arte), abundam reflexões dedicadas às artes plásticas, arquitetura, música, teatro e pintura, dispondo a dança de menor prestígio entre os estudiosos dessa área de conhecimento. Fruto dessa discrepância, a dança não dispõe de volume considerável de produção escrita que auxilie na compreensão específica dos processos que forjaram e ainda forjam sua prática em sociedade. Mais uma vez, o acesso a coisas do passado e às urdiduras que engendram arte em configurações históricas particulares se manteve por muito tempo restrito à atitude monumental e descritiva das obras e seus fazedores.

Dentre as composições analíticas que obtiveram êxito, sobressaiu a corrente formalista da historiografia da arte de alicerce kantiano, baseada na obra "Crítica do juízo". Tal viés tem como pressuposto central a autonomia do campo estético. Dedicar-se a pensar a arte em si mesma, nas suas qualidades formais, elencando elementos que compõem as obras, como materiais, linhas, formas, para tratar os objetos

⁴⁹ CERTEAU, Michel de, 2002, op. cit., p. 86.

⁵⁰ A noção de rastro é a raiz comum do testemunho e do indício que, associada ao conceito de documento, passa a aglomerar ambas as noções. Cf. RICŒUR, Paul, 2007, op. cit., p. 184-187.

artísticos em sua singularidade com a subjetividade de seu criador, abandonando a história dos conteúdos, funções e relações humanas que constituem a feitura e leitura dos objetos de arte. Exemplo desse modelo se encontra em Alois Riegl⁵¹ ao investigar as obras de arte na Roma Antiga. Seu esforço foi demonstrar que, mesmo em sua decadência política e econômica, houve plena produção e desenvolvimento da arte por meio de evolução nas formas, sugerindo certo grau de autonomia da cultura em relação a outras dimensões da vida social.

Esse modo de fazer história da arte por meio da descrição, classificação e ordenação sistematizadas das formas encontrou seu ápice no sucesso alcançado pelos estudos de Heinrich Wölfflin ao estabelecer o que denominou "conceitos fundamentais" para compreensão histórica das artes. Wölfflin formulou diretrizes para uma história dos estilos artísticos de forma evolutiva, analisando, a partir de um raciocínio pendular, o trânsito entre linear e pictórico, plano e profundidade, clareza, pluralidade. Abandonam-se as relações culturais que formam o artista ou os processos sociais nos quais se engendra, pois "seu objetivo não é analisar a beleza da obra de um Leonardo ou de um Dürer, e sim o elemento através do qual esta beleza ganhou forma"⁵². Esse procedimento se esforça em perceber a coerência na mudança dos estilos, assim como reforça o caráter autônomo da arte ao demonstrar que o auge dos estilos independe do apogeu das sociedades nas quais foram produzidos.

No afunilamento desses estudos, o estatuto das formas chega a negar a validade das estruturas apresentadas por Wölfflin, atingindo o ponto de possuir vida própria. A forma passa a ser compreendida como algo orgânico, vivo, que nasce e morre, assumindo a condição de criação

⁵¹ Cf. RIEGL, Alois. *Arte Tardoromana*. Turin: Einaudi, 1981. Os estudos de Riegl são considerados como marco da historiografia científica moderna da arte, dedicada ao trato dos estilos por meio das formas, não atendo-se à análise dos significados. Sobre o tema, recomenda-se também a leitura da obra "Questões de estilo: fundamentos para uma história do ornamento", publicada em 1893 pelo mesmo autor. Ainda sem tradução para a língua portuguesa, a obra dispõe de versões em inglês pela editora da Princeton University ("Problems of style", 1992) e em espanhol pela Editorial Gustavo Gili ("Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación", 1980).

⁵² WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 17. A proposta de Wölfflin assumiu um caráter de "história estilística da arte", cujo trato foi aprofundado nos estudos de Theodor W. Adorno, que acrescentou aspectos filosóficos ao procedimento.

vital, necessária à vida na concepção de Henri Focillon⁵³. Detentora do potencial de fornecer existência ao homem, a forma acontece como uma busca por um princípio de estabilidade, desviando signos, metamorfoseando o mundo. Não se reduz às noções de imagem, signos, nem comunica; a arte se compreende como ação formalizadora e não comunicativa, o que pressupõe esvaziar o signo para o advento da forma.

Nessa esteira de autores dedicados a investigar aspectos formais das obras de arte, o filósofo Gilles Deleuze apresenta a necessidade de uma análise formalista das obras de arte que não se contenta em narrar ou representar, mas que possui algo que a atravessa. Para o autor, não se trata de tomar a "arte pela arte", como ficou conhecido o movimento formalista na história da arte, mas de adotar procedimentos para reconhecer a especificidade de um fazer que não se reduz a técnicas ou ao domínio de um campo estabelecido, mas que se amplia para o desfrutar de uma lógica específica movida pelos afetos e sensações.⁵⁴ Trata-se de um novo paradigma da forma, não mais como oposição à função, mas sim a outras formas: representação/figuração. Encontramos em outro trato da história da arte que se esforça em falar de uma condição humana de criação a partir de afetos advindos de traços assignificantes.

Ao avaliar os quadros do pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992), tido como um dos principais artistas contemporâneos por fugir da representação figurativa e fornecer um processo criativo no qual figuras são desfiguradas, o enfoque recai sobre o modo de composição de Bacon, como se passam cores, contornos que limitam e transpõem. Tensões e relações de forças entre os elementos contidos nas telas são tomadas como centrais ao não se aproximarem de uma "contação de histórias". A única comunicação que existe para Deleuze são as tensões formais presentes na composição; mesmo o corpo estando dissipado, ele é contraído por forças que o envolvem, num ritmo de coexistência entre elementos formais do quadro.⁵⁵

No entanto, esse empenho em tratar a arte e sua história em termos formais requer que a arte se inicie e se encerre na própria obra de arte. De acordo com o historiador da arte Henri Zerner, para que esse artifício fosse possível, "para isolar a arte, para conferir-lhe o seu caráter

⁵³ FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 2001.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 41.

específico, imaginou-se um sistema em que a arte colocava os seus problemas propriamente artísticos"⁵⁶. Tal forma de investigação parte dos processos criativos ou do objeto produzido, denominado arte, e busca inseri-lo numa categoria específica exclusivamente a partir de suas formas. Em contraponto a esse modo de compreender arte, surgiram propostas investigativas que alegam a importância do contexto social para produção e compreensão de seus sentidos.

Esse feito se destacou com o ajustamento entre teoria marxista e história da arte, que busca invalidar qualquer característica pretensamente autônoma presente, seja na produção ou no consumo da obra de arte. No viés dessa literatura, a arte aparece ora como reduto onde se resguardam possibilidades de resistência a outros produtos disponíveis na cultura "de mercado" — como nos famosos escritos de estudiosos da teoria crítica, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer⁵⁷ —, ora surge como determinada por conjunturas econômicas ou políticas macro capazes de conferir suportes para interpretação, como nos escritos de Francis Klingender em "Arte e revolução industrial"; na obra, ainda sem tradução para o português, escrita por Frederick Antal, "El mundo florentino y su ambiente social"; e nas formulações do mais renomado expoente dessa vertente historiográfica, Arnold Hauser, tendo como obra referencial "História social da arte e da literatura"⁵⁸. Em ambos os

⁵⁶ ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976, p. 145.

⁵⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970; _____. O feticismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108; HORKHEIMER, Max. Arte nuevo y cultura de masas. In: *Teoria crítica*. Trad. Juan J. Del Solar B. Barcelona: Barral, 1973. p. 115-137.

⁵⁸ Destacamos aqui o vínculo entre a história social da arte e as propostas sociológicas desenvolvidas por Pierre Bourdieu. Na conclusão da obra "História social da arte e da literatura", Arnold Hauser lança a problemática social que orienta grande parte das reflexões que marcaram o pensamento de Bourdieu, ao anunciar que na história da arte existe uma "permanente monopolização da arte por uma pequena minoria". Cf. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 2 ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo II, p. 1151. Nessa vertente sociológica de abordagem da arte, encontram-se, em língua portuguesa, textos de autores como Lucien Goldmann, Herbert Read, Pierre Francastel, Bertolt Brecht, Ernst Fischer, Gyorgy Lukács, dentre outros, organizados por Gilberto Velho em quatro volumes intitulados "Sociologia da arte" e publicados pela Zahar Editores.

modelos, a arte se encontra circunscrita a acontecimentos e processos sociais fixos, cabendo ao artista situar-se em grupos e classes determinadas que acabam por substituir ou se igualar ao artista na criação.

Diante da predominância desses modelos consolidados, surgiram, na década de 1980, pesquisadores que declararam a falência desses modos de explicação histórica da arte. Dentre os estudos publicados, destacaram-se internacionalmente as reflexões do historiador da arte alemão Hans Belting e do filósofo e crítico de arte estadunidense Arthur Coleman Danto. Ater-nos-emos brevemente à exposição do cerne das questões apresentadas por ambos, tendo em vista a detecção de um problema norteador que orienta essas pesquisas.

Em 1983 foi publicada a obra "O fim da história da arte?"⁵⁹ por Hans Belting, apresentando a seguinte interrogação aos estudiosos da história da arte: frente às recentes transformações estéticas promovidas por artistas modernos e contemporâneos, caberia ainda proceder à história da arte de modo pretensamente universalista, compondo explicações pautadas nas descrições de estilos, épocas e suas transformações? Para o autor, os modos de feitura da arte se diversificaram a tal ponto que se tornou insuficiente a produção historiográfica sobre arte pautada em sua "lógica interna", com os artistas pleiteando uma liberdade em relação a uma história da arte única e opressora.

No entanto, se no início da década de 1980, a questão proposta por Belting se configurava como pergunta, em 1995 ela se tornou uma afirmação com a retomada do assunto na publicação "O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois"⁶⁰. Ao decretar a sentença, o autor destaca que o encerramento anunciado não deflagra a morte da historiografia da arte, mas, antes, de um modo de proceder e escrever sobre arte em termos históricos que condenou obras e artistas a "enquadramentos" rígidos, os quais buscavam consolidar, emoldurar a arte e as formas de vê-la.⁶¹ As narrativas cronológicas e descritivas,

⁵⁹ No original em alemão, "Das Ende der Kunstgeschichte?", publicado pela Deutscher Kunstverlag. A obra ganhou uma versão inglesa em 1987, intitulada "The end of the history of art?", editada pela University of Chicago Press.

⁶⁰ Do original em alemão: BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. Munique: Beck, 1995. A obra tem uma versão em português editada pela Cosac Naify em 2006.

⁶¹ Para acompanhamento das reflexões críticas de Hans Belting sobre a história da arte e o uso dos "enquadramentos" como procedimento, ver especificamente

dedicadas a homenagear grandes artistas e fornecer explicações estritamente formais ou com vínculos genéricos com o meio sociocultural, tornaram-se obsoletas e superficialistas.

Similar e concomitante às ponderações de Belting, encontra-se o ensaio "O fim da arte", de Arthur Danto, publicado em 1984⁶². Acionado por questões vinculadas à produção contemporânea de arte nos Estados Unidos, Danto declarou a impossibilidade de definição do que é arte, não sendo mais possível, se é que algum dia o foi, encontrar uma "essência" que especifique o objeto artístico. O indiscernimento entre objetos cotidianos e objetos artísticos, ao primeiro olhar, desmontou a perspectiva histórica da arte que se solidificou por meio da especificidade dos objetos artísticos em oposição aos demais objetos. Assim, o "fim da arte" expressado por Danto não consiste no encerramento da arte em si, mas do modo como ela foi percebida teleologicamente pela história.

Esse abandono de pensar o futuro da arte se deu a partir da percepção da multiplicidade de formas estéticas que afloraram no século XX. Tomando o presente como momento em que se dá a compreensão e a escrita da história da arte, a impossibilidade de discernir a priori os objetos artísticos inviabiliza a suposição de um futuro ou caminhos a serem percorridos. No aprofundamento desse diagnóstico, Danto nos esclarece, em texto posterior, o que pretendeu afirmar com o "fim da arte":

Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso o que pretendi dizer com 'o fim da arte', quando comecei a escrever sobre esse fim em meados da década de 1980. Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim.⁶³

o "Prefácio" e o capítulo "O fim da história da arte e a cultura atual", constantes na obra: BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁶² DANTO, Arthur C. The end of art. In: LANG, Berel (dir.). *The death of art*. New York: Haven Publications, 1984.

⁶³ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 139.

Posta dessa maneira, a inquietação que mobilizou o autor tem a ver com o desvínculo da arte com suas amarras históricas, com uma cultura histórica hegeliana que condenava a arte a se vincular a estilos, procedimentos, técnicas ou a um suposto *telos* a ser alcançado, capaz de orientar o desenvolvimento da arte. Ao borrarem-se os "limites da arte", tornou-se nebuloso o ato de se vincular à cultura histórica da arte no Ocidente. O que desaparece é a "narrativa legitimadora" pautada em critérios predefinidos, possibilitando à arte e à estética fabricarem sua própria filosofia e história, não necessariamente atreladas a modelos explicativos preexistentes.

Como alternativa às correntes formalista e marxista da arte, aproximamo-nos de autores que, de diferentes modos, dedicaram-se a questões envolvendo a simbologia da arte e à compreensão das diferentes relações que engendram a feitura e a leitura da obra de arte. Tais procedimentos foram comumente associados ao conceito de estudos iconográficos da história da arte por centrar suas atenções na leitura das imagens, buscando identificar seus conteúdos culturais, tratando o surgimento das obras como "sintomas" de relações sociais e trocas culturais. Essa perspectiva encontra referência basilar nos estudos de Aby Warburg e em pesquisas realizadas por pesquisadores que se vincularam ao Warburg Institute⁶⁴, dentre os quais se destacam Erwin Panofsky, Ernst Hans Gombrich e Carlo Ginzburg.

A característica que agrupa tais pensadores se configura no trato da imagem analisada pelo seu conteúdo, não somente pelo ponto de vista da linguagem da arte. Pelo viés iconográfico, os problemas da arte não começam e terminam na estética; eles perpassam valores culturais mais amplos. Nessa perspectiva, a arte assume a condição de documento por meio da "utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas"⁶⁵, buscando integrar o repertório imagético de uma época, o que faz necessário analisar não apenas a forma, mas o modo como as representações se transformam. Não bastando sondar o estilo, é preciso compreender como o entendimento da "verdade", "política", "ética", "justiça", "amor" modificam as representações e os entendimentos

⁶⁴ O Instituto Warburg foi formado a partir da biblioteca de Aby Warburg, em Hamburgo na Alemanha, sendo transferido para Londres durante a instalação do regime nazista na Alemanha. Hoje se encontra vinculado à School of Advanced Study e se caracteriza como centro de pesquisa.

⁶⁵ GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 42.

dessas representações, pois as transformações nessas relações alteram a existência do sujeito historicamente localizado.

A pose de um monarca no século XVIII demonstrando sua masculinidade pode ser associada à homossexualidade em nossos tempos; samba e capoeira, que no passado foram "coisa de negro", hoje constituem elementos fundadores de nossa "cultura nacional". Se o balé um dia foi prática comum entre os homens dos séculos XVI, XVII e XVIII, as mudanças do século XIX e suas relações de gênero trataram de vinculá-lo predominantemente a características tidas culturalmente como femininas; corpos disformes, que um dia foram considerados absurdos da natureza, são hoje artifícios da arte por meio dos trabalhos de dança contemporânea.

Com Warburg e sua proposta de ler as obras em seu tempo, exigiu-se a leitura da história da arte com base em fontes figurativas e documentais, retirando a arte de sua redoma para inseri-la em processos mais amplos. A diferença da contribuição de Warburg em relação à historiografia marxista reside em duas frentes. A princípio, por reconhecer, no processo de continuidade de elementos pagãos em obras renascentistas cristãs, a importância da memória, que possibilita à arte oscilar entre crença e pensamento científico, utilizando-se de atitudes psíquicas distintas que transitam entre "a serena contemplação e o abandono orgiástico"⁶⁶. Ao reconhecer a interferência de impressões mnêmicas, Warburg incorpora à análise da arte o choque entre relação passional e fóbica em seu processo de criação.

A atenção despendida aos fenômenos psíquicos iniciada por Warburg despertou na historiografia da arte o interesse pelas formulações psicanalíticas de Sigmund Freud, sua teoria do sujeito e implicações para a criação artística. Textos como "Interpretação dos sonhos" (1900), "Os chistes e sua relação com o inconsciente" (1905), "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância" (1910), "Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen" (1907), "Escritores criativos e devaneios" (1908), "Personagens psicopáticos no palco" (1905) e "O estranho" (1919) marcaram uma reviravolta epistemológica ao vincular atitude criativa à organização de processos psíquicos caóticos, realizando uma conceituação alucinatória de desejos recalcados. De todo modo, em Freud, a análise se mantém direcionada para o simbolismo e a busca das representações. Nega-se a existência de obras autônomas, pois

⁶⁶ WARBURG, Aby. *Mnemosyne*. Trad. Barbara Szaniecki. *Arte & Ensaios*, ano XVII, n. 19. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2009, p. 125.

a arte é compreendida como superfície de práticas culturais, sendo estas causadoras de mal-estar.⁶⁷

A segunda frente decorrente de seu trabalho é o exercício antropológico de tratar "a imagem mais do que a obra de arte, o que a coloca decididamente fora das fronteiras da estética"⁶⁸. Essa lição tanto impede que a história da arte seja reduzida à investigação formal como adverte que não se pode contextualizar gratuitamente a obra de arte, vinculando-a de modo especular à cultura de uma época. Investigar arte não é apenas identificar conteúdos, mas lançar problemas estéticos e históricos. São esses problemas históricos que possibilitam constatar como o homem transfigura a tradição para situar, "entre o antigo e o novo, sua própria moradia vital"⁶⁹. Essa premissa foi aprofundada nos escritos de Ernst Hans Gombrich ao perceber que, em seu cerne, toda figuração é ambígua, toda descrição pressupõe interpretação, alijando a noção de produção ou recepção inocente ao inserir no debate histórico das artes a necessidade de perceber como as representações do que está representado nas obras vêm a ser construídas.⁷⁰

Enquanto Warburg se preocupava com o valor sintomático das imagens para a história, Gombrich se dedicou a investigar como as imagens operam, desde sua criação e suas relações com as convenções sociais.⁷¹ Com intuito de tornar suas proposições persuasíveis,

⁶⁷ Os desenvolvimentos e desdobramentos da psicanálise freudiana na produção historiográfica em história da arte podem ser encontrados nas obras de pesquisadores renomados, seja pelo uso de seus pressupostos para explicar fenômenos artísticos ou rompendo com eles ao propor novos arranjos no entendimento do funcionamento entre psique e mundo material. Dentre esses pensadores, destacam-se Ernst Hans Gombrich, Ernst Kris, Meyer Schapiro, Jacques Lacan, Severo Sarduy, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Richard Wollheim, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. Trad. Cezar Bartholomeu. *Arte & Ensaios*, ano XVII, n. 19. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2009, p. 134.

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 135.

⁷⁰ Acerca desse assunto, consultar particularmente o texto: GOMBRICH, Ernst Hans Da representação à expressão. In:_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 383-415.

⁷¹ Nos estudos de Gombrich, a teoria psicanalítica freudiana recebe limitações contra seus usos indiscriminados. Em seu texto intitulado "A psicanálise e a história da arte", o historiador rejeita os primeiros esforços de Sigmund Freud

Gombrich acrescentou aos estudos da imagem o recurso a textos e processos comunicativos para preencher as lacunas do assunto tratado. Munida desse procedimento metodológico, a interpretação deixa de ser algo que reflete uma verdade para se tornar "a reconstrução de uma evidência perdida"⁷², possibilitando tratar historicamente o que as imagens poderiam significar. Em Gombrich, o estudo da arte pelo viés da história se mune de certa desconfiança para com a forma de tratar as obras como necessariamente conectadas às épocas que surgem, ou ainda como expressão imediata da individualidade do artista, explorando questões como representação e estilo como problemas culturais e sociais.

No que se refere ao problema da representação em arte, Gombrich é incisivo em destacar que sua importância está na sua função, naquilo que ela é capaz de mobilizar. Por esse ponto de vista, podemos afirmar que o vínculo das produções em dança com sua época ou com o campo da arte reside também na função e não apenas na forma, já que elas comportam questões políticas, econômicas, culturais ou psicológicas. Em Gombrich, a função, entendida como mediação, é aquilo que faz funcionar a representação.⁷³ Logo, basta que se ofereçam aspectos gerais que o interlocutor se encarrega de efetuar o restante na atribuição dos sentidos, o que nos viabiliza tratar das relações entre artistas e crítica de arte, artistas e curadores, artistas e comissões avaliadoras. Tais reflexões exerceram considerável impacto nos estudos de Carlo Ginzburg, que reconhece, no prefácio da obra "Investigando

em corresponder processos artísticos criativos com perturbações de ordem onírica advindas do inconsciente. Para Gombrich, é absurdo atribuir à psique toda significação da arte, justificando-a exclusivamente por processos interiores ao artista. Ele se declara "propenso a negar que sempre deve existir e sempre existiu um determinante pessoal" (1999, p. 31). No entanto, no ensaio "Mediações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística", o autor reconhece o potencial da imaginação no processo de criação e fruição de obras de arte, principalmente quando a expressão artística ultrapassa símbolos compartilhados, ao aceitar que a arte sugere mais que o aparente "somos realmente forçados a deixar a imaginação brincar com ela" (1999, p. 10).

⁷² GOMBRICH, Ernst Hans. Objetivos e limites da iconologia. In: WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 464.

⁷³ GOMBRICH, Ernst Hans. Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística. In: _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusc, 1999, p. 6.

Piero”, sua relevância para os estudos entre arte e sociedade. Ele declara:

Muito mais difícil de rejeitar preliminarmente (mas também muito mais trabalhosa e árdua de empreender) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que todo produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe. [...] A meta, infinitamente mais ambiciosa, de uma história social da expressão artística só poderá ser alcançada intensificando-se tais análises — e não com paralelismos sumários, mais ou menos forçados, entre séries de fenômenos artísticos e de fenômenos econômico-sociais.⁷⁴

O empreendimento historiográfico aqui pretendido parte da advertência de não nos rendermos a decifrações simbólicas, não nos contentamos em atentar apenas para o que as obras nos mostram. É nessa perspectiva que intencionamos analisar como significados e interesses de artistas, críticos, curadores, programadores, intelectuais podem interferir nos processos de feitura e leitura, sem, no entanto, esgotá-los. Com esse procedimento, sondamos como, nessas diferentes instâncias, para além de se emitirem opiniões estéticas, selecionam-se e se elaboram representações sobre trabalhos artísticos em dança que contribuem para configurar um mercado específico, dedicado a formas de composição entendidas como contemporâneas, atribuindo-lhes valor artístico e valor econômico.

1.3 Ballet Stagium na história da dança no Brasil

A breve história da dança como arte no Brasil se faz tributária do balé, incorrendo numa adequação com aquilo que se legitimava como dança artística em âmbito internacional. A propagação dessa validade estética como arte se ramificou por diferentes cidades brasileiras, criando uma predominância do fazer artístico em dança vinculado à estética do balé em sua formação denominada "clássica". Nessa esteira se encontram as primeiras companhias de dança no Brasil, que conseguiram formar elenco e profissionais que se dedicassem

⁷⁴ GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosacnaify, 2010. p. 19.

exclusivamente à dança, denominadas "companhias estáveis" e definidas por Teixeira (2011) como "companhias criadas em lei e sustentadas pelo dinheiro público"⁷⁵. Destacam-se nesse perfil o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1936), o Balé da Cidade de São Paulo (1968), o Balé Teatro Guaíra (1969) e a Cia. de Dança Palácio das Artes (1971), todos fundados sob a estética do balé.

Esse predomínio, no entanto, não excluiu o aparecimento de pessoas dedicadas a outras estéticas em dança, também pleiteantes ao estatuto artístico. Majoritariamente, os profissionais marginais à cena oficial do balé se vincularam a propostas modernas, igualmente subsidiadas em referenciais importados, dentre os quais se destacaram Marta Graham, José Limón, Rudolf Laban e Mary Wigman. As metodologias e procedimentos de criação adotados por esses coreógrafos ressoaram por meio dos trabalhos de artistas como Ruth Rachou, Maria Duschenes, Chinita Ullmann, Yanka Rudzka, Rolf Gelewsky, Renée Gumiel e Clarisse Abujamra. Contudo, apesar de esses artistas manterem certa frequência de produções cênicas, seus espetáculos não ocuparam a condição de remuneração principal do ofício. Eles se dedicaram principalmente, em maior ou menor grau, ao ensino de dança.

No trato de questões envolvendo dança e história no Brasil, adotamos a proposta sugerida por Gombrich, segundo a qual "é sempre melhor que o historiador parta do conhecido e vá para o desconhecido"⁷⁶. Nosso primeiro exercício consiste em percorrer a bibliografia específica sobre história da dança no Brasil para que possamos reconhecer como são representadas as realizações cênicas do Ballet Stagium, como se deu a edificação de uma memória da dança brasileira em situação artística. De início, identificamos consenso dos autores quanto a tratar a companhia dirigida por Décio Otero e Marika Gidali como marco referencial das produções cênicas nacionais em dança. Entretanto, a consolidação, em termos históricos, da importância do Ballet Stagium para a dança no Brasil se fez aos pedaços, com uso de diferentes teorias e justificativas.

⁷⁵ TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengú. O surgimento das companhias 2: uma pretensa "nova" forma de organização profissional de bailarinos que atingem idade em torno de 40 anos nas companhias públicas de dança brasileiras. *Sala Preta*, v. 11, n. 1, dez. 2011, p. 78.

⁷⁶ GOMBRICH, Ernst Hans. *Objetivos e limites da iconologia*, 2012, op. cit., p. 463.

O Stagium deu início às suas atividades em 1971 na cidade de São Paulo e permanece em atividade ininterrupta até o presente momento, completando 44 anos de existência. Sua inserção na história da dança está assentada em três aspectos: a princípio, o caráter itinerante assumido pela companhia, realizando extensa circulação nacional e tendo apresentado seus trabalhos em todos os estados da federação. Acrescidos a esse elemento de permanência ao longo do tempo, outros dois atributos são consenso entre estudiosos da dança para definir a estética e a importância histórica da companhia. Trata-se do caráter de resistência política conferido a obras produzidas durante a ditadura militar (1964-1985), da abordagem de assuntos e do uso de canções associados ao contexto nacional, o que se define como uma estética moderna de dança brasileira.

No entanto, esses elementos atualmente tidos como definidores do Stagium não são tematizados nos primeiros escritos históricos. Devido à preferência eurocentrista pela estética do balé clássico que marcou os primeiros trabalhos de história da dança no Brasil, o caráter moderno do Stagium é explorado de modo secundário, quando não é negligenciado pela historiografia da dança realizada até fins da década de 1980. Nesse feixe temporal foram publicadas seis obras sobre história da dança por autores brasileiros. Apresentaremos como cada uma delas registrou a existência do Ballet Stagium na cena artística da dança no Brasil, permitindo compreender como se deu o registro de suas ações.

Do conjunto dessa produção bibliográfica, duas obras foram escritas por Antônio José Faro, ambas com o foco direcionado para as personalidades estrangeiras às quais enaltecia e atribuía a responsabilidade de terem realizado a dança na condição de arte em terras brasileiras. Das 137 páginas do título "Pequena história da dança", de 1986, somente três linhas são dedicadas ao Stagium, sem defini-lo entre trabalhos modernos e contemporâneos cujos repertórios "fazem um agudo e perceptivo comentário das mazelas sociais neste país"⁷⁷. Mesmo com o curto espaço, Faro consegue destacar a produção da companhia como vinculada ao trato de questões sociais, supondo aspectos de denúncia, mas sem mencionar qualquer relação com o período militar ou com elementos de brasilidade, tampouco destacar a longevidade da companhia, que se manteve ativa ao longo de todo esse tempo.

⁷⁷ FARO, Antônio José, 1986, op. cit., p. 128.

Ao redigir seu outro texto, "A dança no Brasil e seus construtores", publicado em 1988, Faro exclui artistas brasileiros da condição de "construtores" da dança aqui realizada, elencando somente companhias, bailarinos e coreógrafos internacionais como tais. Nesse modo de pensamento, o Stagium aparece no texto como a companhia na qual atuou o coreógrafo argentino Oscar Araiz.⁷⁸ Dada a proposta de Faro em ambos os livros, parece-nos que registrar o Stagium como companhia não era preocupação do autor, dando privilégio aos estrangeiros e destacando a centralidade da figura do coreógrafo como autor da arte.

Também dedicada ao registro de acontecimentos marcantes da história da dança, encontra-se a obra "A dança teatral no Brasil", de Eduardo Sucena, publicada em 1989. Nessa empreitada abundantemente documentada, exposta ao longo de 497 páginas, o autor destina nada mais que um parágrafo ao Ballet Stagium, na seção de pessoas responsáveis pela disseminação do Balé em São Paulo. Sucena define o Stagium como empresa, detentora de escolas e uma companhia que circula com seus espetáculos, norteadas por uma missão, a de "levar a dança aos mais recônditos lugares do nosso vasto território, proporcionando momentos de felicidade e prazer estético a um público simples, inculto e carente de manifestações de arte"⁷⁹.

Com essa sentença, o autor não menciona a ligadura de produções cênicas do Stagium com aspectos sociais, como o fez Faro, muito menos políticos, acerca da ditadura. Também não se faz presente a caracterização do repertório da companhia como dedicada a abordar temas brasileiros. Na perspectiva de Sucena, destaca-se o primeiro fator por nós elencado, que se refere à circulação do Stagium pelo território nacional, apresentado numa concepção colonialista, de superioridade da arte e cultura que lida com referenciais do "mundo civilizado", promotor do "bem" aos "incultos" e "carentes" brasileiros de regiões distantes dos grandes centros urbanos.

A primeira explanação mais extensa acerca do Ballet Stagium foi encontrada na obra "Imagens da dança em São Paulo", publicada em 1987, que contém imagens das produções artísticas de dança na capital paulista, acompanhadas de textos escritos por Cássia Navas. Mesmo reconhecendo a dificuldade em classificar as obras de dança na década de 1980, por causa das misturas estéticas promovidas, a autora se presta

⁷⁸ FARO, Antônio José, 1988, op. cit., p. 83.

⁷⁹ SUCENA, Eduardo, 1989, op. cit., p. 480.

a emoldurar artistas, grupos e companhias, identificando o Stagium como "balé moderno" e organizando a narrativa por cronologia, continuidade e ruptura.

Navas menciona trabalhos com estéticas diferentes produzidas pelo Stagium, citando "Valsas e serestas brasileiras" (1979) como neoclássico por recorrer ao uso de sapatilhas de ponta e precisão no desenho dos corpos.⁸⁰ No entanto, tal como Faro, destaca a companhia pelos seus trabalhos cênicos dedicados a questões sociais e afirma: "Dança-se o homem oprimido em suas lutas conjuntas e individuais, contando-as e denunciando as injustiças"⁸¹. Acompanhada dessa definição, a autora cita a obra "Diadorim" (1972/1974) como exemplo de teatro dançado, mas ressalta que a denúncia à opressão estaria em "Kuarup ou a questão do índio" (1978) e "Dança das cabeças" (1978), bem como em "Santa Maria de Iquique" (1982), "Estatutos do homem" (1983) e "Missa dos Quilombos" (1984).⁸²

Novamente, mas de modo detalhado, o Stagium surge na historiografia pela exploração de questões que envolvem a vida ordinária e as condições opressoras enfrentadas no dia a dia. Até aqui, a companhia dirigida por Marika Gidali e Décio Otero aparece na história da dança, ora por suas produções cênicas dedicadas a representação da realidade social, ora pelo caráter colonizador, ao "levar" arte para os despossuídos de arte, como tarefa civilizadora. Entretanto, a partir das obras escritas pela crítica de dança Maribel Portinari, "Nos passos da dança", de 1985, e "História da dança", de 1989, inicia-se uma narrativa que articula, no mesmo texto, o Stagium nas três frentes de interpretação que até nossos dias perduram.

⁸⁰ NAVAS, Cássia, 1987, op. cit., p. 34.

⁸¹ Idem, ibidem, p. 86.

⁸² Mesmo conferindo ao Ballet Stagium a característica de dançar a realidade social e o cotidiano, Navas ressalta que esse aspecto não foi algo exclusivo às produções da companhia, citando, como exemplos de trabalhos cênicos em dança que tratam do cotidiano e de denúncias vinculadas a questões sociais, "Primeira Oração" (1980) e "Do homem ao poeta" (1983), de Luis Arrieta para o Cisne Negro. No Corpo de Baile Municipal, elenca as obras "Surê" (1982), de Carlos Moraes do Balé Teatro Castro Alves; "Aquarela do Brasil" (1979), de Antônio Carlos Cardoso; "Corações Futuristas" (1976), de Victor Navarro; "Libertas que sera tamen" (1981), de Luis Arrieta; "A dama das camélias" (1983), com direção de José Possi Neto durante a gestão de Klauss Vianna. Também cita a obra "Orações das mães da Plaza de Mayo" (1982), de Luís Arrieta para o grupo Casa Forte.

Mesmo destinando menos de três páginas à companhia paulista ao longo das 304 de "História da dança", Portinari conseguiu condensar em breves linhas sua tarefa. Transcrevemos um breve trecho para que o leitor possa acompanhar a análise. Nas palavras da autora:

Décio Otero e Marika Gidali estabeleceram uma linha visceralmente integrada à realidade brasileira. Nada de Sílides nem de produções nababescas. *Ballets* feitos à imagem e semelhança de um povo espremido entre a exploração e a esperança. Sufoco urbano, extermínio dos índios, literatura de cordel, serestas sertanejas, sincretismo religioso, protesto político, o carnaval isento de prostituição turística, tragédia proletária, saltitante ingenuidade do chorinho. Desse vasto manancial brotam as coreografias. Clássico na origem e nas aulas diárias, moderno por opção, mas sobretudo ligado ao aqui e agora. [...] Enquanto outras companhias dependem de espaços subvencionados, o Stagium vai à luta. Dança do Oiapoque ao Chuí nos teatros municipais, nas fábricas, escolas, no Xingu.⁸³

Pela primeira vez, a companhia aparece na historiografia como "integrada à realidade brasileira", acrescentando-se, às demais produções que até então destacavam como aspecto do Stagium a abordagem de questões da realidade social, a expressão "realidade brasileira". Prosseguindo, a autora constrói essa "brasildade" em relação ao distanciamento do balé de repertório com execução de técnica clássica, citando o afastamento de figuras fantasiosas que marcaram o período romântico — possivelmente referindo-se à obra "La sylphide" (1832), de Filippo Taglioni — e ao refinamento gestual que caracterizava as produções de balé do período. A brasildade também desfruta de outro elemento que o encorpa, o seu vínculo com o "aqui e

⁸³ PORTINARI, Maribel, 1989, op. cit., p. 241. O livro "Nos passos da dança" é composto por uma série de entrevistas, dentre elas, uma de Décio Otero e Marika Gidali. Nesse texto já se encontra esboçado o pensamento da autora sobre o Stagium. Contudo, somente em "História da dança" é que Portinari se dedica a inserir a companhia na história de modo articulado, sem a necessidade de se respaldar em seus diretores. A entrevista com Otero e Gidali se encontra disponível em PORTINARI, Maribel. *Nos passos da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 139-148.

agora". A amarração com o presente imediato e o distanciamento com as produções do passado são adotados como elementos para definir o Stagium como "brasileiro".

Ao falar da proximidade dos assuntos elaborados cenicamente pela companhia de Otero e Gidali com a realidade social, a crítica de dança Portinari elenca temas gerais, mas a novidade em seu texto se encontra na menção do "protesto político". Enquanto os demais autores falavam de "injustiças", "lutas", "opressão", em "História da dança" a autora expõe uma informação até então inexistente — a cena de dança como recurso para o questionamento estritamente político —, mesmo não mencionando obras que o fizeram, nem em que período. Tal diligência caberá a outros pesquisadores empenhados em tratar o Stagium e sua história. Cabe destacar que, em outro momento do livro, Portinari lista as obras "Diadorim" (1972/74), "Quebradas do mundaréu" (1975) e "Kuarup, ou a questão do índio" (1977) como as melhores criações de Décio, mas sem especificar ou justificar sua escolha. O interessante é notar como se inicia um recorte nas obras produzidas pelo Stagium, de acordo com as características que a historiografia lhes atribuiu.⁸⁴

Aludindo à circulação da companhia pelo território nacional, no texto de Portinari desaparece o pressuposto colonizador empregado na interpretação de Sucena. As viagens do Stagium são colocadas como meio de subsistência, já que a companhia não dependia de subvenções estatais. A diversidade de cidades e espaços onde se apresentou aparecem como recurso para manutenção das atividades da companhia. Curioso perceber que tanto "História da dança" quanto "A dança teatral no Brasil" foram publicadas no mesmo ano, em 1989, o que demonstra não haver consenso entre os escritores do período sobre a importância histórica do Ballet Stagium.

No início da década de 1990, especificamente em 1992, foi publicado o livro "Dança moderna", contendo textos de Cássia Navas e Lineu Dias, ambos então vinculados à equipe técnica de Artes Cênicas do Idart. Nessa obra, coube a Lineu Dias a seção em que aparecem explanações acerca do Ballet Stagium. Dias foi crítico de teatro e dança durante toda década de 1970 e acompanhou as produções da companhia desde seu início. No capítulo intitulado "As companhias estáveis", o autor faz sua explanação, ancorado na experiência de quem assistiu e escreveu sobre, apresentando, como único vínculo a obras

⁸⁴ PORTINARI, Maribel, 1989, op. cit., p. 167-168.

historiográficas anteriores, o destaque dado ao caráter itinerante. Ele ressalta que essa proposta está presente desde as primeiras ações da companhia e afirma que "o Stagium iniciou-se sem pretensões bombásticas, endereçando-se principalmente ao público do interior [...]"⁸⁵.

Dias não se atém às especificidades das motivações ou justificativas para as viagens do Stagium, não busca defini-las nem como meio de sobrevivência, nem como ação colonizadora; apenas expõe a informação. Esse modo de proceder permanece quando o autor se dedica a listar obras da companhia, não classificando-as em categorias rígidas, mas propondo-se a perfilar algumas produções cênicas que se destacaram, mesmo não indicando uma linha mestra que fixe essas obras. A princípio, Dias enfatiza que, na estreia do Stagium, "interessava a qualidade das coreografias — sobretudo a ousadia moderna de Dessincronias, com uma sofisticação do tipo *avant-gard*, e o fluxo narrativo muito bem mantido de Orfeu e Eurídice"⁸⁶, destacando que o mérito da companhia em suas primeiras produções se deu pelo acabamento cênico e pela pretensão à vanguarda.

Mas a ênfase na exposição das obras se concentra na mudança da concepção estética do coreógrafo Décio Otero, situada a partir do contato com procedimentos teatrais de representação mantido a partir da parceria com Ademar Guerra nos processos de criação. Dias acentua:

A tendência teatralizante da companhia chegou ao seu ponto máximo — e talvez, a sua obra-prima maior — em *Quebradas do Mundaréu* (1975), adaptação da peça (então proibida) *Navalha na Carne* de Plínio Marcos, onde a fluência dramática dos passos fazia esquecer sua origem acadêmica no desempenho soberbo de Otero (*Vado*), Marika (Norma Suely) e Milton Carneiro (*Veludo*), sob música especialmente composta e muito evocativa de Aylton Escobar.⁸⁷

O texto de Dias possui uma peculiaridade em relação aos demais livros citados: sua narrativa não mostra, entre suas preocupações, a caracterização do Stagium como brasilidade. Ele

⁸⁵ DIAS, Lineu, 1992, op. cit., p. 97.

⁸⁶ Idem, *ibidem*.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 100.

prioriza questões estéticas, enfatizando as apropriações da linguagem teatral efetuadas pela companhia. A nova informação que aparece diz respeito à articulação de um trabalho específico: "Quebradas do mundaréu" (1975), descrito como adaptação teatral da peça de Plínio Marcos "Navalha na carne" (1967), cuja condição de proibida pela censura no período é mencionada. Mesmo não vinculando objetivamente o trabalho do Stagium a "protesto político", como faz Portinari, Dias especifica a condição opressora da censura acerca de uma obra singular. Tal aspecto foi crucial para os textos históricos seguintes que trataram dessa relação entre a companhia paulista e o governo militar na década de 1970.

O destaque conferido ao trato teatral nas produções do Stagium no texto de Dias também pode ser conferido quando o autor elenca coreografias que se sobressaíram, selecionando trabalhos nos quais Ademar Guerra trabalhou diretamente com os diretores da companhia ou após essa parceria. Além de "Quebradas do mundaréu", considerada como possível "obra-prima maior", o autor faz elogios a "Diadorim", obra de 1972, e destaca sua reformulação em 1974. Aponta "Dona Maria I, a rainha louca" (1974) como afunilamento dessa dinâmica teatral conferida à dança e "Jeusalém" (1974) como coreografia na qual se percebe o abandono das "delicadezas neoclássicas e [a partida] para uma turbulência [que provocou] grande impacto visual"⁸⁸.

Sem encerrar as produções cênicas do Stagium em taxonomias rígidas, o autor também confere amabilidade ao "divertido Bamboleô" (1976). Contudo, em seus comentários, reserva à obra "Kuarup, ou a questão do índio" (1977) o status de um marco⁸⁹ na trajetória da companhia. Assim, Dias não se dedica a descrever as obras como voltadas a temas de desigualdade social, ou imputar a elas o potencial de resistência política. Porém, na exposição das coreografias escolhidas pelo autor, os termos que qualificam duas delas nos chamaram a atenção: "obra-prima" para "Quebradas do mundaréu" e "marco" para "Kuarup". Notamos que essas duas obras, acrescidas de "Diadorim", também foram eleitas por Maribel Portinari como as mais aprimoradas, iniciando uma recorrência na seleção de coreografias que passam a configurar como ímpares da história do Stagium.

Até os últimos anos da década de 1980, os olhares históricos acerca do papel desempenhado pelo Stagium na dança não eram

⁸⁸ DIAS, Lineu, 1992, op. cit., p. 98.

⁸⁹ Idem, ibidem, p. 101-102.

consonantes. À exceção da escolha de obras singulares em comum entre Portinari e Dias, essa pluralidade se dissolveu com a publicação em 1994 do livro "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil", pela também crítica de dança Helena Katz. Essa obra se diferencia das anteriores por dedicar considerável espaço à abordagem da importância histórica do Stagium para a dança realizada no Brasil. Também se destaca por ser o único esforço em desenvolver uma análise acerca dos caminhos percorridos pela companhia, caminhos esses que justificariam sua consagração histórica.

Diferentemente da estratégia narrativa adotada pelos trabalhos de história da dança então publicados, Katz não se propõe a traçar uma história universal da dança na qual o Stagium se encaixaria. Redirecionando o olhar para o outro extremo, a proposta da autora se configura em laurear as criações de artistas nacionais, num esforço de estabelecer uma memória da dança despreendida da necessidade de se vincular a modelos estrangeiros. A fim de cumprir com sua proposição, Katz insere um corte temporal na história da dança no Brasil, elegendo o Ballet Stagium como representante dessa separação, pois a companhia aparece no texto como "divisor de eras, separou a história em antes e depois"⁹⁰.

Enquanto nas narrativas anteriores, o Stagium aparecia como proposta estética diferenciada, com Helena Katz a companhia assume outro patamar, o de responsável por modificar a história da dança no Brasil. Para justificar sua sentença, a autora se lança numa investigação, ora fixando relações, ora fabricando definições acerca do Stagium que até então nenhum livro de história da dança havia ousado. O primeiro argumento utilizado pela autora para explicar o seu recorte e a seleção de objeto de análise é o seguinte:

O ponto de partida, a ideia básica do trabalho, se centra num fenômeno tipicamente brasileiro conhecido por Ballet Stagium. O Stagium nasceu durante os anos mais autoritários de um golpe militar que perseguia e torturava estudantes, trabalhadores, a Igreja e os políticos no Brasil. Era o governo Médici, com AI-5, censura e

⁹⁰ KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994, p. 33.

crescimento econômico acompanhado de uma perversa distribuição de renda.⁹¹

De pronto, Katz associa não apenas algumas coreografias, mas o próprio surgimento do Stagium ao período, contextualizando o momento histórico da ditadura militar e especificando que eram "os anos mais autoritários", sob os mandos do então presidente, o general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Ela destaca a censura e o AI-5, importantes e famosos elementos repressores adotados pelo governo. Contudo, a associação direta entre Ballet Stagium e resistência ao regime militar se encontra em outra passagem do texto, no qual a autora afirma que "num país silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium se apresentou, nos anos 70-80, como um porta-voz da lucidez. Fez da dança um espaço para a consciência que resistia"⁹².

Sem meias palavras ou qualquer rodeio sobre o tema, a autora fixa uma relação maniqueísta entre as produções do Stagium durante as décadas de 1970-80 e a estrutura estatal sob comando dos militares. A dança deixa de ser o lugar do belo e gracioso para se tornar o da "lucidez", que, no contexto, significa "resistência", como forma de combater os abusos da "censura" e de enfrentar o "medo". Nesse momento do texto, o importante é notarmos como a autora edifica uma imagem sobre o que foi o Stagium, duas décadas antes da escrita de seu texto, para que possamos compreender as interpretações ulteriores sobre o assunto e a fixação de uma memória hegemônica sobre a história da companhia.

Concomitantemente à afronta ao poder público do período e sua ideologia, na perspectiva de Katz o Stagium inaugurou uma estética peculiar. Ao salientar esse aspecto, a autora negligencia o primeiro ano da companhia e suas criações, situando a versão de 1972 da coreografia "Diadorim" como marco representacional dessa estética:

[...] em 1972, dão início ao processo que interessa enfocar aqui. Decidem fazer uma dança diferente daquela que haviam aprendido. Intuem que era preciso formatar uma maneira de fazer balé que se parecesse com o Brasil. [...] Nasce assim Diadorim, nesse mesmo ano, o embrião estético do que o tempo transformaria em crença e, depois,

⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁹² KATZ, Helena, 1994, *op. cit.*, p. 19.

em carimbo. Com essa assinatura, o Stagium, tal como um bandeirante do século XX, desbravou o Brasil a golpes de dança.⁹³

Com intuito de fixar acontecimentos fundacionais para a dança no Brasil, a partir das produções cênicas do Stagium, a autora define como "carimbo" da companhia a sua capacidade de elaborar coreografias próximas à realidade brasileira. Ao mesmo tempo, ressalta que, ao portar essa "assinatura", as apresentações do grupo não se restringiram aos grandes centros urbanos. De modo incisivo, Katz retoma o tripé anunciado por Portinari, mas se distancia desta ao tratar do caráter dessas viagens, aproximando-se, neste ponto, da perspectiva colonizadora decretada por Sucena, como vimos.

A ação inicial do Stagium foi a de produzir para os que estavam fora do circuito oficial do balé. Abriu uma via e, em seguida, pavimentou o acesso para que sua dança chegasse até os desabrigados da arte, os que não frequentavam teatros nem faziam assinaturas de temporadas.⁹⁴

As andanças do Stagium pelas diferentes regiões do país são tomadas como "missão", desaparecendo no texto de Katz o caráter econômico da circulação dos espetáculos como tática de sobrevivência. Prevalece na narrativa uma concepção eurocentrista de arte, observada no uso de signos de civilização como a "pavimentação" e a carência de populações descritas como "desabrigadas". O caráter econômico no texto de Katz se desloca do produtor para o consumidor, sendo este transformado em público de dança. Grosso modo, a condição de "divisor de águas" atribuída ao Stagium não lhe foi conferida em curto prazo, sendo gestada em processos sociais mais amplos.

A princípio, encontramos duas justificativas que subsidiaram a consagração da companhia. A primeira é de ordem estética e nela há o reconhecimento do potencial em tratar de temas sociais por meio da dança, recorrendo a recursos teatrais, temática e abordagem cênica do corpo. A segunda é de natureza social-moral e se expressa nas apresentações de dança — considerada arte — em espaços (praças, igrejas, presídios, balsas, feiras) e regiões (Norte e Nordeste) até então

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 16 e 18.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 34.

não exploradas por outros artistas da dança, sendo atribuída a essas incursões uma perspectiva civilizadora, capaz de levar arte e cultura a povos que não possuem acesso a essas produções, portanto, carentes de conteúdos da "alta cultura".

A combinação desses dois fatores, somados ao período histórico brasileiro em que se localiza a aparição da companhia, a ditadura militar, fez eclodir uma prática historicista que não mediu esforços em vincular, de pronto, as produções do Ballet Stagium a seu contexto político-social, ressoando como ecos de resistência comparados a movimentos ocorridos no teatro e na música do período. Essa conexão da dança com um contexto social mais amplo equipou as narrativas subsequentes com um horizonte coeso, capaz de "fornecer um quadro de referências e de pontos de referência"⁹⁵. A partir de acontecimentos políticos e sociais vastamente debatidos, estudados e construídos no imaginário histórico do Brasil recente, a dança pega carona com a importância desses fatos, inserindo-se no rol dos assuntos que envolvem o delicado período.

Assim, a construção dos pilares nos quais se assenta a história do Stagium, a partir de Katz, possui sua base em definições generalistas e reificadoras, ancoradas em noções como "Brasil" e "ditadura militar". Ao localizar artistas e obras em uma sucessão, a aparição de uma história como verdade sobre o Stagium forjou um passado harmônico das relações entre grupos, instituições, instâncias legitimadoras. É assim que Helena Katz descreve os trabalhos do Stagium em sua primeira década — uma época fadada a tratar da realidade material imediata —, afirmando que "o tema dos anos 70 quase que se autodeclarava: fazer dança era uma via de posicionamento do homem no seu meio"⁹⁶.

É notável o "efeito de verdade"⁹⁷ que essa assertiva encontra em pesquisas posteriores, ressoando em todos os trabalhos sobre história da

⁹⁵ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3. Rio de Janeiro, 1989. p. 9.

⁹⁶ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 76.

⁹⁷ GINZBURG, Carlo. Descrição e citação. 2007, op. cit., p. 18. A aplicação dessa expressão por Carlo Ginzburg se difere do sentido dado por Roland Barthes por não se restringir a aspectos puramente textuais, artifícios capazes de produzir no texto uma ilusão do real. Ginzburg destaca a importância de elementos presentes nos textos, mas não necessariamente textuais (método, epistemologia, documentos) e aspectos extratextuais que também contribuem para esse "efeito de verdade". Sobre as reflexões de Barthes, consultar o texto:

dança no Brasil e naqueles que, em algum momento do texto, remetem ao início das atividades cênicas do Ballet Stagium. No trabalho de Ida Vicenza, intitulado "Dança no Brasil" (1997), a estruturação da obra segue o modelo do livro "Imagens da dança em São Paulo", de Cássia Navas, e utiliza como referência bibliográfica os autores Eduardo Sucena, Cássia Navas, Lineu Dias e Maribel Portinari. Ao abordar o Stagium, a autora declara que "seu objetivo era uma nova estética para dança, uma linguagem entre o clássico e o contemporâneo, sempre privilegiando a temática brasileira"⁹⁸. Percebemos que, aquilo que foi recortado pela historiografia ao selecionar obras e aspectos, torna-se uma espécie de "essência" da companhia, como se o Stagium tivesse sido formado para promover rupturas estéticas.

Ainda nessa obra conseguimos encontrar uma evidência de que não apenas a historiografia, mas o próprio campo da dança passa a adotar uma memória hegemônica acerca do Stagium, tido como "um grupo de resistência que os artistas respeitam, amam e admiram"⁹⁹. Desse modo, a narrativa apresentada sobre o Stagium oferece certo conforto ao campo, que a legitima com atitudes de respeito e admiração. No entanto, conforme o tempo se afasta do acontecido e das publicações examinadas, o aspecto das viagens realizadas pelo Stagium, seja pelo viés econômico ou pelo colonizador, vai gradativamente perdendo espaço para as reafirmações estéticas, vinculando a companhia à sua produção como brasileira e de resistência ao governo militar opressor.

Trata-se de um esforço de pesquisadores em reinserir a história da dança no Brasil dentro do paradigma formalista da história da arte, atribuindo, às formas e criações, o máximo de significação e importância em detrimento de questões políticas, sociais e principalmente econômicas. Aspectos político-sociais são mencionados para validar a resistência nas produções cênicas do Stagium, bastando citar as palavras "ditadura" e "censura" para se obter uma leitura inequívoca da companhia como aversão a elas. O que torna esse encerramento das reflexões acerca do Stagium preocupante é seu uso abusivo e carente de reflexão por pesquisadores acadêmicos dedicados ao estudo da dança no Brasil e sua recorrência em trabalhos de conclusão de curso, artigos em periódicos e teses de doutoramento.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

⁹⁸ VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. São Paulo: Atração Produções, 1997, p. 30.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 31.

Acompanharemos alguns exemplos para notarmos o poder exercido por essa história verdade.

Luanne Vila Nova, ao falar da importância da dança no processo formativo individual em relações pós-modernas, em seu trabalho de conclusão de curso, destaca que "desde a Ditadura Militar o Stagium recusou a censura e seguiu em frente com a sua dança [...]"¹⁰⁰. De modo semelhante, Flávia Fontes, em sua dissertação em Comunicação e Semiótica, situa o Stagium como companhia que, desde 1971, produz resistência e temas brasileiros em sua estética.¹⁰¹ A pesquisadora Denise Siqueira, ao se apoiar em Katz como referência, acentua que "o Stagium buscou manter a coerência entre atuação artística e exercício político através da arte"¹⁰².

Seguindo essa perspectiva, inclusive a pesquisadora Cássia Navas, que em 1987, em "Imagens da dança em São Paulo", apresentou o Stagium como aquele que dança o "oprimido" e denuncia "injustiças", não fixando-o necessariamente como resistência específica à ditadura, iniciou na década de 1990 uma construção da brasilidade do Stagium associada à ideia de nacionalismo na dança. Para tanto, edificou esse nacionalismo, a partir das reflexões do sociólogo Renato Ortiz, indicando como uma de suas características o popular como meio de rejeição aos aspectos estrangeiros e oposição à ditadura.

Quando se refere à intenção de tratar do Brasil em dança, Navas afirma, em artigo publicado em 1999, que "um especial momento dessa experiência faz parte da trajetória do Ballet Stagium, que, no final dos anos 70, sob a censura do governo militar, se dedicava a trabalhar com questões do nacional popular"¹⁰³. Tal memória subversiva ganhou contornos cada vez mais bem delineados com o passar do tempo. Em 2008, ao participar de um documentário comemorativo da TV Cultura sobre Marika Gidali, nomeado "Grandes personagens brasileiros",

¹⁰⁰ VILA NOVA, Luanne Miziara. *As contribuições da dança na formação do indivíduo na pós modernidade*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 10.

¹⁰¹ OLIVEIRA, Flávia Fontes. *A dança e a crítica: uma análise de suas relações na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 67.

¹⁰² SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006, p. 111.

¹⁰³ NAVAS, Cássia. Dança e brasilidade: novos ventos. *Revista D'Arte*. Centro Cultural de São Paulo, n. 5, dez. 1999, p. 16.

Navas asseverou que, nas obras do Stagium, a companhia estava "dizendo coisas que em alguns lugares não podiam discutir, ou não podiam falar ou não podiam ouvir"¹⁰⁴. Assim, ao identificar o Stagium como oposição à ditadura, a historiografia possibilitou manobras discursivas. Em alguns casos, a validade e a importância do Stagium se faz pela contundência da crítica ao regime, fabricando um herói para a dança, e em outros, apoia-se na construção da ideia de brasilidade.

A partir desse último viés e similar à tentativa de Navas em fundar o nacionalismo na dança, o artigo assinado por Inês Bogéa se ancora nas mesmas premissas.

Mas quando começa isso que agora é a dança 'brasileira'? Foi a partir da década de 1970 que se deu uma significativa mudança de foco; a dança se voltava agora, em especial, para questões da identidade. Nesse momento surgiram, entre outros, o Balé Stagium — um dos primeiros a falar de questões brasileiras na dança [...].¹⁰⁵

A exposição dessas pesquisas não se faz com intuito de invalidá-las, pois nenhuma delas possui como objeto central de pesquisa o Ballet Stagium. Elas tratam de outros assuntos e, no decorrer da argumentação sobre eles, em alguns momentos aparece a figura da companhia. Compreendemos que, devido a esse caráter tangencial, não seria coerente exigir desses trabalhos uma revisão da bibliografia utilizada acerca de um tema que não ocupa lugar central em suas investigações. Mas a exposição nos propicia perceber o grau de exatidão histórica por

¹⁰⁴ NAVAS, Cássia. Depoimento. In: *Grandes personagens brasileiros: Marika Gidali*. Dir. Laine Milan. DVD, 52 min. color. São Paulo: TV Cultura/TVI, 16 jun. 2008.

¹⁰⁵ BOGÉA, Inês. Contraponto brasileiro no tempo da dança. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, 2004, p. 67. Há também casos de imprecisão exacerbada devido ao descuido no trato com informações históricas. É o caso do mestrado de Célia Donato, que apresenta datas erradas acerca do Stagium, situando a coreografia "Das Terras de Benvirá" de 1976 como sendo de 1973, bem como o surgimento da companhia, datando de 1972, quando a formação se fez em 1971. Cf. DONATO, Célia Cristina Rodrigues de. *Teatro Municipal de São Paulo: da percepção do patrimônio à percepção estética*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012, p. 83 e 11, respectivamente.

eles atribuído à historiografia da dança, pautando-se numa correlação com a memória nacional quando se referem ao Stagium.

Todavia, encontramos dois trabalhos acadêmicos que tratam especificamente do Ballet Stagium. O primeiro a ser apresentado é a dissertação de Karla Regina Dunder Silva, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo e concluída em 2008. Nesse trabalho, a autora se propõe a analisar o Ballet Stagium e o Corpo de Baile Municipal de São Paulo como basilares na fundação do balé moderno no Brasil. Mesmo realizando um recorte mais específico — a experiência do Stagium — e tomando a companhia como objeto principal de estudo, a autora recorre aos textos de Katz (1994) e de Lineu Dias e Cássia Navas (1992) e os utiliza como bibliografia que assume o caráter de fonte de pesquisa, não como documentos a interpretar, mas sim como referência de análise. Nesse procedimento, os livros de história da dança são compreendidos como veredito do ocorrido.

A autora reforça a ideia de que a companhia foi fundada com a preocupação de tematizar, em dança, assuntos referentes ao cotidiano brasileiro. Ao contextualizar o período, apresenta a seguinte afirmação:

Durante a Ditadura Militar, na década de 70, na vigência do AI-5, no Brasil dos anos de chumbo a dança moderna se torna um porta-voz da situação do Brasil. Os militares tomaram o poder em 1964-1985. A década de 1970 começa com a repressão do Regime Militar comandado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici que preside o país de 1969 a 1974 sob forte censura.¹⁰⁶

Em seu esforço de aproximar a produção ao período, situando o Ballet Stagium como oposição ao regime militar, ao AI-5 e à censura, a autora expõe esses três componentes da história brasileira como fatos dados, pressupondo entendimento universal acerca da aplicação prática desses mecanismos. Mas o que nos chamou a atenção nesse texto foi a eleição de obras produzidas pela companhia, nas quais supostamente haveria conteúdo subversivo. "Quebradas do mundaréu" (1975), já eleita pela historiografia como símbolo de resistência por ser uma adaptação

¹⁰⁶ SILVA, Karla Regina Dunder. *Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 26.

da peça então censurada "Navalha na carne", de Plínio Marcos, surge no texto como "o ápice das críticas ao regime político brasileiro"¹⁰⁷. O mesmo tom de crítica e denúncia é atribuído às obras às obras "D. Maria I, a rainha louca" (1974) e "Jerusalém" (1974) como metáforas à repressão.¹⁰⁸

Observamos, desse modo, um texto que permanece aquém da revisão dos pressupostos que alicerçaram a historiografia precedente. Buscam-se novas significações para enquadrar outras produções cênicas do Stagium em definições estéreis já existentes, procedendo historicamente por cumulação e continuidade. Tal procedimento encontra seu ponto máximo no trabalho de Elizabeth Pessoa Gomes da Silva, fruto de sua pesquisa de doutorado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, editado em livro com o título "Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium", publicado em 2013.

Nessa obra, Elizabeth Silva mantém as três esferas que consolidaram a leitura acerca do Ballet Stagium pela historiografia da dança, ancorando-se principalmente em Katz (1994) e Dias e Navas (1992). Reafirma a coreografia "Diadorim" como marco inicial da característica de brasilidade, "D. Maria I...", ao lado de "Quebradas do mundaréu", como resistência à ditadura e Kuarup como "obra-prima".¹⁰⁹ No entanto, a exemplo de Karla Regina Dunder Silva, a autora acrescenta novos elementos para reforçar tais perspectivas. Em relação à adoção de temáticas que tratem de questões sociais, a autora apresenta uma contextualização da companhia em relação a outros trabalhos de dança e principalmente a experiências teatrais anteriores.

De modo inusitado, são elencados o Teatro de Arena, com seu trato do nacional a partir da abordagem de questões políticas e sociais, o Teatro Oficina, por sua inovação dos padrões de produção teatral, e o dramaturgo Plínio Marcos, que se tornou representativo do teatro

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 46.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 44-45.

¹⁰⁹ SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da. *Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium*. Belém: Paka-Tatu, 2013. Especificamente sobre os trechos mencionados, ao tratar de "Diadorim", a autora afirma que "é a partir dessa criação que o grupo recebe em distintivo a marca de uma companhia que dança o Brasil" (p. 203). Ao falar de "D. Maria I, a rainha louca", a autora a situa como ratificadora do "engajamento político do grupo" (p. 160) e define Kuarup como "obra-prima estruturada na discussão do social brasileiro" (p. 256).

dedicado a temas cotidianos. Ao expor esse cenário, a autora conduz sua narrativa de maneira a inserir o *Stagium* na continuidade de um processo artístico mais amplo que justificaria, inclusive, o sucesso alcançado pela companhia na década de 1970.

A efervescência destes anos convergia à formação de um público para as artes cênicas, que, desde os finais da década anterior, já procurava prestigiar peças com temáticas que exploravam o veio nacional, cuja tendência era retratar o nosso cotidiano, de forma social ou política.¹¹⁰

Em diferentes passagens da obra, Elizabeth Silva efetua análises minuciosas — às quais retornaremos em momento oportuno — a fim de comprovar as caracterizações herdadas da historiografia, priorizando aspectos estéticos das produções do *Stagium*, assim como Dias, e enfocando o uso de compositores nacionais e a teatralidade da companhia. A título de observação, neste momento nos ateremos somente ao diagnóstico da manutenção dos pareceres emitidos por trabalhos anteriores para que possamos ter a dimensão do status de verdade conferido principalmente aos trabalhos de Helena Katz (1994) e Lineu Dias e Cássia Navas (1992).

Os grifos analíticos até aqui apresentados foram feitos com o intuito de proporcionar o questionamento de suas pretensões a sistematizações gerais. Uma faceta desse processo, que legitimou certas leituras encontradas em obras de história da dança, situa-se no modo como as narrativas foram organizadas, com vistas a reificações, o que possibilita aos leitores maior facilidade de apreensão e reprodução, por conter poucas reflexões e uma quantidade maior de informações e sentenças afirmativas.

1.4 Crítica de dança: documentos que fazem história

Munidos desse breve panorama acerca da produção historiográfica da dança no Brasil sobre o *Ballet Stagium* e de sua manutenção no tempo, antes de partirmos para a compreensão dos aspectos modernos que alicerçam essa historiografia da dança, prosseguiremos com a identificação dos documentos históricos que

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 127.

foram utilizados por essa bibliografia no processo de construção de suas narrativas. O intuito desse exercício é possibilitar o entendimento da metodologia empregada, das técnicas de pesquisas requisitadas, que possibilitaram o tratamento dessas obras como históricas. Ao mesmo tempo, realizaremos uma análise para compreender em quais pontos as técnicas utilizadas se aproximam do conhecimento histórico acadêmico.

No trato acadêmico da histórica, independentemente das metodologias e epistemologias selecionadas pelos pesquisadores em seus trabalhos, existe um artifício no ofício de historiador que é comum a todos. Trata-se do cuidado em referendar suas reflexões e informações apresentadas no texto para que o leitor possa minimamente se localizar no debate e na investigação propostos. Nas citações das fontes empregadas, em particular, ao fazê-las, o objetivo é munir o interlocutor tanto com informações do que contém nelas de importante para análise como possibilitar o acesso a elas. Assim, a citação aparece nos textos históricos como informação sobre o passado, sendo apresentada sua localização ao leitor caso se interesse em conferi-la.

Até meados da década de 1990, a ausência desse procedimento era comum a todos os livros de história da dança no Brasil quando se referiam ao Ballet Stagium. Nas publicações de José Antônio Faro (1987 e 1989), Eduardo Sucena (1989), Maribel Portinari (1989), Lineu Dias (1992) e Helena Katz (1994), inexistente a apresentação das fontes históricas selecionadas para elaboração de suas análises. A exceção se abre para o uso de imagens que surgem ao longo dos textos, desacompanhadas de análise, limitando a aplicação destas a meras ilustrações de trabalhos cênicos elencados ao longo das narrativas. Logo, as imagens não são tratadas como fontes históricas, mas sim na condição de uma espécie de "contato visual" com o acontecido.

Assim organizadas, as informações selecionadas e apresentadas ao leitor não são acompanhadas da possibilidade de comprovação documental. As narrativas tornam o Ballet Stagium e sua existência histórica dependentes da autoridade daquele que narra. Nessa maneira de proceder, prevalece o esforço em explicar o fato acontecido de modo unilateral, de forma similar aos estudos antropológicos modernos das décadas de 1920 e 1930. No entanto, enquanto a "autoridade etnográfica" investigada por Clifford James¹¹¹ constituía sua base na observação participante, ancorada na experiência de ter vivido o que é

¹¹¹ CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. 2011, op. cit., p. 17-58.

narrado, nos textos históricos aqui analisados ela se faz com outras configurações.

Para compreendermos a construção dessa autoridade textual, devemos lembrar que Antônio José Faro, Lineu Dias, Helena Katz e Maribel Portinari atuaram como críticos de dança em importantes veículos de mídia impressa no Brasil.¹¹² Munidos dessa informação, mesmo não achando referências em suas obras historiográficas, conseguimos constatar certa continuidade entre as explicações presentes nos livros e as encontradas em fontes jornalísticas das décadas de 1970 e 1980. Essa constatação nos permite afirmar que a base documental utilizada para escrita dos livros de história da dança é primordialmente composta por críticas de dança, em grande medida escritas pelos mesmos autores das obras anteriormente citadas.

Para tornar palpável nossa hipótese, apresentaremos matérias jornalísticas escritas por críticos de dança sobre o Ballet Stagium, buscando demonstrar que as três características fundacionais atribuídas à companhia foram, em grande medida, emitidas por esses documentos. Ao percebermos como a historiografia se utilizou das críticas de dança para tratar da história do Ballet Stagium, pudemos notar que a maioria dos textos replica conteúdos publicados em jornais, majoritariamente sentenças emitidas pelos próprios autores.

Na construção das três características que se impregnaram na história do Ballet Stagium (brasilidade, circulação/viagens e resistência à ditadura), a que se apresenta desde as primeiras matérias impressas diz respeito às viagens que a companhia realizava, enfatizando sua especificidade de fazer circulação no Brasil, "sem subvenção de espécie alguma", como afirmou Lineu Dias na primeira matéria de crítica encontrada sobre o Stagium em 1971, ano de início das atividades da companhia. Nessa matéria, intitulada "Um grande espetáculo de dança", além de elogiar as "boas qualidades do espetáculo" apresentado, Dias destaca como ação principal do Ballet Stagium a proposta inovadora de

¹¹² Lineu Dias escreveu como crítico de dança para *O Estado de São Paulo* durante quase toda década de 1970, reduzindo sua participação em 1977 quando entrou Acácio Vallim Júnior. A crítica de dança Maribel Portinari exerceu o ofício no jornal *O Globo* durante as décadas de 1970 e 1980. Antônio José Faro escreveu para os periódicos *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Helena Katz iniciou suas publicações como crítica no *Jornal da Tarde* (suplemento vespertino do grupo O Estado de São Paulo), escreveu para *Folha de São Paulo* e a partir de 1986 escreve exclusivamente para *O Estado de São Paulo*, mantendo essa atividade até o presente momento.

ser uma companhia itinerante, não se restringindo aos grandes centros urbanos:

No mundo das catacumbas que vive a dança entre nós, o Ballet Stagium vinha-se fazendo notar por uma espécie de manobra envolvente. Formado e ensaiado em São Paulo por gente paulista, com propósitos de viagem (mas sem subvenção de espécie alguma, exceto para apresentação na capital, que é a última de um ciclo, a ser reatado em janeiro, no Rio) estreou no interior, fez Belo Horizonte, Curitiba, Londrina, Santos, Santo André e finalmente, ante a curiosidade aguçada dos aficionados do balé, foi ovacionado aqui, pelo público que lotava o Teatro São Paulo [...] ¹¹³.

Essa é a primeira matéria que encontramos sobre o Ballet Stagium redigida por um crítico de dança, na qual já se aponta, como foco da companhia, promover circulação como um "propósito". Contudo, ainda se fazem inexistentes afirmações que identifiquem a atuação da companhia como linguagem de uma dança brasileira ou como resistência aos desmandos daquele período. Tal informação pode ser encontrada também em jornais da mesma época, nas localidades por onde a companhia se apresentava. Tendo apenas três meses de existência e anteriormente à publicação de Dias, em matéria de divulgação da companhia quando se apresentou em Londrina-PR, o Stagium já era mencionado como aquele que "leva a arte da dança para todo país" ¹¹⁴.

Percebemos também que nesse princípio não se faziam presentes interpretações sobre a finalidade dessas viagens por parte da crítica, que posteriormente conferiu a elas, ora o papel de pedagogia cultural (KATZ, 1994; SUCENA, 1989), ora a função de garantir a sobrevivência da companhia (PORTINARI, 1989). Veremos adiante que, conforme outros críticos passaram a escrever sobre o Stagium, o que existia "com objetivo de levar a arte de sua dança a regiões onde o

¹¹³ DIAS, Lineu. Um grande espetáculo de dança. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1971, p. 23.

¹¹⁴ BULIK, Linda. O Stagium vem aí. *Folha 2*, Londrina, 30 nov. 1971.

ballet tem pouca penetração"¹¹⁵, foi gradativamente ganhando outras interpretações.

Em relação à análise de Lineu Dias em seu capítulo intitulado "As companhias estáveis", no livro "Dança moderna" (1992), percebemos que o autor recorreu a críticas redigidas por ele mesmo, mantendo um olhar sobre a importância desse perfil itinerante da companhia, sempre destacando o período em que Ademar Guerra trabalhou com o Stagium. Assim, a estética das criações e o trato cênico e teatral elaborado pela companhia em seus trabalhos cênicos se tornaram o foco principal de investigação de Lineu Dias, tanto nas matérias que publicou na imprensa do período como no texto que compõe o livro que escreveu em parceria com Cássia Navas.¹¹⁶ A continuidade desse modo de perceber o Stagium é encontrada no trabalho de Elizabeth Pessoa Gomes da Silva.¹¹⁷

Foi no segundo ano de existência da companhia, em matéria assinada por Sábato Magaldi no Jornal da Tarde, que o Ballet Stagium foi assim descrito: "Os temas brasileiros são sua preocupação fundamental, sem que se caminhe para o balé folclórico"¹¹⁸. Se em 1971, Dias situava como proposta do Stagium suas viagens, Magaldi reelaborou essa finalidade, apontando a questão estética como sendo a "preocupação fundamental" da companhia. De todo modo, não nos importa neste momento indicar uma suposta essência que definiria as atividades iniciais do Stagium, mas antes perceber que, depois dessa matéria de Magaldi, passou a haver uma combinação de dois elementos: circulação e proposta de trato cênico de temas brasileiros nas matérias jornalísticas subsequentes.

¹¹⁵ Stagium em Salvador. *Tribuna da Bahia*, Salvador, ano III, n. 378, 5 abr. 1972.

¹¹⁶ Detalhes sobre obras específicas do Stagium e a leitura promovida por Lineu Dias podem ser encontrados nas matérias: DIAS, Lineu. Melhor espetáculo do "Stagium" até agora. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1972, p. 17; DIAS, Lineu. O balé "Stagium" vence pelo esforço. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 maio 1973, p. 12; DIAS, Lineu. "Stagium" prova a sua coerência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 maio 1974, p. 18; DIAS, Lineu. Um rápido vôo pela religião e pela história. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 nov. 1974; DIAS, Lineu. No Stagium, a vez dos valores jovens. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1976; DIAS, Lineu. O apelo fácil na nova proposta do Stagium. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1978, p. 13.

¹¹⁷ SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da, 2013, op. cit.

¹¹⁸ MAGALDI, Sábato. Problemas e planos do Ballet Stagium. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.

A princípio, o vínculo entre as produções do Stagium e uma "linguagem brasileira" se justificava pelo uso de trilha sonora de compositores nacionais e de trabalhos cênicos feitos a partir de obras da literatura brasileira.¹¹⁹ Nessa esteira, iniciou-se o recorte das produções do Stagium, que se vinculava àquilo que a crítica especializada passou a compreender como característica da companhia. A primeira seleção inseriu "Diadorim" (1972/1974) como marco de consolidação no trato de temas nacionais. Nilson Penna retratou o coreógrafo Décio Otero como alguém que cria "com mérito, inteligência e invulgar capacidade criativa, bailados modernos já de inspiração completamente brasileira como Diadorim"¹²⁰. Em momento oportuno nos aprofundaremos na investigação sobre a peculiaridade dessa estética "brasileira" da dança realizada pelo Stagium.

Aqui nos ateremos à identificação de quando essas informações surgiram nas matérias assinadas pela crítica especializada. No que tange à abordagem acerca do Stagium no livro "História da dança" (1989), a autora Maribel Portinari também reutilizou suas considerações emitidas em jornais uma década antes. Publicada no jornal O Globo em 1977, encontramos a primeira matéria na qual são elencadas obras que definiriam o perfil do Ballet Stagium e que são mencionadas em seu livro de 1989:

Fundada há sete anos, na base da teimosia e do sonho, essa companhia paulista decidiu tomar um rumo esnobado por outras mais antigas: o de dançar com os pés na terra tropical, arquivando duvidosas tentativas de reviver sílfides e fadas açucaradas. Desses passos do Stagium, cada vez mais para dentro de uma realidade nacional, foram

¹¹⁹ Tal declaração pode ser encontrada na matéria: PENNA, Catarina Vitória. Ballet Stagium: o acerto dos passos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1974. Caderno B, p. 4, que trata do programa do Ballet Stagium, contendo as obras: "D. Maria L...", "Jerusalém" e "Diadorim". Nesse vínculo com "temas brasileiros", consagraram-se, entre as produções do Stagium na década de 1970 que dialogaram com a literatura, as seguintes obras: "Diadorim", de 1972 (remontado em 1974), que se baseia em "Grande sertão: veredas" de Guimarães Rosa; "D. Maria I, a rainha louca" (1974), apoiado no texto "Romanceiro da Inconfidência" de Cecília Meireles; e "Quebradas do mundaréu" (1975), adaptação do texto "Navalha na carne" de Plínio Marcos.

¹²⁰ PENNA, Nilson. Sucesso do Ballet Stagium. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 1974. 1º Caderno.

surgindo, entre outras, 'Diadorim', 'A rainha louca', 'Quebradas do Mundaréu', criações inspiradas em Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Plínio Marcos, a provar que nosso balé não precisava ficar eternamente atado aos cisnes e princesas importados.¹²¹

Nessa matéria, além de recortar obras, demonstrando o interesse em selecionar coreografias marcantes dentre as produções cênicas do Ballet Stagium, a autora posicionou a estética abrasileirada da companhia em oposição ao balé romântico, da mesma forma como procedeu no momento da redação de seu livro sobre história da dança. Após sete anos de existência, o Stagium era tido como aquele que tratava da "realidade nacional", com exemplos de criações que se tornaram ícones desse processo. Segundo Portinari, "Diadorim", "D. Maria", "Benvirá", "Quebradas" e "Kuarup" constituíram esse repertório emblemático em 1977.

Iniciando suas escritas críticas em 1977, um ano depois, Helena Katz se sentiu à vontade para endossar as viagens e a exposição de temas brasileiros como características elementares do Ballet Stagium. Singularidade interessante nos textos de Katz sobre o Stagium é a presença de frases de efeito e analogias que remetem a companhia ao passado histórico, bem como uma preocupação em guardar um lugar na história para seus feitos. Ao escrever sobre a coreografia "Dança das cabeças" (1978), Katz fez uma apresentação da companhia ao leitor:

Como um bandeirante do tempo da TV e do avião, tomou a si a tarefa de fazer com que a dança falasse português. [...] implanta aquilo que a história do balé no Brasil — se é que algum dia será realmente escrita — apontará como início de uma linguagem brasileira em dança (nos seus trabalhos, sempre existe a preocupação de utilizar literatura ou música brasileira e de reelaborar manifestações populares como a capoeira, o samba, o candomblé, etc.¹²²

¹²¹ PORTINARI, Maribel. A dança do aqui e agora nos passos do Stagium. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1977.

¹²² KATZ, Helena. A dança, hoje, é das cabeças. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1978. Ilustrada, p. 43.

Associando as viagens com a figura história dos bandeirantes, Katz apresenta o Stagium como desbravador, conquistador de novos territórios. Ela questiona a ausência de publicações sobre história do balé no Brasil e transfere para a companhia um fardo: o de "sempre" estar preocupada com música ou literatura brasileira. Para respaldar sua afirmação, Katz, assim como Portinari, cita trabalhos que evidenciam sua fala, como as coreografias "Diadorim" (1972/1974), "D. Maria" (1974), "Quebradas" (1975), "Terras de Benvirá" (1976) e "Kuarup" (1977), acrescentando "Jerusalém" (1974) e "Bamboleô" (1976).

No momento dessas empreitadas da crítica especializada, nos quais se aguçava o investimento na seleção e classificação das obras do Ballet Stagium, principalmente após a segunda metade de década de 1970, pudemos notar a importância da concepção de que toda obra de arte possui uma intenção. Nesse período específico do diálogo entre produção artística em dança e crítica de dança no Brasil, atribuir uma intenção ao artista era algo imprescindível, tendo em vista que "os foros de justiça e os da crítica parariam de funcionar se realmente abandonássemos a noção de significado intencional"¹²³. Essa assertiva de Gombrich se aproxima das afirmações de Katz, que, ao eleger obras do Stagium, destaca o sentido comum a todas as produções do grupo, "todas dentro da proposta de dar uma nacionalidade ao balé"¹²⁴.

Se o compromisso com a brasilidade e a ação cultural por meio das viagens podem ser encontrados com maior frequência nas críticas do período, desde os primeiros anos da companhia, o mesmo não se pode afirmar sobre a categorização do Stagium como trincheira de resistência à ditadura. Vimos que, na historiografia da dança no Brasil, a primeira formulação articulada desse vínculo se deu no livro "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil" (1994). Mostraremos agora como essa informação apareceu na crítica especializada do período e como a historiografia se faz herdeira e refém dessa perspectiva.

A princípio, relembremos como Helena Katz descreve a atuação histórica do Stagium, ao contextualizá-lo no período da ditadura militar: "Num país silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium se apresentou, nos anos 70-80, como um porta-voz da lucidez. Fez da dança um espaço para a consciência que resistia"¹²⁵. Em outro trecho, o Stagium é descrito como aquele que em "seu discurso cênico revelava,

¹²³ GOMBRICH, Ernst Hans. 2012, op. cit., p. 461.

¹²⁴ KATZ, Helena, 1978, op. cit., p. 43.

¹²⁵ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 19.

em língua de balé, as questões sociais do seu tempo"¹²⁶. Posta nessas palavras, a produção do Stágium surge como resistência à censura e ao medo que marcaram a ditadura com sua repressão. Mas, como esse elemento aparece nas críticas de dança escritas por Katz durante o período mencionado?

Encontramos somente uma matéria na qual a autora se refere ao Stágium especificamente na condição de resistência à ditadura militar. Ela é datada de 1987, portanto, após o fim do período político mencionado. Vejamos como Katz nos apresenta a companhia:

Durante os anos 70, quando a censura impedia as artes de cumprir seu papel, o Ballet Stágium se transformou no porta-voz da cultura brasileira. Mapeou todo o país, levando a sua dança a quem jamais tivera acesso a belezas desse tipo. O Stágium foi a grande marca da dança nacional, dividindo o setor em duas etapas distintas: antes e depois de seu trabalho.¹²⁷

Nesse breve, mas emblemático, trecho, Katz apresentou as sentenças que marcariam os pilares sobre os quais assentou a redação de seu livro publicado em 1994. Aqui se encontram reunidas as concepções do Stágium como resistência à ditadura, sendo definido como "porta-voz" contra a censura, as viagens que mapearam o país "levando a sua dança" e o vínculo com a brasilidade por meio de uma "dança nacional". Todos esses atributos, juntos, justificariam fazer da companhia um marco representacional da dança no Brasil, capaz de dividir a produção artística nacional de dança em "antes e depois".

Entretanto, durante o levantamento e a análise das fontes documentais, deparamo-nos com uma especificidade na construção do discurso histórico de Katz acerca do Stágium, quando comparado com os demais. Talvez por não ter acompanhado, como crítica de dança, as produções cênicas do Stágium antes de 1977, a autora recorreu a outro crítico de dança do período, especificamente aos textos publicados por Fausto Fuser, como meio de obter uma visão panorâmica acerca da companhia paulista. Data de 1976 a primeira crítica de dança redigida

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 20.

¹²⁷ KATZ, Helena. A busca da identidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 09 dez. 1987. p. 6. (Caderno 2).

por Fuser, na qual encontramos como sugestão o vínculo entre a estética do Stagium e o caráter de resistência política.

O caminho do Ballet Stagium cruza com o do melhor teatro brasileiro ao passar por Ademar Guerra, um dos nossos mais destacados encenadores. A partir daí, Ademar Guerra passa a ser o consultor teatral permanente do grupo. Sua presença poderá ser notada na própria orientação do repertório do Stagium que assume um papel anteriormente destinado somente aos mais atuantes e mais significativos teatros de São Paulo.¹²⁸

Pesquisador acadêmico e crítico do teatro brasileiro, tendo concluído seu doutorado em artes no mesmo ano dessa publicação, Fuser destacou a importância de Ademar Guerra na estética do Stagium ao inserir procedimentos de encenação. No entanto, ele não se limitou a estabelecer essa participação de Guerra como elemento que interferiu apenas em alterações estéticas, como fez Lineu Dias. Fuser deu um passo a mais, localizando o Stagium como aquele que passa a ocupar um papel específico, descrito por ele como anteriormente reservado "aos mais atuantes e mais significativos teatros de São Paulo"¹²⁹.

Entretanto, nessa matéria, Fuser não nomeou as experiências teatrais às quais o Stagium se equiparava, o que fez dois anos depois. De todo modo, já em 1976, o crítico elencou a apresentação da coreografia "Quebradas do mundaréu" (1975) como encenação em que "jamais as palavras calejadas do dramaturgo amordaçado voaram tão alto"¹³⁰. Com essa frase, Fuser apontava a adaptação da peça "Navalha na carne" (1967), de Plínio Marcos, então censurada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), como uma espécie de "grito", de um

¹²⁸ FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium (II). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1976. Ilustrada, p. 39. Também é possível encontrar sugestões de vínculo dos trabalhos do Ballet Stagium com a resistência à ditadura em matéria de Fuser dedicada à coreografia "Das Terras de Benvirá" (1976), articulação justificada sempre pela parceria da companhia com Ademar Guerra e a produção teatral do período. Cf. FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1976. Ilustrada, p. 27.

¹²⁹ FUSER, Fausto, 26 ago. 1976, op. cit., p. 39.

¹³⁰ Idem, ibidem, p. 39.

relampejar de ação política de algo que se encontrava na escuridão, amordaçado, proibido.

Cabe ressaltar que a associação de certas produções do Ballet Stagium com a resistência à ditadura, a partir da obra "Quebradas do mundaréu" (1975), mesmo sem menção objetiva, não foi um traço exclusivo das críticas de dança publicadas por Fuser. Desde a estreia da coreografia, no fim de 1975, Maribel Portinari e Oswaldo Mendes também sugeriram a conexão entre a obra e o papel político de resistência por se tratar de uma remontagem, em forma de dança, de uma peça teatral censurada.¹³¹ Foi em 1978 que esse vínculo deixou de ser sugerido e obscuro para se tornar algo declarado e assumido. Foi Fausto Fuser o crítico que se dedicou a fixar o Stagium como ação política de resistência à ditadura.

¹³¹ Portinari descreveu a coreografia como "um trabalho maduro" que dança "a tragédia marginal que as palavras já não podem descrever". Cf. PORTINARI, Maribel. Quebradas e Diadorim marcam a estréia do Stagium na Sala. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1975. Oswaldo Mendes, também profissional do teatro, escrevia matérias jornalísticas para o jornal Última Hora. Em artigo publicado em parceria com Manuela Costa Rios, fixou o Stagium com uma função social, a de tratar e de intervir na sociedade de seu tempo. Assim, "Diadorim" (1972) recebeu um tratamento até então inexistente nas matérias sobre a companhia, tornando-se "uma incursão no terreno da problemática do homem rural, através de uma estória simples de fome e miséria", "Jerusalém" (1974) foi descrito como um debate sobre "conceitos religiosos comuns ao homem brasileiro" e "D. Maria I..." (1974) passou a ser "um exame da história do Brasil". As citações foram retiradas de MENDES, Oswaldo; RIOS, Manuela Costa. Stagium: os atores-bailarinos das Quebradas do mundaréu. *Última Hora*, São Paulo, 11 nov. 1975, p. 9. Em matéria publicada posteriormente, mas no mesmo mês de novembro de 1975, ao se referir à obra "Quebradas do mundaréu" (1975), Mendes acentuou: "dá a impressão de um marco, a partir do qual não há retorno". Cf. MENDES, Oswaldo. Quando o balé lava a alma da gente. *Última Hora*, São Paulo, 19 nov. 1975, p. 9. Em 1977, Mauro José Costa escreveu que as coreografias "Navalha na carne" (quando quis se referir a "Quebradas do mundaréu") e "Mulheres argentinas" "são espetáculos com conteúdo social e crítico muito claro, que não precisam de palavras para a gente entender e ficar comovido". Cf. COSTA, Mauro José. A busca do Stagium. *Opinião*, Rio de Janeiro, 17 set. 1976, p. 23. No mesmo ano, Consuelo de Castro descreveu "Quebradas do mundaréu" como "proposta revolucionária". Ver em CASTRO, Consuelo de. Dê uma pirueta e descubra uma nova fonte de prazer. *Aqui*, São Paulo, 31 mar. a 06 abr. 1977, p. 26.

Em artigo publicado no jornal *Última Hora*, Fuser deu nome às experiências teatrais que antes apenas mencionara, indicando o Stagium como continuidade do Teatro de Arena e do Teatro Oficina.

Com uma diferença fundamental: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina nasceram e cresceram em condições muito diversas e foram silenciados por condições ainda em vigor. E é justamente nessas condições, quando o silêncio se faz sobre os palcos, que as sapatilhas do Stagium substituem as bocas caladas.¹³²

Nesses termos, ao invés de construir uma identidade específica para as ações artisticamente políticas do Stagium, Fuser convocava o leitor a assimilar as coreografias da companhia com atividades teatrais que se tornaram ícones da história do teatro brasileiro na renovação estética (Oficina) e no trato de questões políticas (Arena). Por meio da analogia, a companhia paulista de dança se introduziu no rol de atividades artísticas já consagradas pela crítica especializada. No mesmo ano, ao escrever sobre a coreografia de Décio Otero, intitulada "Dança das cabeças", Fuser inseriu a expressão que se tornaria exaustivamente repetida nos textos de Katz, ao afirmar que a obra, ao mesmo tempo em que "inicia uma nova etapa, é também o ponto final de uma arremetida"¹³³.

Esse recorte elaborado por Fuser em 1978, ano em que ingressou como docente no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), apresenta contornos mais delineados em suas publicações posteriores.¹³⁴ Em 1979, portanto, após as publicações de Fuser mencionadas, Helena Katz publicou a matéria "Bailarinos nos passos da coragem bem sucedida". Ao falar sobre os oito anos de existência do Ballet Stagium, a autora declarou a companhia como marco representacional da dança brasileira, afirmando que "hoje já se tem certeza que a história da dança brasileira se divide

¹³² FUSER, Fausto. O Stagium continua o Arena e o Oficina. *Última Hora*, São Paulo, 05 jun. 1978.

¹³³ FUSER, Fausto. O Stagium renasce, dança liberdade e Brasil. *Última Hora*, São Paulo, 22 e 23 jul. 1978.

¹³⁴ FUSER, Fausto. O Stagium dança a liberdade. *Última Hora*, São Paulo, 17 e 18 mar. 1979; FUSER, Fausto. Entramos na dança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim, p. 14.

em suas grandes fases: antes e depois do surgimento do Ballet Stagium"¹³⁵.

Enquanto Fuser fazia a divisão a partir da coreografia "Dança das cabeças" (1978), Katz retrocedia ao surgimento do Stagium. Se mantivermos em vista que o exercício do ofício de crítica de dança realizado por Helena Katz teve início em 1977 e inexistente registro sobre sua atuação ou estudo específico em dança anterior a esse período, enquanto Fausto Fuser escrevia sobre dança para jornais impressos desde 1971, tinha formação em teatro, cursava pós-graduação em arte e também era membro da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), sentimo-nos confortáveis em alocar Katz como leitora, no mínimo entusiasmada, das matérias sobre dança publicadas por Fuser. Assim, podemos compreender como informações escritas por Fuser se tornaram recorrentes nos textos de Katz.

Com efeito, percebemos que as interpretações históricas acerca do Ballet Stagium encontradas na historiografia da dança no Brasil replicam leituras que foram emitidas por críticos de dança e publicadas em jornais impressos de grande circulação. Essa prática de endossamento do discurso da crítica especializada, em textos que se propõem como históricos, adverte-nos para a existência de autoridades, reconhecidas e legitimadas por seus pares. No entanto, acreditamos que tratar a legitimação dessas interpretações exclusivamente pelo viés da autonomia do campo artístico da dança¹³⁶ seria incorrer em

¹³⁵ KATZ, Helena. Bailarinos nos passos da coragem bem sucedida. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1979. Ilustrada, p. 21. Destacamos que, já em seu primeiro ano como crítica de dança, Katz anunciava que "o Ballet Stagium pode ser historicamente considerado como uma espécie de pedra fundamental da dança brasileira", mas somente dois anos mais tarde, aquilo que era "fundamental" se tornou um "divisor". O trecho citado se encontra em KATZ, Helena. Stagium: seis anos de vida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out. 1977.

¹³⁶ Ao investigar o funcionamento do campo artístico, o sociólogo francês Pierre Bourdieu define a reprodução de leituras unívocas sobre artistas e obras, consagrando-as como recurso que tem em vista a constituição de um campo "autônomo". Porém, segundo o autor, esse processo se faz por meio da superposição do primado da forma sobre a função, resultando em processos de "legitimação estética". Esse conceito de "autonomia" como reforço entre pares é empregado pelo autor ao se debruçar na análise do processo em que intelectuais e artistas se libertaram da Corte e da Igreja, em fins do século XIX, constituindo uma categoria social distinta de artistas e intelectuais. Isso se deu quando eles passaram a dominar o campo da forma e do estilo, coincidentemente com o surgimento de empresários e de disputas teóricas sobre artes voltadas ao

simplificação das relações envolvidas e dos procedimentos metodológicos adotados nas pesquisas de história da dança.

Acrescido ao esforço de legitimação estética promovido pelo campo da dança como arte, o pesquisador da comunicação Everton Terres Cardoso, ao estudar os conteúdos publicados sobre cultura e arte no jornalismo brasileiro, oferece-nos uma informação importante quando faz a seguinte afirmação:

Acredito que, no caso da crítica de arte, a intenção dos autores, ao não deixarem vestígios de marca pessoal nos textos e se colocarem como 'não-pessoas', é uma tentativa — ainda que talvez não totalmente intencional, mas estilística — de disfarçar suas opiniões como fatos, ou seja, de dar mais credibilidade ao que dizem utilizando frases impessoais, mais relacionadas a fatos concretos do que a especulações e, por isso, mais científicas e menos passíveis de serem refutadas, talvez consequência da busca incansável pela verdade única no jornalismo.¹³⁷

Os textos escritos pela crítica especializada e publicados na imprensa escrita tinham como destinatário um público não delimitado a

mercado e a arte baseada em métodos e técnicas específicas. Tal panorama investigado por Bourdieu difere muito das questões aqui analisadas. Ao fornecer uma resposta ao problema, a noção de autonomia nos moldes propostos por Bourdieu, apesar de não resultar em similitude, nos auxilia a compreender nosso objeto de pesquisa, o Ballet Staging, tendo em vista que a companhia não se consagrou, como temos demonstrado, exclusivamente por causa do "primado da forma" e que nenhuma companhia reivindicava autonomia em relação a campos como da política ou do teatro; pelo contrário. Com intuito de compreender os detalhes do processo de legitimação dos textos da crítica de dança pela historiografia da dança, procederemos à apreciação das especificidades que compõem a constituição do campo da dança como arte no Brasil e dos detalhes que possibilitaram a reprodução de julgamentos. Mais detalhes sobre o conceito de autonomia em arte, ver em BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; _____. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. (Intr., org., selec. e trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 99-182.

¹³⁷ CARDOSO, Everton Terres. Crítica de um enunciador ausente: a configuração da opinião no jornalismo cultural. *Em Questão*. Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2007, p. 311.

priori, mas podemos inferir que, dentre esses leitores, encontrava-se um público garantido de consumidores, composto por outros críticos de dança. O caráter impessoal dessas redações tornou os textos objetivos e detentores de uma suposta imparcialidade nos enunciados. Assim configurado, quando algum parecer é emitido, busca seduzir seus leitores à verdade pretendida, pois não há opiniões apresentadas, mas sim fatos arrolados.

Um dos elementos que constitui a autoridade dos textos da crítica especializada provém da sua empiria, de ter vivenciado a experiência da cena da qual se fala. Contudo, o exercício hermenêutico se apresenta como componente constituidor importante, pois é no texto que se fixam comportamentos, tradições, estéticas, obras, falas, num conjunto significativo.¹³⁸ Com a textualização da experiência artística em dança, por meio de narrativas que se organizam de modo impessoal, a crítica de dança do período associou, em sua autoridade, a experiência e a interpretação, mas nunca expostas nesses termos. Dito isso, cabe-nos agora averiguar como essa escrita pôde exercer autoridade sobre outras críticas e na historiografia da dança.

1.5 A crítica de dança e seu uso como fonte histórica pela historiografia da dança

O ofício de crítico de arte é uma invenção da modernidade. Essa sentença goza de consenso entre pesquisadores da história da arte. A dedicação em escrever sobre o visto, o sentido, o experienciado em arte, ganhou lugar privilegiado durante o século XIX. Para não nos delongarmos acerca de uma história da crítica de arte, ater-nos-emos a examinar, de modo breve, para que veio a servir esse fazer, o da crítica de arte. A princípio, o vínculo entre crítica de arte e modernidade não se configura como mera associação temporal, mas, antes, como um modo de perceber e pensar sobre seu tempo.

Essa proposição se encontra edificada no pensamento do poeta Charles Baudelaire. Seus escritos buscam legar características autônomas ao campo artístico, porém, não justificadas unicamente com

¹³⁸ Posto desse modo, a autoridade da crítica exercida por meio de seus textos, em nosso entendimento, aproxima-se da concepção interpretativa da sociedade. A crítica se constitui de modo similar, apesar de não se apresentar desse modo, como uma etnografia interpretativa, como analisado pelo antropólogo Clifford James. Cf. CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. 2011, op. cit., p. 32.

base na estética, da "arte pela arte", mas como forma de pensar o mundo. Esse mundo ao qual Baudelaire se refere é designado como "vida moderna", cuja propriedade marcante está em seu aspecto inacabado, fugaz, de transformações constantes. Diante desse cenário, urbano por excelência, a modernidade em arte, para Baudelaire, reside na capacidade de o artista pensar sua realidade, sua contemporaneidade. Para tanto, aspectos como a imaginação e memória são requisitados como necessários ao ato criativo, recursos que impossibilitam uma mera reprodução da realidade.¹³⁹ A imaginação e a instabilidade que regem o ato de memorar permitiriam a produção de um novo mundo, com respostas e propostas.

Constituída desse modo, a obra de arte deixa de ser algo fechado, abrindo-se para uma imaginação participante de seu interlocutor. Ao mesmo tempo, não se fixa ao seu tempo, forjando modos de repensá-lo, legando eternidade à obra a partir da transitoriedade do presente. Vista como uma espécie de extensão da obra de arte, a crítica de arte, em Baudelaire, é parte integrante de sua ideia de modernidade. Ele declara que, "para ser correta, ou seja, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política — isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes"¹⁴⁰. A partir da legitimação da subjetividade e da relação da arte com a sociedade, com seu tempo, a crítica de arte não é tratada como reflexo da obra, mas como ação de pensamento.

Nos escritos de Baudelaire, a crítica de arte lida com o constante questionamento, pressupondo exercício teórico de pensar o presente. Com essa formulação, a obra de arte e sua recepção não dispõem de significado estável, mas de leituras reflexivas que se dedicam a lançar outros olhares e respostas acerca do mundo que as cerca. O pesquisador Jacques Leenhardt, ao distinguir o papel desempenhado pela crítica de arte nos escritos de Baudelaire, reconhece que "a determinação do significado, não estando jamais assegurada de forma definitiva pela obra, torna-se apanágio do público e, eventualmente, daquele que é como uma voz provisória deste: o

¹³⁹ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 851-881.

¹⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: _____. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 20.

crítico"¹⁴¹. A ausência de significado predeterminado e a possibilidade de recriação reivindicam ao crítico de arte um trabalho hermenêutico.

Essa interpretação fabricada a partir da obra de arte, entendida como "provisória" e criativa, ancora-se no uso da memória, sendo a partir dela que o crítico escreve, pois não há objeto na sua frente quando se efetua o ato redacional. Em se tratando da crítica de dança, ela é redigida quando a apresentação já se passou e as informações percebidas durante o espetáculo tensionarão as que existem em sua memória sobre arte, sociedade, estética. Assim, a crítica de dança é sempre um exercício de memória, de recordação, de seleção, de trauma e de reconciliação com o passado na construção do presente. No entanto, ao analisarmos como as críticas de dança foram empregadas como interpretações lapidares e reutilizáveis pela historiografia da dança no Brasil, esse elemento fugaz se desfaz, perdurando outra compreensão do papel da crítica ao escrever sobre arte.

Dedicando-se a analisar a atividade da crítica de dança e o papel desempenhado por ela em tempos recentes, o professor e crítico de dança português Daniel Tércio define a relação entre o momento da apreciação e a escrita do seguinte modo:

Porque o espetáculo, qualquer que ele seja, para além de um conjunto de características que o definem, lida com a memória, funcionando a sua fixação como um poderoso auxiliar dessa mesma memória. A crítica, entendida assim, está mais próxima do coro grego do que do ator. Um coro grego a atuar em direção ao futuro, fixando para a posteridade a efemeridade do instante.¹⁴²

Esse tratamento das relações entre crítica, memória e fixação do instante aparentemente guarda proximidade com a proposta de Baudelaire. No entanto, a relação exposta por Tércio, ao situar a crítica de dança como capaz de fixar instantes para uma eternidade, recorrendo à memória como algo que se fixa, vai na contramão do que vimos até o

¹⁴¹ LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (org.) *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac-SP; Itaú Cultural, 2000, p. 21.

¹⁴² TÉRCIO, Daniel. Crítica de dança: uma crítica em processo. *Sinais de Cena*. Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, v. 6, dez. 2006, p. 2. Disponível em: <https://tercius.files.wordpress.com/2008/02/critica_processo.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2012.

momento. A crítica de arte proposta pela modernidade se constitui por sua constante formação, fazendo-se na destruição do objeto analisado, reestruturando-o. Arte e crítica de arte, em Baudelaire, arranjam-se num movimento eterno de refazer a si mesmas, num processo ambíguo de exaltação do presente e sua negação, aliando passado e presente.

O elemento subjetivo do artista, da obra e do crítico proporciona uma inesgotabilidade das obras e dos escritos sobre elas. Enquanto Leenhardt, seguindo a proposta baudelaireana, chamou de "provisório" o parecer do crítico de arte, Tércio o consagra como "fixação". Compreendemos que ambas as percepções não são excludentes, pois, mesmo sendo provisória, ao ser escrita, a crítica de dança prevalece no tempo como documento, feito que obras coreográficas dificilmente conseguem realizar. Nosso interesse ao expor esse debate encontra sua justificativa ao apreendermos como a historiografia da dança e trabalhos acadêmicos recentes, ao tratarem do Ballet Stagium, utilizam-se das críticas de dança publicadas nas décadas de 1970 e 1980.

Quando apropriada pelos estudos históricos sobre dança no Brasil, a crítica de dança adentra outra configuração, distanciando-se de seu aspecto provisório, adquire status do acontecido. O que foi produzido como uma interpretação da realidade percebida em determinado momento, transforma-se no real em si. Especificamente sobre o Ballet Stagium, Elizabeth Pessôa Gomes da Silva recorreu às críticas de dança em jornais e revistas por serem elas capazes de "nos fornecerem a visão verossímil desse período histórico"¹⁴³. Apesar de não expor a crítica como verdade do ocorrido, o modo como a autora trata esses documentos acriticamente ao longo de seu estudo, sem apresentar outras fontes do período que pudessem validar as afirmações neles contidas, engendra uma aura de verdade irrefutável aos argumentos e interpretações presentes nas críticas de dança.

Num sentido bastante semelhante, a pesquisadora Flávia Oliveira Fontes, ao examinar matérias publicadas por críticos de dança nos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, entre os períodos de 1975-1980 e 1995-2000, para analisar as relações de diálogo entre crítica e artistas da dança em São Paulo, apresenta um tratamento dessas fontes como "reflexo" da dança ocorrida.¹⁴⁴ Tal abordagem pressupõe correspondência fidedigna entre o que aconteceu e o que se

¹⁴³ SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da, 2013, op. cit., p. 115.

¹⁴⁴ OLIVEIRA, Flávia Fontes. 2007, op. cit., p. 6 e 12.

escreveu sobre o acontecido. A crítica perde seu conteúdo hermenêutico e ganha a condição de reflexo da dança, tal como ela é ou foi. Essa objetivação do documento, sua aplicação e seu uso em trabalhos acadêmicos ganham pretensões de "verdade científica".

Posta desse modo, a crítica salta do jornal para a academia não como fonte histórica, mas sim como análise merecedora de crédito semelhante ao acadêmico. Em particular, a atuação de Helena Katz é emblemática, não somente por pertencer aos ambientes acadêmico e da crítica de dança, mas por deter e disseminar essa concepção da crítica como reflexo do real acontecido. Em entrevista ao Centro Cultural São Paulo, publicada em livro comemorativo sobre personalidades da dança na capital paulista, Katz defende a importância histórica da crítica de dança:

Sem o exercício da crítica, perdemos memória. Se não há registro de reflexão, a gente não consegue construir um pensamento que vá nos alimentando ao longo do tempo. Sem saber não o 'que' mas o 'como', não adianta um *release* sobre a Marta Graham falando de sua estréia para se entender qual é sua importância, que tipo de dança era aquela, o que tinha de diferente. É preciso que alguém nos ajude a entender todos os significados desse 'como'. Sem esse exercício, fica faltando a memória que dá ou tira a relevância da coisa.¹⁴⁵

Ao justificar a existência da crítica, Katz a define como constituidora de uma memória, porém, esse rememorar não se configura como "provisório", mas sim como algo que se fixa, pois, sem ela, "perdemos". Esse ganho de memória vem acompanhado de uma definição qualitativa: ela não apenas lembra, como também "alimenta" um pensamento específico, dedicado a conceder "importância" e "relevância" ao objeto com o qual lida. Em Katz, inverte-se o papel da memória: ela não atua como constituidora da crítica e sim como resultado desta, portanto, encerrada na escrita, enrijecida de sentidos. A autoridade da crítica de dança consiste, aqui, em validar o acontecido. O

¹⁴⁵ KATZ, Helena. Entrevista. In: COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes; XAVIER, Renata Ferreira (orgs.). *Memória da dança em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 26.

artista somente existe se o crítico estiver presente para registrar; caso contrário, "perdemos a memória".

A autoridade conferida à crítica de dança por Helena Katz é também encontrada em trabalhos acadêmicos por ela orientados e que se dirigiram à pesquisa das relações entre artistas da dança e crítica de dança. A título de exemplo, mencionamos as dissertações de Paula Carolina Petreca e Andréia Vieira Abdelnur Camargo. Ao investigar a maneira como o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch foi tratado pelo jornalismo cultural brasileiro, Petreca destaca que as matérias sobre dança nos jornais "se estende desde a formação de público (na medida em que são divulgadas informações que ajudam à leitura do espectador) até a divulgação factual dos eventos"¹⁴⁶.

É essa dimensão factual que nos interessa aqui. Tomadas como fatos, acontecimentos, as críticas de dança, componentes desse jornalismo cultural, são compreendidas como reveladoras do real. Ao deter o real em seus textos, a crítica de dança abandona seu lugar interpretativo e opinativo para galgar o degrau de reconhecimento científico, suscetível de se tornar referência inabalável no trato da história da dança no Brasil. A partir do prestígio da crítica de dança como fato histórico, não como fonte histórica, foi possível atribuir a seus textos "o papel de historiador e arquivista da dança"¹⁴⁷, como o fez Andréia Camargo, frente à ausência de escritos históricos especializados.

Com efeito, conseguimos identificar, na narrativa historiográfica da dança no Brasil sobre o Ballet Stagium, conteúdos de pesquisas, métodos e intenções. O que torna específica essa produção é uma metodologia que possibilita transpor fontes para a condição de fatos históricos. Esse procedimento se desenrola a partir de um encadeamento entre documento, análise e fato, inexistindo uma justificativa dos documentos utilizados — no caso do livro de Katz (1994), nem sequer são mencionadas as críticas utilizadas para construção do texto. Essa metodologia se tornou famosa em fins do

¹⁴⁶ PETRECA, Paula Carolina. *O papel do jornalismo cultural no percurso da dançateatro no Brasil: a replicação do meme Pina Bausch*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 52.

¹⁴⁷ CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur Camargo, 2008, op. cit., p. 6.

século XIX com a escola metódica francesa, principalmente a partir dos estudos de Charles Victor Langlois e Charles Seignobos.¹⁴⁸

No exercício de conhecer e explicar o acontecido, elegeu-se, como método para constituir os fatos históricos, uma regra única, pautada em construir fatos que fossem objetivos, confiáveis, afastados das opiniões subjetivas. A orientação que norteia esse procedimento consiste em evitar falsificações e mentiras na história. Retirado o elemento falsificador, acredita-se construir a história da dança com a verdade lapidada. Contudo, se a leitura de um texto sugere que caminhamos rumo ao conhecimento do passado, oportunizando, àqueles que não presenciaram os eventos, tocar o passado, uma experiência absoluta de conhecer esse passado, a história se torna o que se lê, acriticamente. O texto histórico baseado na crítica de dança como suporte documental principal se apresenta como transparência do acontecido.

Se o diagnóstico do historiador Hans Belting, de que "é a história escrita e não a história que aconteceu que aceitamos como nosso padrão fixo de saber"¹⁴⁹, é válido, ao analisar os textos elaborados pela crítica de arte e pela historiografia da dança, dizer que, ao serem vinculados a acontecimentos históricos, esses comentários se aproximam de concepções já aceitas, o que sugere que tenham ocorrido conforme estão narrados, a partir da monumentalização dos documentos, como asseverou Jacques Le Goff.¹⁵⁰ Essa solução, associada à objetividade e à impessoalidade das redações, fornece elementos textuais que produzem um "efeito de verdade" que possibilita aos

¹⁴⁸ Sobre os procedimentos metodológicos da escola metódica, consultar a obra: LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. *Introduction aux études historiques*. Paris: Éditions Kimé, 1992. Em especial as seções I e II, que tratam da crítica externa e interna ao documento, com vistas a torná-los irrefutáveis.

¹⁴⁹ BELTING, Hans. O comentário de arte como problema da história da arte, 2006, op. cit., p. 35.

¹⁵⁰ Em seu famoso texto "Documento/monumento", o historiador francês se dedicou a perceber como as sociedades, ao produzirem seus documentos, tendem a monumentalizá-los, tornando-os referência para o acontecido. No entanto, Le Goff ressalta que essa passagem de documento para monumento se faz a partir de seu uso pelo poder. Isso posto, o historiador deve desconstruir os documentos, analisando as condições de produção que os tornaram monumentos por meio de instrumentos de poder. A reflexão, aqui vulgarmente sintetizada, encontra-se em LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. *História e memória*. 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996. p. 525-540.

leitores perceberem como reais as narrativas contidas nos livros de história da dança.

Todavia, atribuir somente aos textos o poder de convencimento e de credibilidade é simplificar o processo. O exercício que agora realizaremos consiste em averiguar as relações extratextuais envolvidas e sua interferência na autoridade dos textos, tornando-os críveis. Para que possamos abordar essa questão, destacamos nosso compartilhamento das reflexões do antropólogo-historiador Michel de Certeau, que considera a escrita da história vinculada ao *lugar* de onde se escreve.¹⁵¹ Tal reconhecimento da especificidade da escrita nos direciona a compreender qual o lugar ocupado pelos autores dos textos de história da dança no momento de sua escrita. Tendo em vista que as obras "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil", de Helena Katz, e "Dança moderna", de Lineu Dias e Cássia Navas, gozam de maior aceitação, estando presentes em todas as pesquisas subsequentes que se dedicaram ao Stágium, ater-nos-emos ao exame específico desses autores.

A princípio, cabe destacar que nenhum deles tinha conhecimento científico particular do campo da história quando redigiram seus textos. O ano de publicação do texto de Helena Katz, 1994, coincide com o ano da defesa de sua tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, cujo tema não trata de assuntos históricos.¹⁵² Apesar de hoje dispor de prestígio no meio acadêmico, naquele momento Katz não gozava desse reconhecimento, haja vista que concluiu sua graduação em filosofia em 1971 e não deu continuidade a estudos de pós-graduação em nível de mestrado ou publicações em periódicos científicos. O lugar de onde surgiu sua fala se situava em sua atividade como crítica de dança, iniciada em 1977, tendo então 18 anos de diálogo com o cenário artístico da dança, principalmente na cidade de São Paulo.

Lineu Dias também atuou como crítico de dança na década de 1970 e, de modo menos frequente, nos primeiros anos da década de 1980. Ocupou a presidência da Comissão Estadual de Dança de São Paulo (1974-1977) durante a implantação e nos primeiros anos do

¹⁵¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica, 2002, op. cit., p. 66-77.

¹⁵² A tese de Katz, intitulada "1, 2 3. A dança é o pensamento do corpo", está disponível em livro. KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

Teatro de Dança Galpão.¹⁵³ Trabalhou como pesquisador da equipe de Artes Cênicas do Idart, criado em 1975 pela Secretaria Municipal de Cultura e incorporado ao Centro Cultural São Paulo em 1982. Cássia Navas possuía graduação em direito e também trabalhou como pesquisadora do Idart entre 1982 a 1995.

Posta essa breve apresentação, no momento das publicações, temos uma crítica de dança em atuação, Helena Katz, e dois pesquisadores contratados pelo município de São Paulo, dedicados à documentação histórica, Dias e Navas. Considerando que o lugar da escrita é aquele que estabelece permissão e proibição, dialogando com procedimentos específicos, os dois lugares não dispunham de metodologias e epistemologias que pudessem nortear os trabalhos, possibilitando certa liberdade na escrita sobre história da dança. Contudo, os três autores são pessoas que não apenas escreveram sobre dança, mas que também estabeleceram relações com artistas ao longo de suas trajetórias, pois acompanharam grande parte dos trabalhos sobre os quais escreveram, apresentando-se também na condição de testemunhas.

Então, o lugar dos autores não é limitado por uma instituição científica que normatiza seus textos, mas por instâncias que potencializam o processo de legitimação de suas ações: imprensa escrita e poder público. No entanto, a fragilidade empregatícia da crítica, que trabalhava na condição de *freelancer*, e a incipiência institucional do Idart não seriam capazes de conferir tal legitimidade sozinhas. Uma estratégia comum a ambas as obras é a ausência de críticas negativas ou considerações que poderiam ser recebidas de forma não favorável aos artistas. Dito de outro modo, a narrativa elegeu grupos e artistas para serem elogiados, destacando seus méritos.

Os pares que constituíram o lugar dos autores eram os próprios artistas que se vinculavam de diferentes modos à definição de modernos, sendo eles alvos dos estudos ou não. Considerando que um texto histórico de "valor" é aquele com o qual os pares se identificam, que propõe novas análises e métodos, mas ligados ao conjunto operatório do grupo, ambas as obras foram tidas como referências aceitas pelos artistas do período. Assim, essas obras não passaram pelo crivo da história feita com critérios acadêmicos, permanecendo sua importância

¹⁵³ O Teatro de Dança foi uma experiência estatal, da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do estado de São Paulo, proposta e gerenciada por artistas paulistanos e subvencionada com verbas públicas. Suas ações tiveram início na sala Galpão do Teatro Ruth Escobar em 1975.

no interior do específico, do campo da dança na condição de arte, tendo críticos e aficionados de dança escrito a história da dança.

Concebendo que a história se define em sua relação com o corpo social, com a sociedade da qual faz parte e com os limites que esta lhe impõe, levar a sério o lugar de onde se fala é uma condição para que não alijemos esses escritos, situando-os na categoria de ficções, haja vista que "sem lugar não há história"¹⁵⁴. Apesar disso, a aceitação dessas obras de história da dança pelo campo artístico não explica sua inserção e seu uso no campo acadêmico. Há, então, outras relações extratextuais que se fizeram necessárias para que fossem aceitas como conhecimento científico, mesmo não tendo sido elaboradas com esse princípio.

Para a transição de obras não científicas para o status de acadêmicas, o entendimento da expansão de atuação profissional dos autores em momento ulterior à publicação dos textos é sintomática, principalmente nos casos de Helena Katz e Cássia Navas. Com referência a Katz, um ano após a publicação de sua obra e da conclusão de seu doutorado, a crítica de dança ingressou como docente na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e se credenciou no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da mesma instituição. Esse salto, de crítica de dança para pesquisadora acadêmica e orientadora de mestrados e doutorados, quase simultaneamente à publicação de seu livro "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil", foi fundamental para validação de seu texto e sua inserção em investigações sobre história da dança no Brasil, especificamente sobre o Ballet Stagium.

Já Cássia Navas, após sua saída do Idart em 1995, concluiu doutorado em 1997. Com o título de doutora, Navas trabalhou em parceria com Otero e Gidali na Rede Stagium entre 1995 e 2001¹⁵⁵ e posteriormente nas Faculdades Metropolitanas Unidas até 2004, quando ingressou como docente na Universidade Estadual de Campinas, vinculando-se ao Programa de Pós-Graduação em Artes. Assim como Katz, Navas deu continuidade a uma carreira acadêmica, prosseguindo com suas pesquisas e publicações. Posto isso, o que encontramos no uso das obras lançadas na primeira metade da década de 1990 é uma extensão de um reconhecimento posterior alcançado por essas

¹⁵⁴ CERTEAU, Michel de, A operação historiográfica, 2002, op. cit., p. 77.

¹⁵⁵ A Rede Stagium foi um projeto de documentação e informação sobre dança. Informações detalhadas podem ser localizadas no texto: NAVAS, Cássia. Informação e memória da dança no Brasil. *Revista Urdimento*, n. 6, p.129-140, 2004.

pesquisadoras junto à comunidade acadêmica e conferido a trabalhos realizados no período precedente a seus estudos científicos. Isso confirma a seguinte argumentação de Certeau:

O real que se inscreve no discurso historiográfico provém das determinações de um lugar. Dependência com relação a um poder estabelecido em outra parte, domínio das técnicas concernentes às estratégias sociais, jogo com os símbolos e as referências que legitimam a autoridade diante do público são as relações efetivas que parecem caracterizar este lugar da escrita.¹⁵⁶

A legitimação da historiografia ora analisada em âmbito acadêmico e, com ela, das críticas que subsidiaram suas escritas, não se fez por meio da investigação dessas por outros pesquisadores do campo da história, mas, antes, pelos lugares institucionais que foram ocupados por suas autoras nos anos seguintes à publicação das críticas. A ininterrupção do uso das obras de Navas e Katz de modo acrítico vem acompanhada de relações de poder exercido pelo lugar, contrariando a percepção de que caberia à autoridade pedagógica desfazer as arbitrariedades das admirações. Desse modo, ambas as pesquisadoras deram manutenção a uma educação acadêmica continuísta, dedicada à reprodução e consagração de seus textos como dignos de serem referenciados sem terem sido analisados criticamente.

Exemplo dessa relação é a obra de Elizabeth Silva — cuja pesquisa acerca do *Stagium* foi orientada por Cássia Navas —, na qual, após apresentar Katz e Navas como suas principais referências historiográficas, insere um comentário elogioso a ambas, afirmando que "foram exatamente essas pesquisadoras, de incontestável seriedade, que contribuíram, de maneira decisiva, à necessidade em efetivar essa pesquisa"¹⁵⁷. O que aparenta ser um agradecimento e uma exposição de respeito intelectual evidencia uma relação que Silva estabelece não apenas com seu referencial bibliográfico, como também com as fontes

¹⁵⁶ CERTEAU, Michel de. *Escritas e histórias*. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 21.

¹⁵⁷ SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da, 2013, op. cit., p. 108. Ressaltamos que as pesquisas de doutoramento de Navas e Katz, bem como trabalhos desenvolvidos posteriormente a estes, apresentam procedimentos específicos do campo científico, alcançando respeito de grande parte dos pesquisadores de dança em âmbito nacional.

utilizadas. Todas são apresentadas com atributo de "incontestável" ou, para ser mais honesto, "irrefutáveis e factuais"¹⁵⁸.

A autoridade textualmente construída e institucionalmente identificada e a carência de formação no ofício de historiador fizeram com que os novos pesquisadores titubeassem diante da autoridade das fontes e da historiografia disponível. Se, ao analisar a relação entre crítica de arte e história da arte, no que diz respeito às artes plásticas, o pesquisador Jacques Leenhardt pôde definir a atuação da história da arte como "superego" da crítica¹⁵⁹, no caso peculiar da dança no Brasil, essa relação se inverte. Foi a crítica de dança que escreveu grande parte dos trabalhos que temos de história da dança no Brasil, estabelecendo regras, verdades, mitos, heróis, taxonomias, padrões e valores. Essa configuração e a autoridade conquistada causaram, nos pesquisadores subsequentes, bloqueios de colocações que pudessem contestar os modelos já construídos.

Desfrutando de uma condição de história como verdade indiscutível, as leituras e pareceres presentes nessas obras que se dedicaram a tratar do *Stagium* em termos históricos na primeira década de 1990 permanecem até nossos dias sem gozar de uma investigação aprofundada de suas narrativas e conclusões. Em decorrência dessa situação e com vistas à sua manutenção, em 2011 foi desenvolvido pelo Instituto Itaú Cultural, visando à "preservação da memória artística"¹⁶⁰,

¹⁵⁸ É com esses adjetivos que a autora descreve os depoimentos de Plínio Marcos, Oswaldo Mendes, José Mindlin e Diogo Pacheco em sua tese. Cf. SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da, 2013, op. cit., p. 288.

¹⁵⁹ LEENHARDT, Jacques, 2000, op. cit., p. 25. O conceito de "superego" faz parte da teoria psicanalítica de Sigmund Freud, sendo empregado pela primeira no texto "Ego e ID", de 1923. Dito de modo grosseiro, o "superego" representa as regras da sociedade, fruto da internalização dos valores morais e padrões de relacionamento da sociedade, subdividindo-se em dois sistemas: o *ego ideal*, que regula o bem a ser buscado, e a *consciência moral*, que estabelece o mal a ser evitado. Por meio desses dois sistemas, o "superego" age para forçar o "ego" a se comportar de maneira moral na sociedade, recorrendo à punição ou a sentimento de culpa diante da irrupção de impulsos opostos às regras e ideais por ele postos. Apesar de alguns desses princípios aparecerem em textos anteriores de Freud, segue a referência do texto anteriormente citado: FREUD, Sigmund. O Ego e o Id (1923). In: SALOMÃO, Jayme (org.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. XIX). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 15-80.

¹⁶⁰ Sobre esse projeto, consultar o link <<http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/conheca-o-projeto/>>. Acesso em:

o projeto “Ocupação Ballet Stagium” em comemoração aos 40 anos da companhia. Porém, não foi realizada nenhuma revisão histórica sobre o Ballet Stagium, sendo privilegiadas narrativas próximas que se dedicaram a reforçar e engrandecer os feitos da companhia, segundo os registros existentes na historiografia.¹⁶¹

A exemplo disso, a própria crítica de dança e docente Helena Katz foi convidada a falar e escrever sobre os 40 anos do Ballet Stagium nesse projeto. O que poderia ter sido uma oportunidade para revisão — tendo em vista que a pesquisadora já se encontrava imersa na condição de orientadora de pós-graduações e mantendo uma extensa produção científica frequente há mais de 15 anos —, fez-se momento de consagração do já dito. A opção de Katz foi endossar o texto de 1994, replicando seus axiomas e reafirmando que, da ditadura à democracia, os componentes do Stagium permaneceram no Brasil "e nele construíram não somente a sua história, mas uma nova história para toda dança: no Brasil do século XX, o Ballet Stagium divide o que existiu em antes e depois"¹⁶².

Não somente por uma estética moderna, o Ballet Stagium é lembrado por uma historiografia caracteristicamente moderna, assentada em comentários generalistas e fontes incontestes que nos legam uma memória histórica de seus feitos e daquilo que os distingue no cenário artístico brasileiro. Esse é nosso ponto de partida, o que temos atualmente produzido sobre a companhia. Iniciaremos então dessa breve apresentação das obras historiográficas disponíveis, procurando compreender, de modo mais denso, seus pressupostos de estruturação narrativa que possibilitaram a dinâmica de reprodução de uma leitura

23 dez. 2014. Especificamente sobre a Ocupação Ballet Stagium, consultar a matéria: Ballet Stagium ganha mostra sobre os 40 anos do grupo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo [online], 09 nov. 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ballet-stagium-ganha-mostra-sobre-os-40-anos-do-grupo,796533>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

¹⁶¹ As entrevistas realizadas e o teor de suas exposições durante o projeto Ocupação Ballet Stagium podem ser acessados no canal do Instituto Itaú Cultural, disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLmaz6wICTvTA3uB9qm8FBEeRCIdvP2U5L>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

¹⁶² KATZ, Helena. Um tempo que não se extingue. *Ocupação Ballet Stagium*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 12-14. (Catálogo). Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71323180463.pdf>>. Acesso em: 23 dez. 2013, p. 12.

hegemônica dos acontecimentos históricos que envolvem a atividade cênica do Ballet Stagium.

1.6 Fabricando um mito: historiografia do Stagium como história moderna da arte

Uma vez compreendidos os procedimentos metodológicos empregados pela historiografia da dança no Brasil, resta-nos averiguar os laços epistemológicos entre essa historiografia e o modo moderno de pensar história. A forma como se constituiu privou a companhia de uma investigação que se detivesse no estudo da complexidade de sua existência, em prol de uma narrativa elogiosa e legitimadora. Para tanto, essa escrita lança mão de um discurso que busca instituir cânones, solidificar experiências que devem ser cultivadas, muitas vezes aproximando-se dos atributos necessários para a construção de mitos.

Belting destaca, como eixo das aspirações modernas, uma "pretensão à universalidade" e uma busca pela "libertação em relação a tabus"¹⁶³. Como pudemos verificar, as obras históricas sobre o Stagium compartilham a crença na razão moderna, pela qual se crê que o real é algo palpável, recorrendo à crítica especializada como fonte e a procedimentos metodológicos positivistas, retirando os meios e partindo aos fatos, solidificando uma história única da companhia. Mas também é moderna essa historiografia — principalmente a de Helena Katz, apoiada em suas próprias críticas e nas críticas de Fausto Fuser e Maribel Portinari —, porque despreza o passado¹⁶⁴, libertando-se deste, ao situar o Ballet Stagium como ruptura com o balé que o antecedeu, dividindo a dança no Brasil entre "antes e depois", ou Marika Gidali e Décio Otero "com os olhos voltados apenas para o futuro"¹⁶⁵.

Quando o passado é requisitado, como o vínculo entre as experiências teatrais anteriores, o Stagium é anunciado como carregador de um complexo sincrônico que se transforma. A companhia também é moderna porque situa a história como motor da humanidade, que orienta os futuros ingressantes na arte da dança. Nas palavras de Katz, "todos os que estão, agora, fazendo algo com dança, saibam ou não, devem

¹⁶³ BELTING, Hans, 2006, op. cit., p. 21.

¹⁶⁴ SCHORSKE, Carl E. A história e o estudo da cultura. In: _____. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 14.

¹⁶⁵ FUSER, Fausto. O Stagium renasce, dança liberdade e Brasil. *Última Hora*, São Paulo, 22 e 23 jul. 1978.

alguma coisa ao *Stagium*¹⁶⁶. O passado, fabricado a partir de um corte com o anterior, é agora tomado como norteador, aparece como bússola que guia o progresso com a qual “todos” que fazem dança estão em dívida.

A articulação desses elementos fornece o alimento das aspirações modernas dessa historiografia. Podemos inserir nessa lista de características modernas universalizantes a ideia de "brasileiro", "nacional", ou do mesmo produto cênico sendo apresentado desde a críticos de arte do eixo Rio-São Paulo até a indígenas da Reserva Nacional do Xingu. Também podemos incluir o vanguardismo, por ser o *Stagium* a primeira companhia a se manter em ativa, sem vínculo exclusivo com o aparato estatal, como uma quebra de tabu, ao provar que é possível sobreviver de dança no Brasil. De acordo com o antropólogo Bruno Latour, em suas reflexões sobre a modernidade, todo esse esforço classificatório e delineador agrega elementos ao moderno:

Os modernos têm a particularidade de compreender o tempo que passa como se ele realmente abolisse o passado antes dele. [...] Já que tudo aquilo que acontece é para sempre eliminado, os modernos têm realmente a sensação de uma flecha irreversível do tempo, de uma capitalização, de um progresso.¹⁶⁷

Essa concepção de tempo judaico-cristã, que divide o antes e depois, empenha-se em edificar, guardar, registrar, acumular, datar, conservar tudo o que se faz com a mesma rapidez com que se desfaz aquilo que o precedeu. Nessa empreitada, a obra mais ambiciosa, novamente, é o livro "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil" (1994), de Helena Katz. Nele encontramos todos os requisitos citados que configuram uma historiografia moderna. Contudo, o texto apresenta momentos em que nega estar fazendo aquilo que faz, tornando a narrativa contraditória, induzindo o leitor a lhe atribuir validade de cientificidade histórica.

Mesmo inserindo rupturas, inovações, cortes, definições genéricas, não citando fontes, em algumas passagens Katz demonstra obter leituras de textos científicos, apresentando a incerteza como

¹⁶⁶ KATZ, Helena, 2011, op. cit., p. 14.

¹⁶⁷ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Edições 34, 2008, p. 67-68.

suposta epistemologia adotada, bem como menciona debates de cunho historiográfico, questionando o fazer história que legitima os feitos somente por parte do sujeito, ou explicações que encontram, no contexto social e histórico, todas as respostas, destacando o caráter de recíproco que constitui a relação entre indivíduo e sociedade. Vejamos esses trechos:

Que o *Stagium* tenha resultado de sua época esclarece muito pouco o tipo de espetáculo que inventou no Brasil. Seria, talvez, mais adequado entendê-lo como um 'indivíduo', sujeito de um geral mais amplo, que influencia e é influenciado. Um movimento sem ordenação nem hierarquia, com duas mãos de direção: do social para o pessoal, e do pessoal para o social.¹⁶⁸
 [...] Como não há pronunciamento final, estamos condenados a escritas e leituras plurais. Nossa moeda é a mudança. Não existe história inteira. Ela é, para sempre, uma viagem inacabada. Seu apocalipse, portanto, só pode ser aflito.¹⁶⁹

Esses trechos surgem desconexos da narrativa que orienta o livro em seu todo. Somado a isso, o livro de Katz é a primeira obra de história da dança publicada no Brasil que cita autores e pensadores consagrados. A autora fala de física quântica, recorre a Kant, Hume, Derrida, Roberto Schwarz, Aristóteles, Galileu, Peter Sloterdijk, Kidinnu, Descartes, Hanna Arendt, Jacques Barzun, Baudelaire, além de mencionar artistas e literatos consagrados, como Antonio Fernando de France, Moacir Amâncio, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Fernando de Franceschi, Guimarães Rosa e Cecília Meireles.

Junto com esse despejar de citações, acompanha o texto de Katz uma cronologia de datas e fatos que requisita do leitor uma memória

¹⁶⁸ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 48-49.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 113. Em outros momentos, mas com menos ênfase, a autora também insere, em seu texto, trechos que evidenciam seu contato com o conhecimento científico. Na página 23, a autora reconhece que toda verdade é refutável. Logo adiante, na página 30, novamente reforça a não linearidade, não verdade, mas isso surge como uma espécie de desculpa antecipada por não conseguir construir sua narrativa segundo os princípios científicos que enuncia.

funesca¹⁷⁰. Desse modo, a autora sugere, ao leitor, estar agindo segundo os procedimentos científicos descritos, mas seu texto é memorialístico e consagrador, carente de fontes e investigação do meio social da década de 1970, contente em apresentar informações já constantes em críticas de dança daquele período. Não há, no texto, análise sobre censura, ditadura militar, regime político ou do cenário artístico paulista. Tais temas são postos no texto de forma a obter interpretação unilateral.

Contudo, acreditamos que esses trechos, nos quais se inserem autores recorrentes no meio acadêmico, constituem um esboço de ideias que a pesquisadora passou a compartilhar, mas que não conseguiu transpor para seus escritos históricos. O que encontramos é uma "apologia às avessas", formada por uma visão que é crítica, mas que no decorrer do trabalho desaba em armadilhas que tornam o trabalho criticável, efetuando uma apologia àquilo que se supõe criticar. De todo modo, o que ressoou mais alto no texto de Katz foi o uso de acontecimentos históricos como meio de legitimação da companhia Ballet Stagium. Sobre os pressupostos desse procedimento, o historiador Pierre Vidal-Naquet nos fornece uma possibilidade de compreendê-los:

Nesse nível, estamos ainda na História somente na medida em que o material bruto se inspira no mundo real. A estrutura não é a do processo histórico, formado de avanços e recuos, de opções, circunstâncias e de hesitações, de acaso e de necessidade; é a do mito, fechada em si mesma.¹⁷¹

Esse feitiço, que remete à história do Stagium como invenção de um mito, encontra nos escritos de Katz suas principais formulações. Entretanto, podemos encontrar resquícios dessas formulações em textos publicados por críticos de dança e em falas dos próprios dirigentes da companhia. Ao se constituir segundo princípios modernos, a história do

¹⁷⁰ Introduzimos esse neologismo para nos referirmos ao conto intitulado "Funes el memorioso", do escritor argentino Jorge Luis Borges. Nesse conto, o autor trata de como o ato moderno de registrar, lembrar tudo que aconteceu, o acúmulo de história, serve para destruir a vitalidade humana. Tal perspectiva se aproxima das reflexões de Nietzsche postuladas em sua II consideração intempestiva, que carrega o título "Sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida".

¹⁷¹ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória*. Campinas: Papirus, 1988, p. 161-162.

Stagium que nos foi legada, estabelecida como história de vanguarda, do "novo", não precisou se justificar na história, pois não depende do que ocorreu antes, moldando uma história linear que não capta detalhes do acontecido. Ao se apoiar no mito da modernidade, a dança como arte moderna se configurou historicamente como mito.¹⁷²

A construção de uma história consagrada da companhia, que assume caráter histórico por remeter a acontecimentos e contextos macro, dispendo de procedimentos orientados segundo um funcionamento específico, forneceu-nos "nosso mito"¹⁷³. Combina-se pensamento, exercício historiográfico, preocupação em emoldurar acontecimentos numa sucessão de fatos — estabelecendo ordem, criando um início —, que fornecem explicações, possibilitando, às pessoas vinculadas à dança como arte, situarem-se no tempo. Para tanto, temos de reconhecer que os atributos pelos quais conhecemos o Stagium foram fornecidos por aqueles que escreveram sobre ele.

A princípio, cabe-nos destacar o que compreendemos por uma narrativa que apresenta características mitológicas a fim de evitar leituras apressadas sobre o assunto. Tratar a construção de uma memória histórica acerca do Ballet Stagium, que o situa na posição de mito, não implica tratá-la como mentira ou falsificação do acontecido.¹⁷⁴ O exercício de reconhecer elementos mitológicos nas narrativas que fundaram a história do Ballet Stagium não implica estendermos a essa retórica o caráter de calúnia, apresentando em seguida uma verdade

¹⁷² Considerações sobre o mito da modernidade, pautado na constituição de uma tradição revolucionária e seu vínculo com o campo artístico, podem ser encontradas em BELTING, Hans, 2006, op. cit.

¹⁷³ CERTEAU, Michel de. Fazer história, 2002, op. cit., p. 33.

¹⁷⁴ A abordagem que desqualifica a narrativa mitológica, situando-a como mentira e falsificação da realidade, remonta ao segundo livro da *República* de Platão, no qual os mitos congregam mentiras, até mesmo quando, em suas narrativas, possuem verdades. Cf. PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. Na abordagem do historiador Carlo Ginzburg, a crítica que Platão faz aos mitos tinha com objetivo atingir os poetas que os narravam, sendo estes os responsáveis por inserir inverdades nos mitos. Por isso, Platão "condena os mitos por considerá-los falsos". Com isso, Ginzburg aponta Dionísio de Helicarnasso e Tucídides como os responsáveis pela eliminação da narrativa mítica, uma vez que Platão não era contra o mito, mas sim contra as afirmações falsas contidas nesses mitos. Essas reflexões e o trecho mencionado se encontram em GINZBURG, Carlo. Mito: distância e mentira. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 43.

absoluta. A proposta é reconhecer o que foi deixado de lado na construção dessa narrativa, bem como os fatores que podem ter interferido na eleição dos vínculos do Stagium com seu tempo.

Por meio da linearidade, do encadeamento de eventos associados a acontecimentos e de explicações monocausais, a história da dança comporta uma narrativa mítica. O processo de permanência de aspectos mitológicos foi percebido por Mircea Eliade ao acentuar que a concepção das inovações, das novidades, e como estas nos são apresentadas se realizam como um retorno à ideia de origem.¹⁷⁵ Acompanhando essas reflexões, o antropólogo Gilbert Durand ressalta que o processo de laicização do mito, sua dessacralização, não encerrou a criação de narrativas míticas, sendo que muitos escritos que alegaram derrubá-lo, por meio da desmistificação, fizeram-no com o reforço de outros mitos.¹⁷⁶

Destarte, assinalar a distância entre o que poderia ter acontecido e os mitos fabricados sobre o Stagium não nos habilita a desqualificá-los, a aboli-los do plano da realidade ou da história. Não são menos ou melhor qualificados para nos legar um passado, uma memória, pois se constituem como escolha de certos meios para explicar o acontecido. A opção realizada pela historiografia da dança no Brasil foi nos transmitir um panteão de deuses e heróis, detentores de domínios específicos, ensinamentos e funções particulares, repartindo entre si as competências, os privilégios, as astúcias. A particularidade do mito Stagium é que em seu enredo não há revelação, salvação ou caráter messiânico, mas uma trama da existência do artista.

No processo de descrição dessas experiências na escrita sobre o Ballet Stagium, as palavras utilizadas foram selecionadas e articuladas de modo metafórico. Em diversas passagens, encontramos vocábulos que assumem um papel de alegoria figurativa¹⁷⁷, dedicada não a

¹⁷⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 128.

¹⁷⁶ DURAND, Gilbert. Mito: introdução à mitologia. *Mitos e sociedades. Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 23, p. 7-22, 2004.

¹⁷⁷ Para compreensão das metáforas utilizadas nos textos históricos acerca do Ballet Stagium, recorreremos às reflexões do crítico literário e professor da Universidade de São Paulo, João Adolfo Hansen. De acordo com a advertência de Hansen, ao nos depararmos com uma alegoria, temos que distinguir como ela se apresenta no texto, como ornamento do discurso — encontrado na alegoria grega, diz A para significar B, ornamentando o discurso pela substituição do pensamento, mas sem alterar seu sentido, representando-o por semelhança —, ou se institui uma figuração — provinda da teologia, da interpretação

interpretar as palavras do texto, mas as coisas que nele são tratadas, os acontecimentos e os seres por elas nomeados, essencializando-os. É assim que as viagens realizadas pelo Stagium são tratadas nos textos escritos por Helena Katz.

Para descrever essa dinâmica itinerante, Katz recorre ao mito do "descobrimento do Brasil" por Portugal, insinuando um processo de conquista que se alastra pelo território brasileiro. A autora utiliza termos e personagens instituídos na história oficial do Brasil, afirmando que "o Stagium, tal como um bandeirante do século XX, desbravou o Brasil a golpes de dança"¹⁷⁸. Apresentado como luta, desbravamento, o Stagium assume o papel de guerreiro que enfrentou o desconhecido, o além-capitais, um Brasil incógnito que nenhum artista da dança havia ousado encarar. A arma que municiou a companhia nessa epopeia foi sua própria dança, caracterizada por tratar do Brasil, pela busca de uma linguagem brasileira na dança.

Se "o mito é, por definição, um conto que já foi contado, um conto que já se conhece"¹⁷⁹, a frase que aparece na historiografia da dança em 1994 se encontra elaborada desde a década de 1970. Em matéria publicada em 1978, assim foi descrito o Stagium por Katz: "Como um bandeirante do tempo da TV e do avião, tomou a si a tarefa de fazer com que a dança falasse português"¹⁸⁰. Posto na condição de explorador do desconhecido, o Stagium ganha uma tarefa, a de invadir e propagar, desferindo seus "golpes de dança" pelo território nacional e, por que não dizer, catequizando os não cultuados, tendo em vista que aqueles que o Stagium "descobriu" foram tidos como "desabrigados da arte"¹⁸¹.

Para realizar essa argumentação figurativa, era preciso compreender a arte como prática superior, acompanhada de atributos altruístas, capazes de inaugurar um novo momento, ao "abrigar" aqueles que até então viviam desprotegidos. Percebemos a presença de um viés

hermenêutica religiosa que busca descrever, decifrar por meio de uma significação figurada. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 12.

¹⁷⁸ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 16 e 18.

¹⁷⁹ GINZBURG, Carlo. Mito: distância e mentira. 2001, op. cit., p. 84.

¹⁸⁰ Os vínculos entre a ideologia da ditadura militar e a definição do Stagium como "brasileiro" serão detalhadamente analisados em momento oportuno. A frase citada se encontra em KATZ, Helena. A dança, hoje, é das cabeças. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1978. Ilustrada, p. 43.

¹⁸¹ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 34.

místico do discurso, pois o Stagium não apenas "leva arte"; sua ação é definida como salvadora, protetora, que abriga. A associação entre uma ação inaugural e experiências até então desconhecidas nos oferece um modelo do que o historiador da religião, Mircea Eliade, chamou de "mito de origem".

Todo mito de origem conta e justifica uma 'situação nova' — nova no sentido de que não existia desde o início do Mundo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido.¹⁸²

Foi o caráter desbravador que possibilitou a Katz situar a dança no Brasil como "antes e depois" do Stagium. A modificação no "mundo da dança", instituída pela companhia, não encontra sua justificativa em sua estética voltada a explorar assuntos referentes à realidade material do Brasil.¹⁸³ O que possibilitou mitificar o Stagium foi sua ousadia em ampliar o mercado consumidor de dança no país com suas viagens, ao mesmo tempo em que abriu uma via de remuneração ainda incipiente na economia da dança: a venda de espetáculos de modo contínuo.

Dessa forma, a consagração do Stagium na história da dança no Brasil é tributária de processos econômicos, inaugurando novas estratégias para sobrevivência artística. No entanto, esse viés econômico perde sua força pelo modo como nos é apresentado na história. Vejamos:

Momento em que se necessitava de um profeta para abrir os olhos de quem não conseguia ver e produzir um Stagium. De andança em andança converteram leigos em público de dança. [realizando através das viagens] Uma verdadeira cruzada nacional, que fabricou um mercado para a dança profissional no Brasil.¹⁸⁴

¹⁸² ELIADE, Mircea. 1972, op. cit., p. 20.

¹⁸³ Cássia Navas, em "Imagens da dança em São Paulo", e Helena Katz, em "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil", ressaltam que o trato cênico em dança de temas relacionados ao cotidiano e à cultura brasileira não foi exclusivo das produções artísticas do Stagium.

¹⁸⁴ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 18.

Apesar da importância de o texto se referir à abertura do mercado de dança profissional no Brasil com a formação de plateia consumidora, o enfoque é deslocado para as palavras de efeito. O Stagium é apresentado de modo religioso, como "profeta", detentor de um olhar superior aos dos homens comuns, capaz de fazer previsões do futuro. Mas esse "profeta" não se contenta em enunciar o futuro, pois ele é um "bandeirante", logo, um conquistador, que luta. Expostos esses elementos religiosos e guerreiros, ambos se condensam na alegoria da "cruzada nacional". Katz faz outra analogia histórica, desta vez com as empreitadas cristãs para conquistar Jerusalém.

Mesmo descrevendo o Stagium com substantivo próprio, o que particulariza a companhia frente aos demais fazedores de dança são os adjetivos que passam a caracterizar esse substantivo. Não se mitifica apenas a origem, mas os acontecimentos que rodeiam sua trajetória. Mas essa empreitada não teve somente Katz como sua empreendedora. Desde matérias de críticos de dança da década de 1970 a textos recentes, o Stagium aparece recortado, situado como vencedor, mas pobre, carente, desvinculado de ambições monetárias, abandonado pelo poder público.

Assim, as notícias que circulavam sobre a companhia faziam questão de mencionar suas dificuldades. Ao escrever sobre a primeira turnê do Ballet Stagium, que se lançou para a região Nordeste do país, Karla Silva trata a viagem como "expedição", remetendo ao sentido de bandeirante desbravador de Katz. Destaca ainda que "o grupo só se hospedava em um hotel quando tinha hospedagem paga, caso contrário, dormia no próprio veículo"¹⁸⁵. Em matéria assinada por Catarina Penna para o *Jornal do Brasil*, em 1974, foi ressaltado que "o Ballet Stagium não visa lucro, apenas a profissionalização da dança"¹⁸⁶, Fausto Fuser também contribuiu para a construção desse olhar sobre o Stagium ao generalizar a relação entre a companhia e o Estado. Ele declarou:

O Stagium, de ânimo forte e visão longa, enfrenta humilhações de uma administração pública de má vontade (uma de suas amargas constantes). Suas únicas forças são seu próprio ideal e o público que

¹⁸⁵ SILVA, Karla Regina Dunder, 2008, op. cit., p. 44.

¹⁸⁶ PENNA, Catarina Vitória. Ballet Stagium: o acerto dos passos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 set. 1974, p. 4 (Caderno B).

se multiplica a cada nova apresentação (sua confortadora constante).¹⁸⁷

Assim, a companhia é mostrada como um mito vivo, que caminha entre nós, que enfrenta as adversidades de sobreviver de dança no Brasil. Além desses aspectos, o Stagium também nos foi legado como "uma aventura que deu certo"¹⁸⁸, encontrando-se na história como um "vulcão"¹⁸⁹, e com elogios como o de Fuser, que tratou Décio Otero como "o maior coreógrafo brasileiro"¹⁹⁰. Por meio da ênfase nas dificuldades, do recorte dos acontecimentos, privilegiando-se uma parábola que intercala lutas e conquistas, mesmo fornecendo uma leitura superficial, foram-nos ministrados sentido e valor à trajetória da companhia.

Ao notarmos que "o mito atua como um fio condutor que guia o leitor durante aquele processo hermenêutico no qual o sentido passa do intuído ao percebido ou significado"¹⁹¹, podemos perceber os mitemas¹⁹² que constituem a narrativa sobre o Stagium, tanto na historiografia como no jornalismo cultural. Nesse conjunto de referências, os mitemas

¹⁸⁷ FUSER, Fausto. Entramos na dança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim, p. 14.

¹⁸⁸ PORTINARI, Maribel, 1989, op. cit., p. 240.

¹⁸⁹ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 33.

¹⁹⁰ FUSER, Fausto. O Stagium dança a liberdade. *Última Hora*, São Paulo, 17 e 18 mar. 1979.

¹⁹¹ VARGAS, Antônio. Mitologia e identidade artística: uma análise da presença de mitemas heróicos nos discursos de artistas e críticos. *DAPesquisa*, v. 2, 2007. p. 1. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Vargas%20-20mitologiaf>. Acesso em: 06 mar. 2014.

¹⁹² O termo "mitema" designa o menor elemento significativo de um mito, que se reforça pela redundância de seu aparecimento nos discursos. Seu uso metodológico foi proposto pelo antropólogo francês Gilbert Durand, que se utilizou do procedimento da "mitocrítica" de Mircea Eliade, segundo o qual todo discurso possui parentesco como o mito. Nos estudos dos mitemas, recorrendo à mitocrítica, Durand se propõe à procura pelos alicerces míticos nos discursos aparentemente racionais. Acerca dessa proposta, conferir a obra: DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993. Sobre uma descrição específica da metodologia e do conceito de mitema, consultar o texto: DURAND, Gilbert. Pas à pas mythocritique. In: _____. *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble: Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble (Ellug), 1996. p. 229-244.

promovem oscilações acerca do mesmo mito. Seja destacando as dificuldades ou realçando as vitórias, reafirma-se o caráter singular da companhia, inserindo-a numa acepção não redutível, não comparável, marcando uma distância entre o Stagium e os demais artistas da dança.

Em alguns momentos, as referências alegóricas entre o Stagium e planos sobrenaturais são diretas. Na mesma matéria em que Fausto Fuser estabeleceu um antes e depois nas produções do Stagium, a partir da coreografia "Dança das cabeças" (1978), o autor desloca a sobrevivência da companhia do empenho cotidiano para atribuir a poderes divinos sua continuidade.

E é a partir de 'Dança das Cabeças' que tudo será posto à prova. Os perigos, agora, serão terríveis. A cada novo passo, toda sua vida estará pendente por um fio seguro pela vida de algum Deus maroto que sentado no cume de uma rocha perdida no mar Egeu observa Marika Gidalí e Décio Otero tornarem o sonho uma realidade, a arte um conhecimento.¹⁹³

Sem definir a qual divindade se refere, Fuser lança o futuro do Stagium como destinado a ações de seres não humanos para descrever a imprevisibilidade da continuação sustentável da companhia em termos estéticos. Obtendo esses detalhes percebidos por meio da fragmentação

¹⁹³ FUSER, Fausto. O Stagium renasce, dança liberdade e Brasil. *Última Hora*, São Paulo, 22 e 23 jul.1978. As informações que Fuser nos apresenta sobre a deidade menciona um "Deus maroto", "sentado no cume de uma rocha" localizada no mar "Egeu". Portanto, refere-se a alguma divindade da mitologia grega, podendo se referir a Poseidon, deus do mar, que favorece, mas também pune, como o fez na invasão grega em Troia. Mas também pode ser Teseu, semideus que protege os heróis. No entanto, o mais provável é que Fuser quis se remeter a Sibila de Cuma, detentora das revelações do Oráculo de Apolo, também sendo nomeada por Herófila, tida como deidade e a mais famosa das sibilas. Apolo é considerado o deus da morte súbita, mas também da redenção e dos artistas, lidando com a beleza, perfeição, harmonia e equilíbrio. Sendo Apolo o responsável pelas profecias das inspirações artísticas e Sibila de Cuma caracterizada por carregar uma pedra consigo, na qual se sentava para pronunciar as profecias, acreditamos que Fuser quis se referir a esse mito. Cf. FERNANDES, José Aves. O mito da(s) pedra(s) através dos tempos. In: FIÚZA, Regina Pamplona (org.). *Mito e literatura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, p. 171; BARBA, Miguel Ángel Elvira. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008, p. 179-180.

dos discursos, temos acesso a componentes alegóricos figurativos, direcionados para fabricar uma narrativa formatada com elementos caracteristicamente míticos. Contudo, a invenção de um mito, sua organização no interior de um discurso textual histórico, não garante sozinha sua aceitação e permanência no tempo.

A compreensão e a consolidação do discurso mítico necessitam ser reforçadas para sua sobrevivência, mantendo certa constância de seu pronunciamento a um coletivo de pessoas. Sobre isso, Durand enfatiza:

É a 'redundância' que revela um mito, a possibilidade de organizar seus elementos (mitemas) em 'pacotes' (enxames, constelações etc) sincrônicos (ou seja, possuindo ressonâncias, homologias, semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio 'diacrônico' do discurso. O mito repete, repete-se para impregnar, ou persuadir.¹⁹⁴

Na Antiguidade, os meios privilegiados de recorrência desses mitos eram a música e a poesia. Cantavam-se versos nos quais aparecia o enredo, poesias que narravam e reforçavam uma memória pautada nos mitos.¹⁹⁵ Porém, o mito do Stagium não gozou de canções dedicadas a ele, mesmo porque foi disposto e organizado em outro tempo histórico, atendendo a um público específico. Enquanto os mitos da Antiguidade se referiam à organização e ao funcionamento do mundo, nosso mito do Stagium se refere a um mundo restrito, ao da dança como arte. Mesmo assim, deleitou-se com momentos que o reforçam, que o tornam presente e recontado às gerações que o presenciaram e às futuras, por intermédio dos textos.

A expressão "bandeirante", criada em 1978 por Katz para se referir ao Stagium, por exemplo, inserida na historiografia da dança em 1994, serviu para orientar a caracterização de Marika Gidali quando ela foi entrevistada pelo Projeto Cena Aberta em 1998. No encerramento da

¹⁹⁴ DURAND, Gilbert, 1996, op. cit., p. 231. Existe uma versão em português, com redação e disposição do texto organizado de modo mais didático, que pode ser acessada em: DURAND, Gilbert. Passo a passo mitocrítico. *Ao Pé da Letra*, v. 14, n. 2, p. 129-147, 2012. Disponível em: <http://www.revistaopedaetra.net/volumes/Volume%2014.2/Volume14-2_Camile-Fernandes-Borba_Jessica-Jardim.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2014.

¹⁹⁵ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. 16.

entrevista, Gidali foi identificada como uma "bandeirante da dança"¹⁹⁶. Também em entrevista ao programa Roda Viva da TV Cultura — gravado em 2001, ano em que a companhia comemorava 30 anos de existência —, Gidali foi descrita como "desbravadora"¹⁹⁷. Em 2011, na publicação do catálogo do projeto Ocupação Ballet Stagium, do Instituto Itaú Cultural, Katz repetiu sua máxima, tratando os componentes do grupo como "bandeirantes desbravadores" com "suas missões exploratórias"¹⁹⁸.

Constatamos, assim, que a permanência do Stagium na historiografia da dança mescla uma validação que se alterna entre elementos puramente estéticos e vínculos sociais. Os conteúdos míticos que o constituem são elencados para a formação dos cânones, articulando corte cronológico, conflitos com seus antecedentes (balé romântico) e com seu tempo (a partir da estética representacionista e da ideia de denúncia), mostrando-nos fatores que "produzem distância e favorecem a veneração"¹⁹⁹. Tais noções auxiliam na configuração da companhia numa condição de cânone da dança artística no Brasil.

Essa distância nos é traduzida por meio de referências que se prestaram a realizar analogias entre o Stagium e o mundo transcendental. Nesse empenho, novamente a crítica especializada e a imprensa escrita tomaram a dianteira, contando com ajuda de Marika Gidali que, ao ser entrevistada em 1974, descrevia o fazer da companhia com as seguintes palavras: "nosso ideal é dançar. É como se a dança fosse nosso culto. E como bons religiosos, precisamos confessar e comungar"²⁰⁰. A devoção da diretora não apenas à sua companhia, mas à dança como um todo, favoreceu, a ulteriores abordagens, o uso de alegorias figurativas para se referirem às produções cênicas e viagens do Stagium.

Plínio Marcos, ao descrever Marika Gidali e sua atuação no palco, declarou em 1974 que "ela tem a chama sagrada que anima os

¹⁹⁶ GIDALI, Marika. Entrevista. *Projeto Cena Aberta*. Brasília: Ministério da Cultura / Ministério do Trabalho, 1998. DVD, color. 54 min.

¹⁹⁷ GIDALI, Marika. Entrevista. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 05 nov. 2001.

¹⁹⁸ KATZ, Helena. Um tempo que não se extingue. 2011, op. cit., p. 12 e 13.

¹⁹⁹ BELTING, Hans. O culto tardio da modernidade. In: _____. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. (Trad. Rodnei Nascimento). São Paulo: COSACNAIF, 2006. p. 56.

²⁰⁰ PENNA, Catarina Vitória. Ballet Stagium: o acerto dos passos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1974. Caderno B, p. 4.

grandes artistas", consagrando-a com a expressão: "Marika é uma Deusa do palco"²⁰¹. Contudo, a expressão que mais se fez recorrente na escrita de diversos autores foi a associação entre "magia", "heroísmo" e "milagre", aplicada como justificativa para a conquista do Stagium de permanecer no tempo, de dar sustentabilidade às suas atividades cênicas. Utilizando-se dessa metáfora, Klauss Vianna escreveu em 1974, no *Jornal da Tarde*, que "a existência do Stagium é um verdadeiro milagre, e para eles, a minha primeira palavra é de parabéns, muito sucesso e muito obrigado"²⁰². Katz, em texto dedicado aos seis anos da companhia em 1977, publicado no *Jornal da Tarde*, afirmou que "às vezes, a existência do Stagium pode parecer um pouco mágica. Na verdade, trata-se de heroísmo mesmo"²⁰³.

Palavras como "mistério", "milagre", "heroísmo", "impossível", para designar a existência e continuidade do Stagium se tornaram constantes na mídia impressa²⁰⁴, assim como no meio artístico na dança, para fazer referência ao Stagium. Em carta de Circe Amado, datada de 08 de abril de 1976 e destinada a Décio Otero e Marika Gidali, é inserido o tratamento: "Vocês, são um milagre de heroísmo"²⁰⁵. Em matéria comemorativa aos 15 anos da companhia (1986), publicada na *Revista Dançar*, reunindo falas de críticos especializados, Lineu Dias se referiu aos membros do Stagium como "monstros sagrados do nosso mundo artístico"²⁰⁶. Creditamos o aparecimento dessas explicações míticas à ausência de estudos e aprofundamentos acerca das artimanhas empregadas pela companhia para conseguir dar longevidade às suas atividades artísticas.

Aquilo que não se conseguiu ou não se privilegiou tornar palpável ao leitor foi a ele apresentado em termos que retiraram seu vínculo com o mundo material e suas especificidades, fornecendo

²⁰¹ MARCOS, Plínio. Ballet Stagium: um sonho generoso. *Última Hora*, São Paulo, 23 e 24 nov. 1974, p. 17.

²⁰² VIANNA, Klauss. Recado a Décio e Marika. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1975. Caderno B, p. 2.

²⁰³ KATZ, Helena. Stagium: seis anos de vida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out. 1977.

²⁰⁴ Um mistério, um milagre. O Stagium já tem sete anos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 nov. 1978, p. 26.

²⁰⁵ Carta de Circe Amado a Décio e Marika. Rio de Janeiro, 8 abr. 1976. *Centro de Estudos da Dança*, Pasta Ballet Stagium.

²⁰⁶ DIAS, Lineu apud LOUREIRO, Chris. 15 anos de Stagium. *Dançar*, ano IV, n. 16. 1986, p. 34.

explicações por meio de alegorias figurativas. Assim, distanciam-se os conteúdos abordados das relações humanas que os tornaram possíveis, dando aos componentes do Stagium o tratamento de "deuses", cujos feitos e trajetória se tornaram "sagrados", retirando do interlocutor a possibilidade de conferir as informações e explicações oferecidas. Posto desse modo, espera-se dos leitores somente que acreditem na narrativa que lhes é apresentada. Para que possamos adentrar os pormenores nos quais se ancoram esses mitos, procederemos, nos capítulos seguintes, ao exame dos pilares nos quais se assentam esses mitos, iniciando pelo que trata do Ballet Stagium como resistência à ditadura.

CAPÍTULO II

DE CARONA COM A HISTÓRIA: DANÇA E MEMÓRIA DA DITADURA

2.1 História, ditadura e censura no Brasil

Um dos períodos mais comentados da recente história do Brasil, os anos de 1964 a 1985 demarcaram um tempo em que as forças armadas ocuparam o centro das decisões políticas por meio do aparato estatal. Apresentaremos, de modo conciso, o tratamento historiográfico dedicado a consolidar uma memória acerca do período da ditadura no Brasil como algo obscuro, sombrio, repressivo e violento²⁰⁷, no qual a crítica especializada e a historiografia da dança alocaram o Stágium. Trata-se de uma memória construída na nova república pelos que foram alvo da censura ou que viveram a repressão do regime nos anos 1960 e 1970 e que perdurou por décadas na historiografia.

O laço que une essas propostas se concentra em expor os embates políticos e os conflitos diretos do período, estabelecidos entre concepções políticas distintas, opostas ao regime empregado pelos militares, destacando a ação das guerrilhas armadas e da militância de esquerda. Nesse sentido, são narradas ocasiões em que tais ações foram reprimidas por um aparato estatal bruto, rígido, organizado e que agiu de modo coercitivo, similar ao modelo panóptico disciplinar proposto por Foucault²⁰⁸.

²⁰⁷ Dentre as publicações que tratam da oposição ao governo dos militares, adotando o viés da denúncia e pautadas principalmente pela memória, destacamos as obras: ARNS, Paulo Evaristo et al. *Brasil: nunca mais – Projeto A*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985; COELHO, Marco Antônio Tavares. *Herança de um sonho: as memórias de um comunista*. Rio de Janeiro: Record, 2000; FREITAS, Alípio de. *Resistir é preciso: memória do tempo da morte civil do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1981; GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979; POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980; SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. 7. ed. São Paulo: Global, 1981; TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. São Paulo: Globo, 1999.

²⁰⁸ Referimo-nos ao momento do pensamento do filósofo francês durante o qual ele se dedicou a analisar as tecnologias de domínio com vistas à disciplinarização em sociedades ocidentais. Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhte. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

Os primeiros escritos sobre ditadura construídos sob a perspectiva da denúncia possuem embasamento ideológico delimitado, situando-se no campo das disputas pela memória. Nesse empenho, a historiografia tratou com diligência a tarefa de atribuir a esse momento histórico uma homogeneidade de feitos violentos, traumáticos, caracterizando a ditadura pelas ações horrendas, fabricando uma memória histórica de um período que deve ser lembrado para não se repetir. No mote desse ponto de vista pretensamente homogêneo, a censura adentrou a memória e a história como um dos tentáculos desse aparelho estatal opressor e onipresente, cuja função consistiu em coagir ações segundo mandos do governo liderado pelos militares.

A justificativa desse vínculo entre censura, ditadura e controle é respaldada na citação das legislações criadas durante esse período, dedicadas a fornecer garantia ao funcionamento do controle por meio das informações veiculadas à sociedade. Dentre esses mecanismos, destacam-se a Lei nº 5.250, de 09 de fevereiro de 1967, que trata da imprensa e busca regular a liberdade de manifestação do pensamento e da informação; a Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, dedicada à censura; o famoso instrumento coercitivo Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968; e o Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969, que define os crimes contra segurança nacional.

Uma leitura breve desses documentos legais, amparadores da organização e da ação do Estado ditatorial, permite-nos compreender o entrecruzamento entre censura e repressão que norteou as interpretações dessa bibliografia de esquerda e sua transposição política para o campo das artes. O Congresso Nacional, em fins da década de 1960, com vistas a limitar as apresentações dos espetáculos, recorreu a classificações como "livre", "impróprios" ou "proibidos", delimitando sua permissão a faixas etárias divididas em 10, 14, 16 e 18 anos.²⁰⁹ A fiscalização estava a cargo do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que destinaria uma comissão composta por três "técnicos de censura", responsáveis pela apreciação e pareceres acerca de espetáculos e obras cinematográficas.

²⁰⁹ Essa classificação é estabelecida no parágrafo 1º do artigo 1º da Lei nº 5.536. BRASIL. *Lei nº 5.536*, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

A Lei nº 5.536/1968 apresenta também a preocupação do Estado militar em garantir qualidade nos processos censórios. Em seu 14º artigo, parágrafo 1º, estabelece que o técnico de censura deve possuir formação em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.²¹⁰ Menos de um mês após a promulgação dessa lei, destinada a regular a censura no país, o então presidente da República, marechal do Exército Arthur da Costa e Silva, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, decretou o Ato Institucional nº 5, reforçando o preâmbulo do Ato Institucional nº 1 ao pregar a restauração da ordem e a retomada do prestígio internacional do país como premissas.

A importância do AI-5 consiste no endosso do governo militar como "Poder Revolucionário". Seu objetivo se pautava na necessidade de dar continuidade ao projeto político iniciado em 1964, ampliando o poder de ação do Executivo como meio para sua consolidação, tendo em vista a permanência de ações e práticas consideradas subversivas pelos militares. Sem especificar seus pormenores, é possível perceber a que veio a normativa em seu preâmbulo:

Considerando que, assim, se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a

²¹⁰ A justificativa dessa exigência residia na estratégia de conferir legitimidade aos processos censórios, tendo em vista que diversos censores não possuíam formação artística ou acadêmica até aquele período, tornando os questionamentos e recursos, por parte dos censurados, algo frequente no Serviço de Censura de Diversões Públicas. Para aproveitar funcionários que já compunham o quadro do serviço de censura, mas que não tinham a formação solicitada pela legislação, em 1969, o então chefe da SCPD promoveu um curso de capacitação intitulado "Curso Intensivo de Treinamento do Censor Federal", com aulas ministradas por professores universitários. Dentre os conteúdos trabalhados nesse curso constavam: 1. Literatura Brasileira; 2. Psicologia Evolutiva e Social; 3. Introdução à Sociologia; 4. Comunicação e Sociedade; 5. Introdução à Ciência Política; 6. Ética Profissional; 7. Filosofia da Arte; 8. História da Arte; 9. História e Técnica de Teatro; 10. Técnica de Cinema; 11. Técnica de Televisão; 12. Segurança Nacional; 13. Legislação Especializada; 14. Técnica Operacional. Cf. OFÍCIO nº 442/69-SCPD, do chefe Aloysio Muhlethaler de Souza, destinado ao diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, 18 ago. 1969, fl. 2. Fundo "Divisão de Censura de Diversões Públicas", Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Seção Administração Geral, Série Correspondência. Desde já destacamos a ausência da dança tanto na legislação militar que trata da censura como nos cursos de aperfeiçoamento destinados aos técnicos de censura.

ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária;²¹¹

A proximidade entre as normativas se apresentava como estratégia governamental do Estado sob governo dos militares. Desse modo, é possível perceber uma pretensão pelo controle efetivo da vida cotidiana, criando meios legais que permitissem, ao aparato estatal, fazer-se presente em situações diversas e, dentre elas, no meio artístico. Acrescida a essas duas legislações, há uma terceira que fortalece o vínculo entre o aparelho repressor e a condenação de ações contrárias ao seu funcionamento. Referimo-nos à reformulação da Lei de Segurança Nacional (LSN) — oficializada pelo Decreto-lei nº 898/1969 —, elaborada pelos ministros militares da Marinha, Exército e Aeronáutica.

Para fixar aquilo que o governo militar considerava "crimes contra a segurança nacional", estabeleceram-se medidas que pretendiam "preservar" a segurança do país, entendida pelo prisma dos militares. Para tanto, definiram-se de modo amplo as ações consideradas inimigas do Estado, abarcando desde questões psicológicas a guerras efetivas contra o regime em vigor. Os artigos 39º e 45º descrevem os crimes nos quais poderiam ser incluídas obras de arte. Compreendia-se, como delito passível de punição, incitar "a guerra ou à subversão da ordem político-social"²¹², bem como fazer propaganda subversiva, utilizando-se

de quaisquer meios de comunicação social, tais como jornais, revistas, periódicos, livros, boletins, panfletos, rádio, televisão, cinema, teatro e congêneres, como veículos de propaganda de

²¹¹ BRASIL. *Ato Institucional nº 5*, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 12 dez. 2014.

²¹² Item I do artigo 39º, constante no Decreto-lei nº 898. BRASIL. *Decreto-lei nº 898*, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0898.htmimpressao.htm>. Acesso em: 27 dez. 2014.

guerra psicológica adversa ou de guerra revolucionária ou subversiva;²¹³

Olhar para a legislação federal elaborada nos últimos anos da década de 1960 possibilita lançar uma perspectiva não muito favorável para aqueles que, de alguma forma, sentiam-se desconfortáveis com o governo vigente e pleiteavam mudanças no modo de gestão política do país. Os três elementos jurídicos citados funcionaram como amparo mútuo, quando estudiosos se dedicaram a analisar o período. Munida desse aparato legal, Lívia Assad de Moraes, ao analisar a construção histórica do jornalismo na ditadura, pôde afirmar que "a atuação da censura, em sua forma mais opressora, ocorreu apenas após 1968"²¹⁴, endossando, em sua reflexão, uma relação dualista entre coerção ideológica de um lado e resistência de outro.

Essa polarização efetiva uma divisão na história entre censura e censurados, ditadura e militantes políticos, revestindo qualquer forma de questionamento com a manta da ação revolucionária. Foi assim que Zuenir Ventura, em sua conhecida obra "1968: o ano que não terminou", tornou-se um dos disseminadores dessa fórmula explicativa. O autor aborda o setor cultural como um todo e atribui a ele uma condição inescapável de "resistência"²¹⁵ à censura, ao mesmo tempo em que politiza de modo generalizado a geração jovem do período, decretando: "Era uma juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao político: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento"²¹⁶.

Caracterizada dessa maneira, a juventude e suas ações são apresentadas de forma homogênea, unilateral, concentrada em contrapor-se obrigatoriamente ao regime militar. Por meio da edificação de um ambiente ríspido, estrutural, o sujeito histórico se encontra fadado a se localizar em relações dicotômicas, limitadas às ideias de conformismo e resistência. Quando Ventura define as ações da juventude, na convicção de terem sido guiadas "pela mágica da

²¹³ Item I do artigo 45º, constante no Decreto-lei nº 898.

²¹⁴ MORAES, Lívia Assad de. Ditadura militar: a memória jornalística como parte da revisão histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, v. 3, n. 2, 2014, p. 34. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/rbhm/ed06/dossie/03.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

²¹⁵ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 20.

²¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 16.

revolução"²¹⁷, retira a possibilidade de averiguação das relações em suas particularidades. Contudo, tal maniqueísmo que situa, de um lado, a censura como o mal, e de outro lado, ações e artistas como oprimidos e resistentes, encontrou reforço também em falas de dramaturgos, literatos, jornalistas, historicistas e memorialistas, como nos adverte o historiador Alexandre Stephanou²¹⁸.

No que tange a esse assunto, o pesquisador Daniel Aarão Reis percebeu certa recorrência, em trabalhos historiográficos realizados até o fim do século XX, em enfatizar produções artísticas dedicadas ao engajamento político, como obras cinematográficas dirigidas por Glauber Rocha e Ruy Guerra ou músicas de Chico Buarque e Geraldo Vandré.²¹⁹ Essa preferência por artistas e personalidades que se tornaram ícones no período reforçou uma concepção de relação opositora, sendo que, nesses trabalhos, o bem está sempre alocado ao lado dos artistas, ao passo que o lado obscuro, sombrio, maléfico, cabe aos militares. Isso posto, somente se compreendermos a ditadura como forma de governo coesa, a censura como aparelho repressivo organizado, dispormos de legislação específica e estivermos dispostos a suprimir as peculiaridades, poderemos aceitar a premissa, seguida por Helena Katz, de que, na década de 1970, "o cotidiano tinha um sinônimo: medo"²²⁰.

Com a generalização do que foi a ditadura, universalizam-se, com ela, as sensações do período. O Stágium foi encravado na história do Brasil a partir dessa ambientação, na qual qualquer ação que obtenha algo que não seja o aceito é extremada para a outra banda, tornando-se proibida, engajada, política, resistente e, em certa medida, revolucionária. De acordo com o historiador Carlos Fico, grande parte

²¹⁷ VENTURA, Zuenir, 1988, op. cit., p. 31.

²¹⁸ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004, p. 5.

²¹⁹ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 47. Nessa lista do historiador, poderíamos inserir também o teatro do Grupo Opinião e do Teatro Oficina, como também a figura de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), que já dispunha, na década de 1990, de publicações que destacaram seu teatro engajado. Para um texto denso e reflexivo sobre o assunto, indicamos a leitura de PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

²²⁰ KATZ, Helena, op. cit., 1994, p. 30.

do exercício historiográfico sobre a ditadura militar no Brasil consiste em estabelecer como norte as questões políticas — procedimento decorrente das características do período. No entanto, essa amostra procedeu "criando mitos e estereótipos difíceis de desmontar"²²¹, pautados primordialmente em explicações de cunho maniqueísta.

Esse modelo historiográfico de lidar com o período da ditadura no Brasil encontra ressonância nos estudos sobre dança que buscam encaixar a memória da companhia nesse processo. Para tanto, confere-se uma importância ao contexto temporal, estabelecendo um tempo coletivo de ações, lugares, instituições, grupos, que nos auxilia a lembrar e a nos situar no tempo. A recordação se apoia em contextos sociais reais, pois a memória do *Stagium* passa a compor uma parte de um processo social que se dedicou a rechaçar a política ditatorial exercida pelos militares.

A memória da companhia nos é apresentada como esforço em lembrar no e do social. Esse estatuto do testemunho, que ampara seu sentido quando inserido em grupos, tratando de eventos comuns vividos outrora, guarda proximidade com a proposta de Maurice Halbwachs sobre o funcionamento da memória, que compreende o ato de lembrar como ação em que se lembra dos outros, vinculando a memória a grupos existentes no meio social. Para Halbwachs, "o indivíduo invoca suas lembranças com a ajuda de quadros da memória social. Em outros termos, os vários grupos em que se decompõe a sociedade são capazes a cada instante de *reconstruir seu passado*"²²².

Conferindo primazia aos fenômenos sociais e coletivos como constituintes do ato de lembrar, o autor afirma que, ao recordamos algo, reconhecemos em verdade as forças que o fazem reaparecer. Assim, nossos pensamentos e lembranças não fazem parte de nossa individualidade apartada da coletividade. Por existirem vínculos entre o indivíduo, coisas, lugares e pessoas, torna-se uma ilusão acreditar que lembramos por nós mesmos. A memória da companhia se assenta nessa relação de grupos vinculados à ideia de resistência. Como apresentado,

²²¹ FICO, Carlos. "Prezada censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 252.

²²² HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925). Québec: Biblioteca Paul-Émile-Boulet da Universidade de Québec em Chicoutimi, 2002. (versão eletrônica - Coleção "Les classiques des sciences sociales"). Disponível em:

<http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire/>. Acesso em: 10 set. 2014, p. 206.

artistas, em diferentes linguagens, adotaram a militância como eixo de criação, optando por produzir uma arte denominada engajada. Mas não somente eles; a crítica de dança também se percebia nesse filão, intitulando-se "militante"²²³.

Ao conceber sua ação na condição de militância, a crítica especializada se insere numa memória coletiva vinculada ao combate dos feitos do governo comandado pelos militares e suas memórias. Contudo, a vinculação a essa memória de caráter abrangente não se dá de modo impositivo; ela se compõe de maneira a formar uma coesão social por meio da adesão de pessoas a certo grupo, criando uma "comunidade afetiva"²²⁴. Essa comunidade, envolta em disputas pela memória, dedica-se a combater memórias concorrentes a fim de fornecer referências que constituem um grupo ou uma sociedade. Elaborar-se uma memória coletiva que se instaura numa disputa pela memória nacional. Para tanto, efetuam-se enquadramentos da memória, que "se alimenta do material fornecido pela história"²²⁵, atrelando ações de pessoas e grupos a acontecimentos que dizem respeito a toda a nação.

Considerando esse pensamento construído e encerrado em antinomias, historiadores dedicados ao estudo do período ditatorial no Brasil têm se empenhado em estabelecer outras possibilidades de

²²³ KATZ, Helena. Entrevista. In: COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes; XAVIER, Renata Ferreira (orgs.), 2007, op. cit., p. 23.

²²⁴ O termo "comunidade afetiva" foi utilizado por Michael Pollak ao descrever o estudo de Maurice Halbwachs sobre a seletividade e a negociação como componentes de reconhecimento e reconstrução do passado. Sobre o assunto, consultar POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3; HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006, p. 39-41.

²²⁵ POLLAK, Michael, 1989, op. cit., p. 10. Essa disputa pela memória do Brasil, referente ao período específico da ditadura, dispõe de reflexões dedicadas a investigar os argumentos de militantes e militares, bem como o endosso dessas versões maniqueístas por intermédio do ensino de história. Sobre o assunto, consultar os textos: ATASSIO, Aline Prado. *A batalha pela memória: os militares e o golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007; MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militares e militantes. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, p. 178-201, 2002; VASCONCELOS, Cláudio Beserra de. As análises da memória militar sobre a ditadura: balanço e possibilidades. *Estudos Históricos*, v. 22, n. 43, p. 65-84, 2009; WAINBERG, Jacques Alkalai. O embate pelo controle da memória traumática brasileira. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 23, p. 50-68, 2010.

explicação para os acontecimentos e processos que compuseram esse momento da história, atentando às especificidades. Tais pesquisadores nos advertem para os cuidados necessários com afirmações absolutas acerca do que foi a ditadura e principalmente a ação censória. O período de abertura política, com o encerramento da ditadura em 1985, gerou um ufanismo democrático e, com ele, uma negação da participação e das relações entre camadas artísticas da sociedade com o regime militar.

Ao perceber que a ditadura não foi apenas militar, pois contou com a participação civil, Daniel Aarão Reis Filho trata o momento não como ditadura militar, mas como civil-militar, pois as relações com o poder público no período foram múltiplas e diferenciadas²²⁶, inviabilizando tratar militares e sociedade, censura e artistas de modo maniqueísta e absoluto. Ao penetrar áreas ainda não exploradas pela história em relação ao período, tem-se percebido relações que tornam simplista a explicação pautada exclusivamente nos dualismos. Por esse viés, abre-se uma nova possibilidade de investigação: estudar a dança da época sem a obrigatoriedade de classificá-la, a priori, em condição de resistência ou adesão ao regime, atendo-nos, antes, às formas de sobrevivência artística e suas relações com o poder público então vigente.

Para isso, faz-se necessário perceber que os conceitos de ditadura, censura e resistência não possuem significado único e congelado no tempo, pois "os conceitos têm mudado de tal modo de sentido que os mais traiçoeiros são precisamente aqueles que nos parecem mais transparentes"²²⁷. Estudos recentes têm demonstrado que não houve apenas um modo de ação capaz de definir a censura, a vivência do período e os modos de resistir. Portanto, é inviável tratar tais palavras como provedoras de sentido pleno, bastando seu uso para inculcar no leitor relações monocausais a fim de fazer funcionar uma narrativa. Como exemplo disso, o historiador Carlos Fico ressaltou que mesmo o ano de 1968 não pode ser taxado como "golpe dentro do golpe",

²²⁶ REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 128. Participações da sociedade civil em ações do governo militar também foram investigadas por Carlos Fico e Adriano Codato. Consultar os textos: CODATO, Adriano Nervo. A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 271-302, 2004; FICO, Carlos. "Prezada censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-286, dez. 2002.

²²⁷ PROST, Antoine. Os fatos e a crítica histórica, 2008, op. cit., p. 60.

promovendo a divisão superficial entre "moderados" e "linha dura". Para o autor, o regime dispôs de uma "utopia autoritária" que constituiu um projeto global de repressão para livrar o país do comunismo e da subversão. Contudo, o aparato para mover esse projeto não teve início em 1968.²²⁸

Em se tratando especificamente da censura, pesquisas recentes têm averiguado que seu exercício não foi uma ação exclusiva do regime militar, remontando a momentos históricos precedentes. Nessa frente de estudos, a censura teve diferentes modelos de gestão pelo aparato estatal, existindo a presença de mecanismos censores desde o período do Brasil colônia e império.²²⁹ O Serviço de Censura de Diversões Públicas, como vigorou no período da ditadura civil-militar, manteve um modelo ideológico da segurança nacional cujo formato teve seus primeiros exemplos durante o período governado por Getúlio Vargas. Com referência às diversões públicas, o 9º item do artigo 113 da Constituição de 1934 legisla que "não será, porém, tolerada propaganda, de guerra ou de processos violentos, para subverter a ordem política ou social"²³⁰. A partir desse documento, as diversões públicas foram postas

²²⁸ FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

²²⁹ Essa perspectiva é apresentada por Miliandre Garcia em sua tese de doutorado, regressando a períodos anteriores para entender que a censura foi algo praticável em distintas formas de governo, sempre para defender os interesses de quem governa. Cf. GARCIA, Miliandre. "*Ou vocês mudam ou acabam*": teatro e censura na Ditadura Militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 12. Sobre a censura no período anterior ao governo Vargas, destacamos os estudos de Marcos Bretas sobre peças teatrais no período republicano. O autor analisou a censura feita a situações morais (sexo e família) e ao uso de linguagem popular. Para Bretas, são nesses casos que a polícia se insere na censura. Mesmo em período democrático, pleiteava-se, por meio da censura, demarcar distanciamento entre costumes populares e elites cultas. Sobre o tema, ver as obras: BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. _____. *Teatro y ciudad en lo Rio de Janeiro de los años 1920*. In: GAYOL, Sandra; MADERO, Marta. (org.). *Formas de historia cultural*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p. 233-246; _____. *O palco proibido*. Entrevista. *Revista Trópico*. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2690,1.shl>>. Acesso em: 23 dez. 2014.

²³⁰ BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 16 jul. 1934. Disponível em:

sob vigilância do Estado, sob alegação de garantia da segurança nacional.

De todo modo, a censura e o controle sobre a informação por parte do aparato estatal encontrou sua maior expressão no período com a promulgação da Constituição de 1937, que reduziu os direitos individuais e expandiu a função de controle da sociedade por parte do Estado.²³¹ Logo depois, em 1939, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)²³², órgão voltado concomitantemente ao controle da informação veiculada pelos meios de comunicação e à censura sobre as produções de diversões públicas. Juridicamente, o DIP foi criado na década de 1940 pelo Decreto nº 20.493, de 24 de junho 1946, que o regulamentou. É essa legislação que trata especificamente sobre censura, estabelecendo a censura prévia, inclusive para "execução de bailados".

Portanto, a censura não foi uma invenção da ditadura militar, mas uma prática já recorrente no Brasil, compondo uma "tradição"²³³. Até 1968, essa era a legislação que tratava do aparelho censor que foi incrementado com a Lei 5536/1968, que buscou normatizar a profissão do "técnico de censura", estabelecendo prazo, critérios para classificação e punições, aprimorando o mecanismo censor. Assim, a censura exercida durante a ditadura, com a qual as produções do Ballet Stagium no período se relacionaram, não encontra sua especificidade na implementação desse serviço, mas em seu uso para fins específicos, tornando necessário compreendermos como se dava o entendimento

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm>.

Acesso em: 27 dez. 2015. Ver especialmente o artigo 168.

²³¹ BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 10 nov. 1937. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm> . Acesso em: 28 dez. 2015.

²³² BRASIL. *Decreto-lei nº 1.915*, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Rio de Janeiro, 27 dez. 1939. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 01 jan. 2016.

²³³ VIDAL. Bruna Talita Ribeiro. *Quando a censura entre em cena: Plínio Marcos e a peça "Abajur lilás"* (Anos 1970). XIV Encontro Regional de História: 50 anos do golpe militar no Brasil - ANPUH-PR. Universidade Estadual do Paraná. Campo Mourão, 2014, p. 1938.

governamental das relações entre cultura, sociedade e o papel desempenhado pelo Estado nessa relação.

2.2 Cultura como problema de Estado: moral, política e memória

As décadas de 1960 e 1970 marcaram uma alteração significativa no modo como o Estado tratava a cultura, que a tomou como questão de "segurança nacional". Durante o governo liderado pelos militares, emergiram diversas instâncias governamentais dedicadas ao âmbito cultural da sociedade. Foi nesse período histórico que surgiu o Conselho Federal de Cultura, foram criados um plano nacional de cultura, conselhos estaduais de cultura e a Fundação Nacional das Artes e o Sistema Nacional de Teatro se transformou em Instituto Nacional de Artes Cênicas.²³⁴

Esse zelo pelo fazer cultural demonstra certa compreensão, por parte dos dirigentes do governo ditatorial, da importância da cultura, compreendida no sentido antropológico do termo, mas com ingredientes políticos, por conter em seu cerne a noção de conflito a partir desses

²³⁴ O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado pelo Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, e instalado a partir do Decreto nº 60.237, de 27 de fevereiro de 1967, mantendo suas atividades por mais de 20 anos, sendo dissolvido pelo presidente Fernando Collor de Melo no início da década de 1990. Era composto por 24 pessoas, nomeadas pelo presidente, sendo convidadas personalidades das artes e da cultura brasileiras. Criado durante o Estado Novo, pelo Decreto-lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937, o Sistema Nacional de Teatro (SNT) atuou entre 1938 e 1981, sendo transformado em Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) pela Portaria Ministerial nº 628/1982. Dentre as investigações voltadas a analisar essas instituições, destacam-se as de BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000; CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Mundo Ibero-Americano. *Intellèctus*, ano 05, v. II, Rio de Janeiro, maio 2006; _____. *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009; GRUMAN, Marcelo, VASCONCELOS, Ana. (orgs.) *Políticas para as artes: prática e reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012; MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itáu Cultural/Iluminuras, 2012; VELLOZO, Marila Annibelli. *Dança e política: participação das organizações civis na construção de políticas públicas*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

referenciais. De todo modo, não estamos habilitados a tratar o projeto cultural dos dirigentes políticos durante a ditadura no Brasil como concepção que manteve homogeneidade entre aqueles que dele fizeram parte. Acerca dos debates sobre a censura, a esfera legislativa da política estadual de São Paulo, por exemplo, fornece-nos informações sobre o caráter incipiente e formativo dos pontos de vista sobre o tema.

Em 20 de junho de 1968 foi convocada uma reunião extraordinária da Comissão de Educação e Cultura da Câmara Legislativa do Estado de São Paulo a fim de debater a moção proposta pelo deputado da Aliança Renovadora Nacional (Arena), Wadih Helu, na qual ele solicitava maior rigor à censura em âmbito estadual. O que seria uma reunião entre conchaves, políticos alinhavados ao regime, tornou-se um espaço para reflexão sobre o assunto da censura, notadamente pela presença do sociólogo Florestan Fernandes, convidado pela Comissão²³⁵ para participar dos debates. O que a princípio seria um espaço para discussão acabou se transformando em aula ministrada pelo professor convidado, que teorizou acerca do papel desenvolvido pela censura no período.

Em sua longa explanação, o sociólogo explicou o funcionamento do aparato censor durante a ditadura como paradoxo proveniente de uma sociedade em processo de modernização. Esse contrassenso consistiria na atuação das "elites culturais" do país, que exerciam uma política de hegemonia cultural, ao mesmo tempo em que se pretendia a industrialização e a cientificidade como norte das ações econômicas e políticas. Existiria, então, um impasse entre campos nos quais se autorizavam as inovações e a busca pela manutenção de princípios culturais — uma contradição derivada do modelo de desenvolvimento modernista conservador.²³⁶

²³⁵ Estiveram presentes nessa reunião extraordinária, além do presidente da comissão, Raul Schwinden, os seguintes deputados: Fernando Potengi, Valério Giuli, Alfeu Gasparini, Jacob Salvador Zveibil, Heitor Maurício de Oliveira, Salim Abdalla Thomé, Fábio Máximo de Macedo, Aurélio Campos e Roberto Rollemberg.

²³⁶ Durante a década de 1970, dentre os temas analisados pela ciência política no Brasil, ganhou destaque a investigação do modelo de desenvolvimento econômico adotado pós-1964. Pesquisadores como Alberto Passos Guimarães (1977) e Florestan Fernandes (1979) recorreram ao conceito de modernização conservadora de Barrington Moore Jr, presente na obra *Social origins of dictatorship and democracy: lord and peasant in the making of the modern world* (1966), traduzido para o português e publicado em 1975 pela editora

Por atuar no formato de mecanismo de repressão política e policial, a censura estaria servindo, naquele momento, ao entravamento de mudanças na ordem dos costumes, considerando, como ameaça, modificações no modo de vida das pessoas. Para Florestan Fernandes, as ações da censura

seriam movimentos de conservadorismo cultural. O conservadorismo cultural representa um processo através do qual as sociedades humanas tentam preservar certos traços da cultura, quando esses traços perdem sua função útil, seu significado social, o seu poder dinâmico de ajustar o homem às suas condições de vida, às exigências da situação histórico social com a qual ele se defronta.²³⁷

De acordo com o sociólogo, pela atuação da censura, certo segmento da sociedade percebia, nesse meio, uma forma de coagir alterações culturais que se manifestavam na busca pela liberdade religiosa e sexual, no modo de constituição familiar, no uso de drogas. Com intuito de conter as transformações nos costumes que acompanhavam as mudanças providas de outros setores da sociedade, esse "pensamento conservador"²³⁸ buscou procedimentos que

Martins Fontes. Nessa obra, Moore buscou descrever caminhos possíveis para o desenvolvimento econômico nos países em que a implementação dos modos de produção capitalista industrial se deu por camadas dirigentes. Dentre esses modos, uma das vias arroladas por Moore e entendida como passível de aplicação ao processo brasileiro pós-1964 foi caracterizada pela manutenção de elementos culturais tradicionais e predomínio político e econômico dos proprietários rurais. Cf. FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1979; GUIMARÃES, Alberto Passos. O complexo agroindustrial. *Revista Reforma Agrária*, ano 7, n. 6, nov./dez. 1977.

²³⁷ FERNANDES, Florestan. Ata da sexta Reunião Extraordinária da Comissão de Educação e Cultura. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 20 jun. 1968. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, ano LXXVIII, n. 222, 21 nov. 1968, p. 60.

²³⁸ O conceito de pensamento conservador no sentido empregado, foi proposto pelo sociólogo Karl Mannheim. Elaborado para descrever as vertentes de pensamento que vigoraram na constituição do Estado moderno alemão entre os séculos XVIII e XIX, o conservantismo é entendido como um estilo de pensamento derivado de uma modo de vida específico, caracterizado por

funcionaram no passado (censura), para aplicar ao presente em constante mudança. Tal artifício (a censura) é tratado pelo sociólogo como discrepante, por regrear mudanças que trazem amadurecimento a uma sociedade que se pretende moderna. Logo, o elemento político da censura consistiria num caráter raso, uma vez que seu alicerce se edifica sobre uma crise de hegemonia cultural.

No meu entender, o processo em jogo é dos mais discutíveis. Existe, sem dúvida, na superfície, a repressão de caráter político e policial, mas num nível mais profundo e com caráter mais perigoso, aquilo que poderíamos chamar de obscurantismo cultural, que leva elites incapazes de enfrentar as exigências de uma situação de caráter histórico e cultural, a descobrir mecanismos de inibição na produção cultural que correspondem a seus ideais de estética, aos seus ideais de segurança, mas que não respondem, de uma maneira clara e categórica, às exigências de uma civilização baseada na ciência e na tecnologia científica.²³⁹

As contribuições de Fernandes foram elogiadas pela comissão, que agradeceu sua presença e a profundidade das reflexões apresentadas. Mas, qual a importância dessa explanação do sociólogo para compreender as relações entre censura e Stáguim? A resposta reside em dois aspectos: o diagnóstico de uma crise de hegemonia cultural e o caráter moralizador da censura. Em relação ao primeiro, é emblemático notar que tal exposição tenha ocorrido antes da decretação do AI-5, o que nos evidencia a existência de solicitações por mais rigor do aparelho censor por parte de civis. O segundo tem a ver com o entendimento de

combater mudanças, apoiando-se no existente, construído e consolidado. Pautando-se em premissas quantificadoras, generalistas e abstratas, o pensamento conservador, diferente do tradicional, é entendido como atitude política consciente. Sobre o conceito de pensamento conservador, consultar o texto: MANNHEIM, Karl. O pensamento conservador. In: MARTINS, José de Souza. *Introdução crítica à Sociologia Rural*. São Paulo: Hucitec, 1981. p. 77-131. Sobre os diálogos teóricos entre a sociologia de Mannheim e Fernandes, Cf: IANNI, Octávio. A Sociologia de Florestan Fernandes. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 10, n. 26, p. 25-33, jan./abr. 1996; ROMÃO, Wagner de Melo. Sociologia e política acadêmica nos anos 1960: A experiência do Cesis. São Paulo: Associação Editorial Humanitas / Fapesp, 2006. p. 82.

²³⁹ FERNANDES, Florestan, 1968, op. cit., p. 60.

que a atuação da censura como combate à imoralidade insinua que a ação estatal por meio desse mecanismo não se ateve exclusivamente ao controle de iniciativas estritamente político-ideológico.

Aprofundando a primeira questão, no início de século XX, o filósofo Antonio Gramsci notou que a complexificação nos modos de composição dos estados capitalistas os tornou resistentes às catástrofes do elemento econômico como proposto nas investigações de Karl Marx. Gramsci emprega o conceito de hegemonia para referir-se a uma nova forma de relações sociais na qual a dominação não é apenas exercida pela coerção associada à violência; trata-se de formas de dominação que atuam no meio social, cultural e político. Ao comportar essas novas formas de dominação social praticadas pelo Estado, o termo hegemonia passa a ser uma capacidade de direção política, moral, cultural e ideológica, um processo amplo que somente se torna eficaz por meio de alianças capazes de unificar, conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições e que, contudo, consegue impedir que o contraste existente entre tais forças exploda.²⁴⁰

Então, a análise sobre processos hegemônicos possuiria, como sustentação, as relações de domínio e subordinação e não de classe dominante única e estável. As atividades culturais fazem parte dessas tensões, tanto quanto a política e a economia, rejeitando a noção de cultura como superestrutura.²⁴¹ Assim, hegemonia passa a ser o objeto de disputa na qual determinadas pressões são aceitas, outras não, estabelecendo regras, coexistindo práticas contra-hegemônicas, de transgressão. Contudo, as características de um governo militar possibilitaram, a certos setores da sociedade, tentar manter uma hegemonia cultural pelo uso exclusivo da coerção, por meio da censura.

Portanto, o uso do Estado ditatorial no Brasil não foi exclusivo dos militares; parte da sociedade civil também fez uso dele. O segundo ponto se encontra atrelado ao primeiro, pois, ao se adotar o procedimento coercitivo com vistas à manutenção de uma hegemonia

²⁴⁰ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005 (v. 2).

²⁴¹ Para análises sobre o conceito de hegemonia, ver as obras: COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989; GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991; WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

cultural, trataram-se como indignas as manifestações culturais do período que destoavam do projeto hegemônico, sendo caracterizadas como desmoralizantes à ordem cultural. A tese apresentada à Comissão de Educação e Cultura no fim da década de 1960 por Fernandes tem sido retomada em estudos históricos recentes que analisam a censura no Brasil, possibilitando compreender o volume de censuras ancoradas em princípios "morais". Segundo Carlos Fico,

a história do Brasil entre 1964 e 1985 não se restringe à história da ditadura militar. Em relação ao problema da censura de diversões públicas, por exemplo, sobrelevam, evidentemente, os conflitos entre setores mais conservadores da sociedade de então e questões referidas às mudanças comportamentais (como o movimento hippie, a liberalização das práticas sexuais e as manifestações artístico-culturais das 'vanguardas').²⁴²

Modificações nos costumes, como o uso de métodos contraceptivos, a liberação sexual, a legalização do uso de drogas e do divórcio, a presença de palavrões em espaços públicos e o avanço dos meios de comunicação, formaram um cenário em que se situava, na condição de risco, a compreensão da família tida como pilar da sociedade (à la Hegel) e dos "bons costumes" que deveriam orientá-la. Nesse sentido, o SCDP assumiu um papel pedagógico, voltado à educação do brasileiro segundo princípios morais específicos, estabelecendo limites e promovendo ações que se pretendiam resistentes. Ao entendermos a censura como um dos instrumentos reguladores de uma proposta de sociedade, não supomos a existência de

²⁴² FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar, 2004, op. cit., p. 38. Nessa perspectiva de análise, também destacamos os trabalhos de Douglas Attila Marcelino, Alexandre Stephanou e Nayara da Silva Vieira, que podem ser conferidos nas pesquisas: MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 33; STEPHANOU, Alexandre Ayub, 2004, op. cit., p. 277; VIEIRA, Nayara da Silva. *Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010, p. 7.

um projeto político único que a oriente. A constituição do procedimento disciplinador da censura teve na contribuição civil um suporte às suas atuações.

O quesito moral da sociedade nos adverte para a importância de analisar não somente o proibido, mas a própria censura, com vistas a aprofundar nossas explicações. O censor, posto a trabalhar nesse emaranhado de interesses, torna-se não apenas um proibidor de estéticas da arte, da comunicação ou do acesso à informação; ele cumpre simultaneamente a função de cuidar da manutenção de valores. O censor não se via como mero servidor em favor de ações políticas, submisso a mandos dos militares, mas antes como "um servidor da sociedade, protegendo-a e servindo-a"²⁴³. O poder não estava apenas no Estado, mas em outros setores da sociedade que auxiliaram na legitimação desse poder censório baseado na moralidade, fazendo dele uma espécie de "guardião dos valores ético-morais da sociedade"²⁴⁴.

O elemento moralizador da censura foi o fator que permaneceu na legislação que a respaldou e que vinha desde tempos anteriores preocupada com a ofensa aos "bons costumes" e com as formas de combatê-lo. A atualização legal desse vetor da censura no período do governo militar se deu com o Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970²⁴⁵, que tratou da proibição de ações contrárias à "moral e bons costumes", atribuindo à União o poder de censura. O exercício da função moral na censura de diversões públicas nem sempre se deu necessariamente atrelado a motivos vinculados à questão política-ideológica.

Ambos os processos coexistiram e, em alguns casos, tornaram-se extensão um do outro em consequência da atribuição de caráter político a questões morais e da moralização de questões políticas. Esse entrecruzamento entre moral e política comporta em seu cerne uma concepção de recepção passiva dos indivíduos acerca das informações que lhes são apresentadas. Considera-se o processo de recepção como momento frutífero para manipulação e inculcação de valores. Essa foi a

²⁴³ VIEIRA, Nayara da Silva, 2010, op. cit., p. 8.

²⁴⁴ GARCIA, Miliandre, 2008, op. cit., p. 36.

²⁴⁵ Pelo Decreto n. 70.665, de 2 de junho de 1972, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) passou a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento de Polícia Federal, passando a cargo da União o serviço censório, num processo de tentativa de centralização das decisões, pois, até então, a censura concentrava suas ações em âmbito estadual.

constatação do historiador Douglas Marcelino ao analisar a vinculação da censura a temas como a sexualidade no período de Armando Falcão como ministro da Justiça (1974-1979).

Em outras palavras, os funcionários da DCDP não somente estavam convencidos de que tais publicações poderiam deixar lúbricos seus leitores, mas, às vezes, pareciam dotá-las de uma desproporcional capacidade de conduzi-los à imitação das relações sexuais ali descritas ou ilustradas. Esse tipo de concepção, por outro lado, está relacionada com uma espécie de subestimação da capacidade crítica das pessoas de modo geral, particularmente no que concerne aos jovens e adolescentes, sempre tidos como despreparados ou por demais curiosos no que diz respeito aos assuntos afetos ao sexo.²⁴⁶

O apregoamento de uma moral casta, puritana e cristã sobre o sexo conduzia à censura não do conteúdo em si, mas dos possíveis usos e interpretações que os consumidores poderiam fazer das obras. A prospecção se apresenta, desse modo, como elemento norteador da censura de diversões públicas, uma espécie de controle do presente com vistas a moldar um futuro próximo. Livros, espetáculos, filmes, imprensa, música, sofreram repressão não somente por um suposto caráter político-ideológico que os vinculava a uma relação imediata de resistência ao regime vigente. O caráter de resistência se confere a determinadas ações quando estas se deparam com limites postos que impedem sua existência. Contudo, faz-se necessário observar se os limites com os quais se relaciona cada artista ou obra censurada são norteados por questões morais estritamente políticas ou se essas instâncias se entrecruzam.

Notada essa diferença, a generalização se desloca das experiências para os problemas percebidos, possibilitando entender, por detrás da aparente mecanicidade das mudanças, uma variedade de formas descuidadas pela historiografia da dança.²⁴⁷ Dispomos de um

²⁴⁶ MARCELINO, Douglas Attila, 2006, op. cit., p. 164.

²⁴⁷ Esse princípio explicativo lida com a oscilação da escala de observação, pela micro-história, possibilitando uma visão ampla das regras do jogo social e sua interação, ao mesmo tempo em que trata o leitor como aquele que dialoga com o texto, podendo questionar e se opor ao apresentado. Tomamos de empréstimo

novo elemento a ser inserido quando voltarmos nosso olhar para a caracterização do Staging como resistência à ditadura: trata-se do costume como componente da censura. Entretanto, resta-nos averiguar, antes de retornarmos à companhia, como foi possível à memória coletiva nos legar uma censura que se apresenta prioritariamente como política. A princípio, é salutar admitirmos a proposta de que existiu um projeto centralizado de repressão que se utilizou da censura, fazendo dela um aparelho de coerção política.

No esforço de entendimento sobre a atuação da censura e a politização dos costumes por meio da censura, dispomos de concepções diversas. Se, para o sociólogo Gláucio Ary Dillon Soares²⁴⁸, é possível separar a censura de diversões públicas como foco na moral e não na política, para Beatriz Kushnir²⁴⁹, toda censura é um ato político. No entanto, a censura atuou em instituições e fazeres distintos, tornando necessário adentrar as especificidades de cada ação ou produção censurada. Fico considera possível distinguir censura política e censura moral, acentuando que "prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos, tanto quanto os temas mais censurados no caso das diversões públicas eram de natureza comportamental ou moral"²⁵⁰.

Mesmo esse recorte fornecido pelo historiador não é suficiente para categorizarmos de modo definitivo a relação entre censura e produção artística do período, muito menos em relação à dança. O destaque, neste momento do texto, reincide sobre a politização dos costumes na memória sobre o período. Para essa empreitada, a Lei de Segurança Nacional (nº 898/1969) foi fundamental ao prever no artigo 23º, como crimes contra o Estado, ações que buscassem "subverter a

essas reflexões do historiador italiano Giovanni Levi, que podem ser conferidas no artigo: LEVI, Giovanni. Un problema de escala. *Relaciones: Revista de El Colegio de Michoacán*, México: Zamora, v. 24, n. 95, p. 279-288, 2003.

²⁴⁸ SOARES, Gláucio Ary Dillon. Censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 10, v. 4, p. 21-43, 1989.

²⁴⁹ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 77. A autora pressupõe que a censura de costumes serviu para velar a censura política, atribuindo a esta o verdadeiro interesse do regime militar. Coadunando com essa perspectiva, encontram-se os trabalhos de SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do Senac, 1999, p. 14-15 e STEPHANOU, Alexandre Ayub, 2004, op. cit., p. 314.

²⁵⁰ FICO, Carlos, 2002, op. cit., p. 258. Apoia o historiador, nessa perspectiva, o trabalho de VIEIRA, Nayara da Silva, 2010, op. cit., p. 5.

ordem ou estrutura político-social vigente no Brasil"²⁵¹. Não somente subversões políticas, mas também o social é inserido como fator a ser protegido, estando, dentro das preocupações da "ordem", o controle e vigilância sobre os costumes.

Em 1970 foi baixado o Decreto-lei nº 1.077, no qual se associava a moralidade à questão de segurança nacional. Tal regulamento, em seu artigo primeiro, estabeleceu que "não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação"²⁵². Por esse instrumento legal, o que até então se apresentava como tentativa de "conservadorismo cultural" ganhou outro contorno, o político. Os espetáculos artísticos passaram a ser vistos como possíveis ameaças ao regime vigente por conterem, em suas apresentações, possíveis conteúdos que pudessem fomentar ações subversivas, não estritamente político-ideológicas, já que a subversão se transporta para o âmbito dos costumes.

A Lei de Segurança Nacional foi elaborada pelo alto escalão das forças armadas do período, tendo como eixo uma concepção de "ameaça comunista" construída por órgãos como o Serviço Nacional de Informação (SNI), o Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Aeronáutica (Cisa) e o Centro de Informações da Marinha (Cenimar), que formavam a Comunidade de Informações do regime militar.²⁵³ Foram nesses órgãos de informação que se dilataram a

²⁵¹ BRASIL. *Decreto-lei nº 898*, 1969, op. cit.

²⁵² BRASIL. *Decreto-lei nº 1.077*, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 21 dez. 2014. Em seu artigo sétimo, esse mesmo decreto especifica o artigo primeiro, ressaltando que "a proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão".

²⁵³ O vínculo entre censura e órgãos de informação do governo no período e o modo como estes pressionavam o Serviço de Censura de Diversões Públicas podem ser conferidos em documentos de correspondência entre eles. Como exemplo, mencionamos o relatório do Serviço Nacional de Informação que trata dos meios aos quais o comunismo recorre para subverter a ordem. Cf. Informação nº 0880/1971. Serviço Nacional de Informação, 05 maio 1971. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial. Arquivo Nacional do Distrito Federal, Coordenação Regional. Também pode ser observada a associação entre subversão moral e comunismo na obra publicada por Alfredo Buzaid, ministro da Justiça entre 1969 e 1974, na qual ele apresenta a censura como meio de

noção de comunismo e o projeto de acirramento do aparelho repressivo apoiados pela Doutrina de Segurança Nacional. A partir do entendimento do "perigo" real que a censura buscou combater, passou-se a objetivar o impedimento de chegar à população, de modo amplo, ideias contrárias ao regime autoritário e sua ideologia, sendo que, naquela época, a principal ameaça identificada era o comunismo.

Essa associação da Comunidade de Informações com sua propagação de que a alteração dos costumes se atrelava a motivações de caráter comunista pôde garantir a atribuição, a diferentes iniciativas culturais, o fardo de risco à segurança nacional. Assim, as medidas da censura passaram a politizar os debates sobre os costumes. A partir do fim da década de 1960 e principalmente nos primeiros anos da década seguinte, com as legislações que entraram em vigor, o que até então se constituía como uma "moralidade conservadora" de setores da sociedade, quando acrescida à concepção da política internacional que orientava a segurança nacional, passou a tratar os costumes como questão de política e polícia. Aquilo que antes era imoral passou a ser concebido como politicamente "subversivo", caracterizado como oposição ao regime e possibilidade de revolução.

Assim, *comunista* passou a ser toda pessoa que desejasse alguma mudança social, e não os indivíduos ligados ao Partido Comunista; *subversiva* passou a ser qualquer atividade de oposição ou crítica, e *inimigo interno*, pela má definição do *procurado*, poderia ser qualquer brasileiro.²⁵⁴

proteção contra a imoralidade estratégica do comunismo, que buscava desmontar os pilares da família. BUZAID, Alfredo. *Em defesa da moral e dos bons costumes*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1970. Quanto às investigações sobre a Doutrina de Segurança Nacional, que orientou a legislação acerca da segurança no país, podem ser consultadas nas pesquisas de BUENO, Bruno Bruziguessi. Os fundamentos da doutrina de segurança nacional e seu legado na constituição do Estado brasileiro contemporâneo. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, v. 2, n. 1, p. 47-64, 2014; COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Doutrinas de segurança nacional: banalizando a violência. *Psicologia em Estudo*, v. 5, n. 2, p. 1-22, 2000; GIANNASI, Carlos Alberto. *A doutrina de segurança nacional e o "milagre econômico"* (1969/1973). Tese (Doutorado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

²⁵⁴ STEPHANOU, Alexandre Ayub, 2004, op. cit., p. 58.

Consoante à condensação entre "moral" e "segurança nacional", tendo como combatentes os "guardiões" da sociedade contra o "comunismo", promoveu-se uma politização da censura dos costumes, dando a impressão de configuração unívoca à censura efetuada durante todo o período do governo sob auspício dos militares. Essa abordagem remete a um projeto anterior à própria ditadura, a Doutrina de Segurança Nacional, atribuindo a esta o poder de politizar tudo, pressupondo coerência e administração do aparelho do Estado de modo racionalizado e burocrático, capaz de agir com eficiência, segundo seus princípios.²⁵⁵ Agindo como proteção à nação, a censura assumiu a moral e os costumes como capazes de desnortear indivíduos, representando a noção de "perigo".

Com efeito, o serviço de censura se fez necessário quando a autonomia dos indivíduos se apresentou como ameaça ao instituído, com sua pluralidade de formas de se relacionar, organizar e ler o mundo que os cercava. A ditadura agiu como uma demonstração de preservação do que se tem, tentando estagnar as mudanças comportamentais. Criou-se então a concepção de que existiam enfermidades, anomalias que deveriam ser tratadas, cujo remédio, no entendimento do organismo estatal, era como veneno para aqueles que sofriam a aplicação de sua dosagem. Essa dicotomia inviabilizava outra concepção que não fosse a de situar a investigação ora do lado do remédio, ora do veneno.

A localização das ações humanas em polos distintos, de modo dicotômico, apoiou-se em concepções ideológicas adotadas pela legislação do Estado, que classificava os cidadãos entre amigos e inimigos. Nesse processo, a noção de identidade surgiu como auxílio para impregnação de um excesso de memória ao congelar pensamentos, espetáculos, pessoas em "somos isso". Esse entendimento prático, como modo de definição da existência humana, perpassou os preceitos militares com frases do tipo: "Brasil: ame-o, ou deixe-o!" e "Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil". No entanto, a politização da moral por meio da censura também orientou a criação de uma identidade pautada na resistência, alimentando uma memória manipulada.

²⁵⁵ Ver a obra: BERG, Creuza de Oliveira. *Os mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdufsCar, 2002.

É aqui que se insere o Ballet Stagium, ao ter sua identidade fabricada sobre alicerces de uma memória nacional para projetar o passado, o presente e o futuro da companhia. Esse procedimento pressupõe manutenção idêntica da companhia no tempo, assentando-se sobre a herança de uma violência fundadora. Ao falar sobre a relação do Stagium com o órgão censor, Marika Gidali acentua: "Nós não tivemos censura. Tivemos uma vez na vida censura, em Belém para ver se estávamos vestidos ou não. Mas nunca pelo conteúdo"²⁵⁶. Porém, mesmo não tendo sido censurada durante a ditadura civil-militar, parte da crítica especializada e da historiografia da dança incumbiu a companhia de carregar uma ideologia, formando uma identidade para ela.

Essa identidade se ancora na divisão política apresentada pelos próprios militares, pois a censura política da moral, vista como glória pelo Estado repressivo, como ampliação do controle, correspondeu à multiplicação dos "perigos" nas diferentes produções artísticas do período. Essa memória de um controle abusivo fabricou uma memória abusiva, utilizada para formar identidade por meio de uma narrativa purificada, salvadora. Desse modo, tanto discursos favoráveis aos militares quanto narrativas de membros da companhia que fizeram parte dos movimentos ou ações que exerceram resistência ao regime puderam se qualificar como "bons".

Se o controle sobre as informações e os acontecimentos durante a ditadura se dava a partir de um armazenamento da memória, suprimindo ações por meio da censura, evitando que estas se mostrassem à sociedade, dispomos hoje do que Tzvetan Todorov²⁵⁷ definiu como armazenamento por meio da superabundância da memória. Por meio da memorização e veiculação de informações como memória, separada de suas tradições e alocada em comemorações, a memória está armazenada, conservada, sem demonstrar os recortes efetuados, apresentando-nos somente a seleção do que se deve conservar.

Com isso, o regime ditatorial, mas não apenas ele, alcançou êxito em eliminar os vestígios na memória. Trata-se de um empenho de controle sobre a informação. Assim como ocorrido nos relatos sobre os campos de concentração, evocar a memória se constituiu como ação de

²⁵⁶ GIDALI, Marika. Depoimento. In: GIDALI, Marika; OTERO, Décio. *Teatro, cultura e sociedade*. Dir. Carlos Meceni. São Paulo: Associação Paulista de Arte, Cultura e Educação, 2002, DVD, color, 2002, 43 min.

²⁵⁷ TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 15.

resistência.²⁵⁸ Entretanto, essa evocação tem mirado o estatuto de glorificação, esforçando-se na fabricação de uma memória exemplar. Com efeito, como destacou Joseph Campbell, "uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz"²⁵⁹. Com esse contorno, fabricou-se a relação entre Ballet Stagium e ditadura militar, abusando de uma memória da opressão versus memória de resistência.

Tal processo se apoiou na dimensão fiduciária das narrativas históricas produzidas sobre a companhia, que não se atentaram às descontinuidades do real, desfavorecendo a percepção de outros níveis de realidade e pressupondo a existência de uma única narrativa verdadeira possível, um só ângulo de análise, pautada pelos engajamentos da época. Com intuito de compreender de outro modo as relações entre Stagium e ditadura civil-militar sem ceder à obrigação de situá-lo como resistência ou apoio ao regime, ater-nos-emos a uma investigação das interações sociais e especificidades que constituem a justificativa que o coloca ao lado da oposição.

A existência de um regime ditatorial na história brasileira e o terrorismo praticado pelo Estado impulsionaram um fardo da memória que oscila com o tempo e pôde ser reapropriado por grupos de perseguidos pelo regime — sendo ou não pegos pela censura, artistas e agitadores eram alvo do regime — para forjar panteões culturais numa lógica cruzada da estética com a política. Desse modo, praticar o desvio em relação a alguns vieses hegemônicos nos fornece espaço epistemológico para adentrar outros assuntos, ou, ao menos, percebê-los com outro olhar. Há desvantagens em replicar desavisadamente rastros deixados, cabendo à dança e a seus artistas a tarefa de se encaixarem no funcionamento desse "real". Tal tarefa se faz necessária para que possamos adentrar um dos elementos negligenciados pela memória da dança no Brasil: a interferência de aspectos inerentes ao campo da dança como arte nas relações estabelecidas pelos artistas, crítica, historiografia e poder público.

²⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 14.

²⁵⁹ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 49. O caráter de resistência do Ballet Stagium frente à ditadura, destacado por Fausto Fuser, é revestido de luminosidade nos escritos de Katz, com expressões como "porta-voz da cultura brasileira" (KATZ, Helena, 1987, op. cit.) e "porta-voz da lucidez" (KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 19).

2.3 Ballet Stagium: o driblador da censura

A partir do que foi registrado pela crítica e pela historiografia da dança, dispomos de uma espécie de nó górdio que envolve as narrativas construídas em torno do Ballet Stagium: ter oferecido resistência à ditadura sem ter sido pego pela censura. O paradoxo se apresenta: se, em suas produções, como propagado, a companhia paulista realizava críticas ao regime ditatorial com tanto vigor, por que não foi cerceada pelo poder castrante da censura? Tal façanha não passou despercebida por diferentes investidores, dedicados a fornecer explicações ao feito. Dentre essas empreitadas, destacaram-se quatro: duas justificativas se solidificaram sobre o argumento da recepção, alegando que, para os censores, a arte da dança seria desprovida de capacidade subversiva/política, e outras duas foram ancoradas no viés da produção artística, segundo o qual os censores eram tratados como onipresentes e controladores, demandando ao Stagium proceder de forma astuta para driblar o órgão repressor.

No primeiro bloco, transita a concepção mais difundida, que justifica o fenômeno pela ausência de textos falados nos espetáculos do Stagium²⁶⁰. De acordo com essa premissa, a censura não se debruçava sobre as produções de dança da companhia pelo fato de a comunicação se efetivar de modo não-verbal, o que acarretaria empecilhos ao ato comunicacional. Assim, de modo comparativo, a comunicação através do corpo, segundo essa noção, apresenta-se deficitária em relação a linguagens como música e teatro, que lidam com o texto como suporte de diálogo com seus interlocutores.

²⁶⁰ "O texto falado é mais perigoso". É com essas palavras que José Ephim Mindlin, que foi secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo em 1975, no governo de Paulo Egydio, explica como o Stagium "escapou da censura". MINDLIN, José Ephim. Depoimento. In: SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da. *Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium*. Belém: Paka-Tatu, 2013. p. 334-339. Essa concepção também se encontra em falas de pessoas que compuseram o elenco do Stagium na década de 1970, como Iracity Cardoso, e no trabalho acadêmico de Flávia Fontes. Ver CARDOSO, Iracity. Depoimento. In: COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes; XAVIER, Renata Ferreira (orgs.). *Memória da dança em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 86; OLIVEIRA, Flávia Fontes, 2007, op. cit., p. 50.

Ao lado dessa ideia, atribui-se à dança como arte uma tradição na qual é incomum a presença de preocupações políticas. Aqui, retira-se de obras anteriores ao *Stagium* a possibilidade de tratarem questões de cunho político, argumento considerado suficiente para justificar o não interesse da censura por espetáculos de dança. A somatória desses dois pressupostos possibilitou fabricar uma leitura de que as danças do período eram "inofensivas aos olhos dos censores"²⁶¹. Assim, sem comprometer o caráter revolucionário da companhia, consegue-se admitir a relação entre suas coreografias e o órgão censor por meio da generalização do que foi a censura e dos modos de feitura e leitura da dança.

Por outro lado, as justificativas que apresentam narrativas mais palpáveis não remetem ao caráter genérico da percepção da obra de arte, mantendo cuidado em atribuir à própria criação artística o poder de driblar a censura. Nesse segundo bloco de explicações, encontramos o argumento de Ademar Guerra quando trata do trabalho "Quebradas do mundaréu" (1975). Como se tratava de uma adaptação para dança da peça teatral "Navalha na carne" (1967), a mudança de nome teria se dado "para driblar a burrice da censura, pois a peça estava proibida"²⁶². O recurso a essa explicação se apoia na recorrência desse procedimento em outras ocasiões, principalmente quando se tratava de canções do período, quando foi frequente o uso de neologismos, metáforas e outras figuras de linguagem como forma de cifrar letras musicais.²⁶³

²⁶¹ SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da, 2013, op. cit., p. 240.

²⁶² GUERRA, Ademar. In: MENDES, Oswaldo. *Ademar Guerra: o teatro de um homem só*. São Paulo: Senac, 1997, p. 135. Mas tal explicação também se encontra em falas de Plínio Marcos e Oswaldo Mendes, nas seguintes publicações: MARCOS, Plínio. O maldito divino. *Caros Amigos*, ano I, n. 6, set. 1997 e MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009. p. 311. Ressaltamos a influência que essa justificativa exerceu sobre declaração posterior de Oswaldo Mendes. Ele não somente recolheu depoimentos e textos de Guerra para publicação do livro citado como possui uma trajetória de atuação artística/profissional em teatro, vinculada ao diretor de teatro. Em 2001, ao compor a mesa de entrevistadores do programa Roda-Viva, quando a entrevistada foi Marika Gidali, Mendes reforçou o argumento de Guerra, afirmando que a mudança de nome teria sido uma estratégia para esconder da censura que a coreografia se tratava de "Navalha na carne". Cf. GIDALI, Marika. Entrevista. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 05 nov. 2001.

²⁶³ É assim que Fausto Fuser apresenta a dança como saída para o teatro "caçado" durante a década de 1970, tendo de recorrer a meios para "falsar"

A quarta justificativa é a mais recente, e também mais audaciosa, apresentando uma saída estética a esse dilema. Trata-se de uma versão mais elaborada da primeira perspectiva, apresentada pela pesquisadora Christine Greiner em seu texto "Articulações do corpomídia na dança" (2010), no qual caracteriza a dança contemporânea pelo uso de uma dramaturgia capaz de implantar o gesto como suporte para sua comunicação. O que interessa aqui é a noção de gesto, tomada de empréstimo da filosofia de Giorgio Agamben, que o define como deslocamento nos processos de mediação, não se destinando a um fim previsível, pois, "no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens"²⁶⁴. De acordo com essa definição, a dança e seus processos comunicativos passam por esferas mais complexas que a simples correspondência entre significante e significado.

Munida desse referencial, Greiner estabelece o gesto como fonte para as produções contemporâneas em dança como arte, entre as quais finca o Ballet Stagium como primeiro exemplo brasileiro. Pressupondo que "nunca foi da natureza da dança apresentar movimentos significativos, com um léxico claro, traduzível"²⁶⁵, a dança se torna algo cujo significado nunca está pronto, mas aberto, em construção, vivo, astuto o suficiente para deslocar o olhar dos censores e possibilitar ao grupo efetuar seus trabalhos sem serem incomodados pela repressão.

Esse conjunto de explicações possibilitou lançar afirmações absolutas, como a proferida por Cássia Navas no prefácio ao livro de sua orientanda Elizabeth Silva. No texto, Navas assevera que o caráter contestatório das criações do Stagium "passa despercebido aos censores"²⁶⁶. Igualmente munida desses argumentos, Karla Silva

seus interesses, expondo a situação do seguinte modo: "Mas a década de 70 se iniciava sob o tacão do terror oficializado. Impossibilitado de falar, nossos palcos viviam um teatro sem palavras, de gestos cifrados e obscuros, única forma de se arrastar entre as malhas castradoras da censura". Cf. FUSER, Fausto. Entramos na dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim p. 14.

²⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, p. 13.

²⁶⁵ GREINER, Christine. Articulações do corpomídia na dança. *Ensaio Geral*, Belém, v. 2, n. 3, jan./jul. 2010, p. 26.

²⁶⁶ NAVAS, Cássia. Prefácio. In: SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da, 2013, op. cit., p. 14.

condensa a situação da companhia em relação à censura do período nas seguintes palavras:

A dança foi um produto cultural que conseguiu ser o porta-voz de ideias contestadoras, protestos e críticas em uma década marcada pela censura. Por meio de coreografias, os artistas discutiam questões polêmicas e muitas vezes censuradas no teatro, nas músicas e no cinema.²⁶⁷

Em quatro justificativas diferentes é assegurado ao *Stagium* o lugar da resistência, que oscila da astúcia a uma condição de invisível frente ao aparato censor. Solicitamos ao leitor que faça um esforço de manter guardadas essas explicações porque retornaremos a elas em momentos oportunos para checar suas validades. Deixaremos provisoriamente essas justificativas de lado e, partindo do pressuposto de que "nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo de seu momento"²⁶⁸, prosseguiremos com nossa investigação a partir da seguinte questão: não seria duvidoso afirmar que os censores não percebiam questões que todos entendiam? Grosso modo, para que aceitemos de pronto qualquer uma das explicações vigentes, teríamos que acolher a censura e seus técnicos como incapazes de perceber algo que saltou aos olhos de todos: o *Stagium* como resistência à ditadura.

Essa lacuna de estudos sobre a atuação da censura, em ocasiões que envolvem a história da companhia, é compreensível nas publicações efetuadas até meados da década de 1990, quando "a escassez de informações a respeito da censura deixa no ar uma série de questões"²⁶⁹. A impossibilidade de acesso aos arquivos do órgão censor, as dúvidas e questões que permearam acontecimentos históricos foram sanadas com argumentos conjunturais, face à ausência de fontes para pesquisa.

Devemos apresentar outro modo de preencher essa lacuna, caso queiramos identificar o *Stagium* como resistência à ditadura. Esse viés não adentra questões de percepção dos sensores nem critérios criativos dos artistas. Trata-se de uma guinada no olhar, voltando nossa atenção para o funcionamento do órgão censor. Tendo em vista que o acesso a fontes e documentos limita ou amplia o que podemos conhecer do passado, com a liberação do acesso aos arquivos da Divisão de Censura

²⁶⁷ SILVA, Karla Regina Dunder, 2008, op. cit., p. 6.

²⁶⁸ BLOCH, Marc. 2001, op. cit., p. 60.

²⁶⁹ SOARES, Glaucio Ary Dillon, 1989, op. cit., p. 27.

de Diversões Públicas em 1996 foi possível averiguar, de modo mais próximo, as relações entre esse órgão, seu funcionamento e fazeres artísticos.²⁷⁰

Se antes do acesso a esses documentos, "o estudo das proibições permite reiterar que a ditadura não foi integrada nem harmônica"²⁷¹, consistindo como principal metodologia empregada para perceber as descontinuidades das ações censórias, hoje é possível analisar os pareceres, o modo de funcionamento burocrático e informações cotidianas trocadas entre membros do Serviço de Censura de Diversões Públicas e outros órgãos. A relevância desses documentos consiste em viabilizar o acesso a argumentos proferidos pelos "guardiões" da cultura durante o período da ditadura. Não se trata de um culto ao documento, mas de reconhecer um leque de fontes documentais ainda não recrutadas pela historiografia da dança e que estão disponíveis para serem examinadas.

Em pesquisa sobre censura e teatro na ditadura, recorrendo a fontes do acervo citado, Miliandre Garcia destacou que homogeneizar a ditadura demonstra desconhecimento de seu funcionamento. Isso porque não se trata de um sistema que funciona de modo regular sob o controle de um comandante. Coexistem instâncias, pessoas que interferiram nas decisões, conflitos de interesse entre aqueles que se encontravam trabalhando no órgão censor. Ao analisar pareceres dos técnicos de censura sobre obras teatrais, a autora ressaltou ser inegável que a Divisão de Censura de Diversões Públicas efetuou censura política; entretanto, considera descomedida a afirmação de que esta foi majoritária ou de que a ação censória existiu ininterruptamente.²⁷²

Desse modo, explicações que extremam o caráter político da censura dificultam a compreensão da complexidade das relações e dos valores implicados no fenômeno da própria censura, reduzindo sua ação (já àquela altura, longaeva) a questões políticas e ideológicas do momento. Ainda sobre o funcionamento da censura, as proibições não apresentavam um procedimento uniforme, apesar de pautadas numa legislação específica que orientava seu fazer. Glaucio Soares, Alexandre

²⁷⁰ O Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal está disponível no Arquivo Nacional em Brasília, aos auspícios da Coordenação Regional do Arquivo.

²⁷¹ SOARES, Glaucio Ary Dillon, 1989, op. cit., p. 30.

²⁷² GARCIA, Miliandre, 2008, op. cit., p. 38.

Stephanou e Nayara Vieira²⁷³ destacaram que o poder de veto não se limitava à ação dos técnicos por meio de seus pareceres. Dos "bilhetinhos" enviados à imprensa sem assinatura, que impedem o reconhecimento de quem censura, à própria estrutura administrativa do Estado, cujo organograma situava a Divisão de Censura de Diversões Públicas como subordinada ao diretor-geral do Departamento da Polícia Federal, ao Ministério da Justiça e à Presidência da República, o ato de censurar foi realizado por diferentes instâncias.

O discurso sobre o "ambiente do perigo" compartilhado entre dirigentes do governo militar, proveniente do alinhamento ideológico com os Estados Unidos em plena Guerra Fria, levou, em algumas ocasiões, a um superdimensionamento dos possíveis movimentos contrários ao regime.²⁷⁴ Sob o prisma de um espectro do comunismo que rondava a sociedade brasileira, foi censurada a exibição televisada do Ballet Bolshoi, que apresentaria "Romeu e Julieta" na Rede Globo em 28 de março de 1976. A emissora alegou "motivos de ordem técnica"²⁷⁵ que teriam impedido a transmissão. Esse ato censor foi tratado pela imprensa com o uso de adjetivos como "lastimável", "ridículo" e "absurdo"²⁷⁶. O evento ganhou destaque também no Senado Federal, quando o senador Paulo Brossard se manifestou na sessão de 29 de março do mesmo ano, fazendo um discurso irônico e questionando a arbitrariedade do ato, tendo em vista que, além de demonstrar

²⁷³ STEPHANOU, Alexandre Ayub, 2004, op. cit., p. 174-175; SOARES, Glaucio Ary Dillon, 1989, op. cit., p. 35; VIEIRA, Nayara da Silva, 2010, op. cit., p. 63 a 67.

²⁷⁴ A Doutrina de Segurança Nacional foi norteada pela Escola Superior de Guerra (ESG), criada em 1949 após a segunda guerra mundial. Orientada segundo princípios da National War College (EUA), a ESG compartilhou da instrução de que o inimigo está dentro das fronteiras. Desse modo, revisou-se a noção de "defesa nacional", que, antes entendida como proteção de fronteiras, passou a ser compreendida como controle das forças internas. Detalhes sobre os vínculos entre a National War College e a Escola Superior de Guerra podem ser encontrados em BUENO, Bruno Bruziguessi, 2014, op. cit., p. 49; GIANNASI, Carlos Alberto, 2011, op. cit., p. 87. Sobre princípios da Doutrina de Segurança Nacional, consultar SILVA, Golbery Couto. *Geopolítica do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

²⁷⁵ JORNAL DO BRASIL. *Comédia "Sexy" substituí na TV Balé Bolshoi proibido*. Rio de Janeiro, 28 mar. 1976, p. 7.

²⁷⁶ MAIA, Paulo. *Censura não é cultura*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1979. 1º Caderno, p. 8.

desconhecimento do tema de que tratava o evento, foi "a Rede Globo proibida de informar que a sua transmissão foi proibida"²⁷⁷.

Definida por Brossard como "estupidez"²⁷⁸, a censura sobre o Ballet Bolshoi se evidenciou de caráter ilegal e despótica, dado que descumpria as normativas que regiam a censura no país. O conteúdo a ser exibido não passou pelo crivo dos técnicos de censura, tendo a ordem de proibição partido de instâncias superiores. O ministro da Justiça do governo de Ernesto Geisel, Armando Falcão, em livro autobiográfico publicado em 1989, assume ter encaminhado o documento à emissora, alegando como justificativa para o veto que a apresentação seria propaganda integrante das comemorações da Revolução Russa (1917), tendo sido orientada a decisão segundo investigações do Serviço Nacional de Informações.²⁷⁹ O alinhamento com os Estados Unidos na Guerra Fria autorizou os militares a generalizar as produções artísticas, pois, de acordo com Falcão, "naquele tempo, falar em Rússia era ser condenado à fogueira"²⁸⁰.

Com essa exposição, o leitor pode perceber que nosso foco não se atém apenas ao caráter ideológico do veto sobre o Bolshoi. O que esse acontecimento evidencia é a falta de autonomia e padronização dos procedimentos censórios. Mesmo estando a censura estruturada numa

²⁷⁷ BROSSARD, Paulo. *O Ballet proibido*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1976, p. 33.

²⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 39.

²⁷⁹ FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 374. Em documentos da Divisão de Informação do Ministério da Justiça — órgão do Sistema Nacional de Informações do regime militar, encabeçado pelo Serviço Nacional de Informações —, há registros que possibilitam fornecer outra explicação à proibição do Ballet Bolshoi. O veto objetivava barrar a suposta influência que o jornalista russo Vitali Sobolev exercia sobre a imprensa brasileira. Assim, o Ballet congregaria "mensagens tendenciosas". Cf. Processo Confidencial nº 100236, de 28 de março de 1978. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça. Caixa 3408/08075. Arquivo Nacional do Distrito Federal. Coordenação Regional. Dentro do referido processo se encontra o Ofício nº 0292/78, de Armando Falcão, no qual o ministro pede sigilo à direção da emissora sobre Sobolev, pois a proibição se fez "objetivando cercar ou coibir a perniciosa influência".

²⁸⁰ FALCÃO, Armando. Entrevista. *Memória Roda Viva*. São Paulo, 16 out. 1989. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/27/entrevistados/armando_falcao_1989.htm>. Acesso em: 02 jan. 2015.

organização burocrática, as decisões sobre quais obras ou artistas deveriam ser censurados não dependiam exclusivamente do órgão diretamente responsável por sua efetivação. Seguiremos esse rastro para investigar em detalhes a censura que diz respeito ao Ballet Stagiium. O primeiro passo nessa direção consiste em notarmos que a dança inexistia no organograma da Divisão de Censura de Diversões Públicas.

O modo de organização dos documentos durante o regime ditatorial foi mantido pelo Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Sua composição apresenta as seguintes séries na Seção de Censura Prévia: Teatro, Cinema, Música, Publicações, Publicidade, Rádio e Televisão, contendo processos, pareceres, relatórios e certificados de censura.²⁸¹ Não havia lugar destinado à censura de espetáculos de dança. A expressão "diversões públicas", na legislação criada durante o regime civil-militar, não inseriu a dança entre suas preocupações. Em nenhuma das normativas legais dirigidas ao tema da censura no período (Lei 5.536/1968, Decreto-lei 1.077/1970, Lei nº 5.250/1967, Decreto-lei nº 898/1969 e Decreto nº 70.665/1972) se encontra o termo "dança".

O único regulamento legal, e que continuou vigorando durante a ditadura, no qual podemos encontrar uma alusão à censura de espetáculos de dança, é o Decreto nº 20.493/1946, que faz referência a "execuções de pantomimas e bailados". Esse lapso deixado pela legislação militar nos conduz à inferência de que, na organização administrativa do regime, à dança não era dada atenção específica, tendo o aparato governamental direcionado sua vigilância a outras linguagens artísticas e aos meios de comunicação de massa, ou ao menos a supor que, diante do volume de produções a serem fiscalizadas, a dança apresentava um grau reduzido de "ameaça" quando comparada às demais expressões artísticas.

Tal constatação reforça a segunda justificativa apresentada sobre a não censura ao Ballet Stagiium, segundo a qual os espetáculos de dança possuíam um histórico: o de não se dedicar a subversões morais ou políticas. E também nos auxilia a compreender a medida adotada no caso do Ballet Bolshoi, pois, tendo em vista a não organização do órgão censor para fiscalização permanente de dança, o Estado agiu com

²⁸¹ OLIVEIRA, Eliane Braga de; RESENDE, Maria Esperança. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, v. 12, p. 150-161, 2001.

indiferença em relação ao conteúdo estético do espetáculo.²⁸² Esse despreparo para fiscalizar espetáculos de dança demonstra a incapacidade da censura em lidar com essa linguagem artística. No entanto, o caso do Stagium contém uma peculiaridade: a edificação de sua memória como resistência provém de um marco fundacional, o espetáculo "Quebradas do mundaréu" (1975). É por causa dessa montagem que a crítica e a historiografia da dança atribuem ao Stagium o papel de contestador, pela audácia de dançar uma peça teatral então proibida, de um dramaturgo tido como "maldito", Plínio Marcos.

Assim, mesmo não dispondo de documentos que informem sobre como o espetáculo do Stagium foi recebido pela censura, um entendimento mais amplo desse processo pode ser obtido pela análise dos processos censórios acerca da peça "Navalha na carne" (1967). Partiremos do pressuposto de que saber que a peça foi censurada não nos habilita a compreender os critérios que justificaram tal ato, tampouco a identificar as imprecisões e descontinuidades eventualmente existentes no processo.

2.4 “Navalha na carne” de Plínio Marcos nas malhas da censura

Há um consenso na historiografia da dança quando trata do Ballet Stagium e seu posicionamento de resistência à ditadura. Tal acordo vigora a partir da invocação do nome de Plínio Marcos como suficiente para vincular a companhia à memória de resistência, efetuando um acoplamento imediato entre "Navalha na carne" e o "proibido". A peça data de 1967 e foi entregue ao Grupo Opinião, formado em 1964 e caracterizado como teatro de resistência e protesto, passando por ele nomes como João das Neves, Augusto Boal, Millôr Fernandes, Flávio Rangel, Paulo Autran, Tereza Raquel, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Nara Leão.

Toda a historiografia da dança apresenta a peça como censurada, mas nenhuma obra expõe documentos capazes de atestar tal situação. Uma exceção a essa regra é o livro de Elizabeth Silva, publicado em 2013 e intitulado "Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium". Nele, a autora se mostra empenhada em

²⁸² Cabe ressaltar que há relatos de espetáculos de dança que receberam visitas de censores — de caráter esporádico e não sistemático —, como ocorreu com o próprio Ballet Stagium, o Grupo Pró-Posição de Sorocaba e espetáculos apresentados no Teatro de Dança (Galpão).

subsidiar com provas o discurso herdado. No entanto, ao fazê-lo, mostra documento com data errada e negligencia processos subsequentes que levariam à liberação da peça. É-nos apresentada uma suposta portaria (sem especificação de seu número ou órgão emissor), publicada no Diário Oficial da União (DOU) em 19 de junho de 1968.²⁸³

Assumindo que, no ofício de historiador, "a prova só é aceitável se for verificável"²⁸⁴, quando recorremos ao documento mencionado, verificamos a inexistência de menção à peça ou ao nome de Plínio Marcos. Contudo, a afirmação de Elizabeth Silva, apesar de imprecisa, não incorre em falsificação da informação veiculada. Acreditamos que a autora se refere à Portaria nº 355, de 14 de junho de 1967, publicada no Diário Oficial da União (DOU) em dia 19 do mesmo mês e ano. Com esse documento, o coronel Florimar Campello, diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, publicou a proibição da "encenação total ou parcial", em todo território nacional, da peça "Navalha na carne", antes de sua estreia, justificando o veto com os seguintes termos:

Considerando competir à censura federal a seleção de espetáculos públicos, visando preservar a sociedade de influências lesivas ao consenso comum, tendentes a aviltar os padrões de valores morais e culturais coletivamente aceitos; Considerando que aspectos ofensivos ao decôro público inseridos em função de entretenimento popular torna a representação anti-estética e, conseqüentemente, comprometer-lhe o mérito artístico; Considerando a profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez explorados na peça 'A Navalha na Carne', do escritor Plínio Marcos, a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada a platéia de qualquer nível etário;²⁸⁵

Habitualmente, a historiografia da dança se contenta em diagnosticar a proibição como prova de resistência à ditadura. Entretanto, tão importante quanto a interdição é o conhecimento de

²⁸³ SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da, 2013, op. cit., p.122.

²⁸⁴ PROST, Antoine. A história se escreve, 2008, op. cit., p. 235.

²⁸⁵ BRASIL. Portaria nº 355, de 14 de junho de 1967. *Diário Oficial da União*, 19 jun. 1967. Seção I, Parte I, p. 6527.

como foi ela possível e por que se realizou para que possamos compreender o teor dessa resistência. Percebe-se que, apesar de expor os motivos, a portaria citada não menciona a legislação que apoia o veto. Mas, mesmo não a referenciando, é possível reconhecer seu vínculo com a legislação anterior ao governo militar, especificamente com o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que regulava o Serviço de Censura e Diversões Públicas, tendo em vista que a legislação que atualizou a ação da censura durante o regime, como vimos, é de 1968.

Assim, a peça "Navalha na carne" teve sua exibição proibida a partir de justificativas pautadas em normativa legal elaborada no período democrático. No capítulo IV, que trata "Do teatro e diversões públicas", o artigo 41º dispõe sobre os quesitos que permitiam proibição de peças teatrais e diversões públicas. Dentre eles, destacamos os itens: "a) contiver qualquer ofensa ao decôro público; [...] c). divulgar ou induzir aos maus costumes; [...] f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;²⁸⁶". Ao expor a obra do dramaturgo Plínio Marcos como aviltante aos padrões morais, a censura se mostrou como aquela "guardiã" de valores que não resvala em assuntos de projetos políticos de caráter ideológico, opostos à política estatal em vigor.

O perfil da censura que agiu nesse momento sobre "Navalha na carne" se ancorava no intento de manutenção da hegemonia, agindo de modo conservador frente a novas formas de produção artística. Contudo, havia uma margem de debate sobre as decisões da censura, proporcionando questionamentos públicos pela crítica especializada e mobilização de profissionais do teatro para liberação da peça. Escrevendo sobre o veto à "Navalha na carne", o crítico de teatro Anatol Rosenfeld demonstrou compreender a relação entre arte e processo censório no período. Na crítica intitulada "Navalha na nossa carne" e publicada em 15 de julho de 1967 no jornal O Estado de São Paulo, o crítico reconhece o caráter obsceno e chulo do linguajar utilizado na peça, mas destaca que seu conteúdo exigiu tal recurso, tratando-se assim de uma escolha estética e não de uma gratuidade. Rosenfeld enfatiza:

Mas é precisamente este desnudamento brutal, sem adocicamento, sem uma gotinha de dietil, sem disfarce e sem ambiguidade, que revela,

²⁸⁶ BRASIL. *Decreto nº 20.493*, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. *Diário Oficial da União*, 29 jan. 1946. Seção I, p. 1456.

mediante, o 'pathos' moral do autor, dando ao obsceno a sua função significativa dentro da visão profundamente humana da peça. Toda a degradação dos personagens tem de ser revelada; a 'sífilis' tem de ser diagnosticada, o nome dito com todas as letras, os espectros expostos à plena luz do dia. Na aparente negatividade está implícita a mensagem humana.[...] Com intuição certa o autor viu que seria desumano humanizar o desumano.²⁸⁷

Para o crítico, o obsceno reside na linguagem não disfarçada, na apresentação do linguajar cotidiano de figuras do meio popular como a prostituta (Neusa Sueli), o cafetão (Wado) e o homossexual funcionário da pensão (Veludo), bem como nas relações de uso e exploração entre homens, na miséria de relações estabelecidas em ambientes cuja existência é negada pelas belas artes e pela elite cultivada. Consistiria também, nessa distância social, a argumentação do órgão censor de que a peça seria "anti-estética" por apresentar situações que feriam o decoro. Rosenfeld argumenta que se trata de uma guinada no entendimento do que é estética em arte teatral.

Para o autor, a censura lidava com estética no sentido do "agradável de se ver", "belo aos olhos", ao passo que a peça de Plínio Marcos rompia com a ideia de "prazer desinteressado", inserindo o obsceno no estético, aniquilando uma concepção estética pautada na ordem do belo. O crítico teatral esclarece ainda que a noção de estética em teatro, da qual compartilhava no final da década de 1960, era a de "organização dramática adequada à comunicação eficaz"²⁸⁸. A ideia de uma mensagem a ser passada estava no centro das atenções, criando um vínculo entre produção artística e relação simbólica, explicado na imbricação de significante e significado. Outro crítico teatral do período, Sábado Magaldi, diz que a proibição de "Navalha na carne" se pautou em questões superficiais da peça e afirma que "ela não teve o intuito de chocar gratuitamente o público"²⁸⁹, porque os recursos utilizados

²⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. Navalha na nossa carne. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1967. Suplemento Literário, p. 3.

²⁸⁸ ROSENFELD, Anatol, 1967, op. cit., p. 3.

²⁸⁹ MAGALDI, Sábado. Documento dramático. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1967. Suplemento Literário, p. 3.

remetem a uma escolha estética, de representação realista do mundo material.

Nossa hipótese é de que "Navalha na carne" de Plínio Marcos recebeu veto da censura em 1967 por razões que não remetem a propostas político-ideológicas de gestão da sociedade, mas antes à escolha estética traduzida pelo uso de palavras e situações humanas que eram deixadas na invisibilidade pelo poder estatal. O dramaturgo se apresenta como um subversivo cultural diante do conservadorismo no período, alastrando problemas locais para toda a sociedade, trazendo a periferia ao centro, mostrando personagens moribundos que se tornam protagonistas de suas tramas. Dessa forma, a censura a "Navalha na carne" se como uma sanção política, no sentido estrito do termo, por terem sido utilizados recursos estatais e opressores, mas se refere a questões da ordem dos costumes. A peça é ideológica, é política, mas voltada à arte que rompe com paradigmas culturais hegemônicos.

Mesmo antes da ditadura no Brasil, Plínio Marcos produzia peças para tratar de questões que são de extrema importância para compreender o Brasil, mas que as elites e o poder público se negavam a perceber. Fato que endossa nossa argumentação é o processo de censura a outra peça teatral de Plínio Marcos, "Barrela", escrita em 1958 e censurada em 1959 durante o governo democrático de Juscelino Kubtschek, portanto, antes do período militar.²⁹⁰ Assim, a tensão no âmbito dos costumes e os conflitos entre produção teatral e censura não é característica exclusiva do período pós-1964. Com efeito, a proibição por meio da censura não nos autoriza a inferir o proibido como atitude política de resistência numa configuração antiditadura.

Os processos de proibição e permissão de obras artísticas não apresentam uma ocorrência uniforme de decisões. O artigo 150º da

²⁹⁰ Não encontramos o documento que atesta a censura, mas há relatos de que a peça recebeu autorização para uma única apresentação, ocorrida em novembro de 1959 na cidade de Santos, São Paulo. Essa informação e detalhes sobre o processo podem ser encontrados nas obras: MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009, p. 91 e FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, p. 28. A aproximação estética pela dramaturgia entre "Barrela" e "Navalha na carne" pode ser conferida em ARAÚJO, Gessé Almeida. *Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

Constituição promulgada pelos militares em janeiro de 1967 previa, em seu parágrafo 8º, a possibilidade de recurso fundamentado no "direito de resposta". Foi com base nesse princípio legal que o texto de "Navalha na carne" teve pleiteada sua liberação. Dois meses após a proibição, a peça teatral foi liberada pelo despacho ministerial de 17 de agosto de 1967, assinado pelo ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, sendo emitido em 06 de setembro de 1967 o certificado de censura para a peça "Navalha na carne", contendo restrições de alguns palavrões e limitando a faixa etária para maiores de 21 anos.²⁹¹

São duas as versões que explicam o ocorrido. Uma delas atribui a liberação à atuação dos artistas, destacando a importância de Tônia Carrero, que se dispôs a intermediar a negociação com o ministro Gama e Silva, desde que atuasse na encenação carioca de "Navalha na carne", fazendo o papel de Neusa Sueli.²⁹² A outra aponta para uma insatisfação do próprio ministro da Justiça sobre a recorrência de recursos que artistas interpunham a seu ministério, após terem sido censurados pelo SCDP. Disposto a compreender os motivos das proibições, Gama e Silva passou a assistir a trabalhos censurados, concluindo pela necessidade de revisar o serviço de censura, com vistas à sua extinção. No entanto, sua proposta recebeu resistência do presidente da República, Arthur da Costa e Silva, e do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, coronel Florimar Campello.²⁹³

Dispondo dessa informação, o tratamento dado à peça "Navalha na carne" de Plínio Marcos pela historiografia da dança ignora o fato de que sua proibição não desfrutou de consenso, mesmo no interior da estrutura administrativa do Estado comandado pelos militares. Em nenhum texto que trata da relação entre o Stagium e a peça é mencionada a liberalização para sua encenação, tornando a peça algo

²⁹¹ Certificado de Censura da peça "Navalha na carne". São Paulo: Serviço de Censura de Diversões Públicas, Polícia Federal, Ministério da Justiça, 06 set. 1967.

²⁹² Relato do próprio Plínio Marcos, contendo detalhes sobre a mobilização dos artistas, dentre os quais Cacilda Becker, e a mediação de Tônia Carrero pode ser conferido em MENDES, Oswaldo, 2009, op. cit., p. 160-168.

²⁹³ Análise minuciosa desse processo é encontrada nos trabalhos da historiadora Miliandre Garcia, especificamente em GARCIA, Miliandre. "Teatro agora é livre": as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). *Literatura e autoritarismo: dossiê artistas e cultura em tempos de autoritarismo*, maio 2012, p. 221-246. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/RevLitAut_art10.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2015; e GARCIA, Miliandre, 2008, op. cit., p. 58-65.

aceitável durante um período, como se não existisse caráter de oposição político-ideológica na dramaturgia da peça.²⁹⁴ Essas lacunas nos apresentam aquilo que Carlo Ginzburg chamou de "zonas opacas"²⁹⁵ que os textos deixam para trás, fornecendo-nos rastros do acontecido. Lidar com essas zonas e seus rastros nos exige conceber a verdade como ponto de chegada e não de partida.

Assim, mesmo o Estado dispondo de uma estrutura burocrática e racionalizada, o processo que levou à liberalização da peça é uma amostra de como o funcionamento da censura nem sempre obedeceu aos mesmos procedimentos. Tendo sido proibida pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, coronel Florimar Campello, a peça teatral contou com mobilização de artistas que pressionaram o governo federal para reconsideração, obtendo o certificado do ministro da Justiça. Então, podemos inferir que a proibição não consiste essencialmente na legislação ou em normas onipresentes, mas no processo hermenêutico, pondo em jogo, nas avaliações da censura, a subjetividade como componente que interfere nos pareceres, tanto naqueles que proíbem como nos que autorizam a publicação das obras de arte no período.

Mas uma questão se faz presente: se "Navalha na carne" foi liberada em 1967, como é possível tratá-la como proibida? Foi somente em junho de 1972 que a peça recebeu uma nova proibição, isto é, após permanecer quase cinco anos em cartaz, tendo sido apresentada em diferentes regiões do país.²⁹⁶ O que podemos deduzir dessa segunda castração é o possível entrecruzamento entre a censura de moral e sua

²⁹⁴ Sobre a dramaturgia de Plínio Marcos em "Navalha na carne", seus vínculos com a materialidade da vida marginalizada em sociedade, a construção antropológica e linguística dos personagens, indicamos a pesquisa: LIMA, Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos*: mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

²⁹⁵ GINZBURG, Carlo, 2007, op. cit., p. 14. Outro fato curioso e que se encontra ausente na historiografia da dança é a participação de Klauss Vianna na preparação corporal dos atores que encenaram "Navalha na carne", no Rio de Janeiro, na ocasião da estreia, logo após sua liberação por Gama e Silva. Não houve tentativa de vincular a figura de Klauss à ideia de resistência à ditadura, que demandaria uma nova pesquisa para analisar suas motivações. A informação se encontra em MENDES, Oswaldo, 2009, op. cit., p. 166.

²⁹⁶ FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas*: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, p. 45.

politização durante a década de 1970, como nos adverte Carlos Fico²⁹⁷, pois, apesar de a censura a espetáculos ser algo comum, o que mudou na ditadura foi a censura política.

Em 1972 já vigorava a Lei de Segurança Nacional, o AI-5, a lei específica do regime militar acerca da censura e os diálogos entre esta e a Comunidade de Informações. Como vimos, esse conjunto de normas legais trouxe em seu bojo a noção de "ameaça interna". Com esse conceito, as subversões dos costumes passaram a se constituir como uma das frentes, na concepção dos militares, do processo de ação do comunismo internacional. Tal constatação de repulsa a movimentos políticos adeptos ao socialismo, associada à defesa de valores tradicionais como a família, são encontradas também nos pronunciamentos em rede nacional do presidente Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

Em fala dedicada ao dia da família em 1970, Médici discursou em rede de rádio e televisão, seguindo o modelo hegeliano, em proteção à família como alicerce da sociedade:

Encontro na família brasileira a vocação da solidariedade e da justiça, da serenidade, do consenso e da paz, com que o nosso homem haverá de dar a sua contribuição para o tempo e o mundo em que haja menos egoísmo e discriminação, instabilidade, conflito e agressão.²⁹⁸

A importância dada à família como instituição social se alinhava aos pressupostos político-ideológicos do regime. Ao se constituir como lugar privilegiado para formação do "consenso", possibilitando evitar "conflito e agressão", a família era assumida como um dos mecanismos de combate à subversão. Em pronunciamento comemorativo ao 7º aniversário da "revolução" de 31 março, em 1971, ao se referir ao socialismo, Médici o definiu como "rígido", incapaz de lidar com as dinâmicas econômicas do mundo, ao mesmo tempo em que encampa uma "guerra revolucionária", utilizando da "violência". E enfatizou que, frente ao cenário internacional, "não podemos ficar

²⁹⁷ FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2004, p. 90.

²⁹⁸ MÉDICI, Emílio Garrastazu. *As sementes da continuidade*. In: _____. *Tarefa de todos nós*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1971, p. 11

neutros na luta entre as democracias e os regimes de violência contra o homem"²⁹⁹.

Temos, assim, a família de um lado, capaz de auxiliar o governo na contenção do "conflito" e da "agressão", e de outro lado os vinculados ao socialismo, que representavam a "violência". As atividades que afrontavam a "moral e bons costumes" assumiram, assim, uma dimensão político-ideológica de projeto de sociedade. Exemplo disso é a composição do documento que publicou a proibição de "Navalha na carne" em 1972, a Portaria Ministerial nº 30, de 09 de junho, que, diferentemente do veto de 1967, respalda a decisão em termos legais. A peça ganhou contornos jurídicos específicos ao ter sua apresentação proibida em todo território nacional e ser enquadrada nos artigos 1º e 7º do Decreto 1.077/1970 e no artigo 20º do Decreto 69.845/1971.³⁰⁰

Destinado à atualização das questões morais, o Decreto-lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970, apregoa em seu artigo 1º que "não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação", especificando em seu artigo 7º que "a proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão"³⁰¹. A outra legislação invocada para respaldar o veto da peça e que trata de medidas de prevenção e repressão ao tráfico e uso de entorpecentes é o Decreto nº 69.845, de 27 de dezembro de 1971, que regulamenta a Lei nº 5.726, de 29 de outubro de 1971. Em seu artigo 20º, o documento prevê que "as autoridades de censura fiscalizarão rigorosamente os espetáculos públicos, a fim de evitar representações, cenas ou situações que possam, ainda que veladamente, suscitar interesse pelo uso de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica"³⁰².

²⁹⁹ MÉDICI, Emílio Garrastazu. Tempo de construir, 1971, op. cit., p. 82.

³⁰⁰ BRASIL. Portaria nº 30, de 09 de junho de 1972. *Diário Oficial da União*, 20 jun. 1972. Seção I, Parte I, p. 5359.

³⁰¹ BRASIL. *Decreto-lei 1.077*, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 23 de mar. 2015.

³⁰² BRASIL. *Decreto nº 69.845*, de 27 de dezembro de 1971. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D69845.htm>. Acesso em: 15 mar. 2015. Ressaltamos que, na segunda proibição da peça, a interposição de recurso não foi possível, tendo em vista que, apesar de a Lei

Com a adoção de instrumentos legais, a peça "Navalha na carne" foi proibida pela censura militar em 1972 por ter sido considerada "contrária à moral e bons costumes", bem como por sugerir consumo de droga, provavelmente referindo-se à maconha comprada por Veludo com o dinheiro que havia roubado de Neusa Sueli e seu consumo por Wado. Até aqui não encontramos, na peça de Plínio Marcos, resquícios de debates ou questões político-ideológicas capazes de situar sua dramaturgia em "Navalha na carne" como resistência à ditadura, como insinuação de oposição ao regime. No entanto, para que possamos aprofundar nossa análise e testar essa hipótese, efetuaremos uma busca por reciprocidade de provas³⁰³, que consiste em perceber como a peça foi recebida pela ditadura quando apresentada em outros formatos.

Antes de ser apresentada em forma de dança pelo Ballet Stagium, a peça foi adaptada para o cinema e desfrutou de uma publicação em livro. Publicado pela editora Senzala em 1968, "Navalha na carne" foi editado como uma encenação fotográfica da peça, contendo imagens do espetáculo, captadas e impressas junto com o texto, com primeira tiragem de 5.000 exemplares. Sobre esse livro, não encontramos nenhum documento que atesta sua análise pela censura ou documentos legais que tratam de sua proibição. No ano de seu lançamento, a peça estava liberada, o que pode nos ajudar a compreender a não proibição do livro.³⁰⁴

5.536/68 prever recurso com prazo de 60 dias, ficando sobre incumbência do Conselho Superior de Censura a decisão final, a promulgação do AI-5 atropelou esse processo e o Conselho só foi regulamentado em 1979, com o Decreto nº 8.3973/79, já na gestão de João Baptista de Oliveira Figueiredo como presidente da República (1979-1985).

³⁰³ Tal proposta foi apresentada por Georg Simmel como procedimento de investigação que se utiliza do desencadeamento de provas, objetivando demonstrar a validade da primeira prova apresentada, a partir de sua reciprocidade em outras provas. Ver em SIMMEL, Georg. *The philosophy of money*. 3 ed. Londres: Routledge, 2004, p. 104.

³⁰⁴ Em seu estudo sobre censura moral a livros durante a década de 1970, Douglas Marcelino ressalta que, sobre livros que já estavam publicados, "na maioria dos casos, as autoridades censórias tinham alguma clareza dessa possibilidade, optando por não vetar determinados livros, principalmente se os mesmos já tivessem sido lançados e obtido boa recepção nos meios intelectuais do país". MARCELINO, Douglas Attila, 2006, op. cit., p. 130. Assim se deu, por exemplo, com a obra "Inventário de cicatrizes", de Alex Polari, publicada em 1978, pois, mesmo com caráter declaradamente político, os militares

No entanto, a liberação do filme não foi tão simples, merecendo um olhar mais atento para seu processo. As filmagens da adaptação cinematográfica da peça tiveram início em 1968, com produção da Magnus Filmes, de Jece Valadão, e direção de Braz Chediak. Portanto, seu processo censório, diferentemente da peça e do livro, deu-se quando se instaurava a legislação específica da ditadura acerca das diversões públicas e o AI-5, coincidindo com o início do atrelamento entre moral, subversão e segurança nacional. Ater-nos-emos brevemente no processo que envolve o filme para entender melhor como "Navalha na carne" foi compreendida pelo órgão censor do Estado militar. A avaliação do filme teve início no final de 1969, quando o Serviço de Censura e Diversões Públicas constituiu uma comissão de técnicos para emitir pareceres sobre película.³⁰⁵

Após análise do filme, surpreende-nos as divergências de opiniões que encontramos nos documentos do processo. Tido como um dos baluartes da resistência cultural à ditadura, o filme, baseado na peça teatral, foi percebido pelo técnico de censura José Augusto Costa como inofensivo, como atesta seu parecer:

arquivaram o processo sob alegação de que a proibição da obra contribuiria para glorificar o autor. No caso de "Navalha na carne", a peça já havia rendido a Plínio Marcos quase todos os principais prêmios do teatro brasileiro: como melhor autor teatral de 1967; dois prêmios Molière (pela montagem carioca e paulista); o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Teatro (APCT); o Prêmio de destaque do ano em teatro da TV Excelsior; Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o prêmio Golfinho de Ouro; bem como a publicação do livro rendeu o Prêmio Jabuti de melhor publicação de texto teatral em 1968. As peças de Plínio Marcos já publicadas em livro e que receberam censura são "Abajur lilás" e "Barrela". Cf. REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011, p. 34.

³⁰⁵ A avaliação do filme foi assinada pelo chefe substituto do SCDP, Constâncio Montebello, compondo a comissão os técnicos de censura: José Augusto Costa, Manuel Felipe de Souza Leão Neto, Constâncio Montebello, Wilson de Queiroz Garcia e Vicente de Paula Alencar Monteiro. Cf. BRASIL. Serviço de Censura e Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça. *Ordem de Serviço nº 46/69*. Brasília, 25 nov. 1969. Todos os documentos referentes ao processo censório do filme "Navalha na carne" se encontram na Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal ou no sítio: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=11&tipo=C>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

Considerando o objetivo do autor e o que se propõe a peça, sua mensagem é positiva, pois mostra um problema incontestável que está sempre a merecer a atenção da sociedade e das autoridades públicas. Além disso, mostra o problema tão cruelmente que serve de advertência àqueles que por infelicidade se vejam atraídos por aquele tipo de vida.³⁰⁶

Nesse parecer, "Navalha na carne" deixou de ser algo que denotava ameaça para se tornar pedagógico, destacando condições sociais que mereciam atenção do poder público, ao mesmo tempo em que demonstrava uma condição humana degradada, capaz de servir de exemplo para que outros a evitassem. O censor se deparava com um conteúdo que já havia sido liberado pela censura, acrescentando em seu parecer que a peça teatral obteve certificação conferida pelo ministro da Justiça. Costa argumentou que tal situação teria gerado "polêmicas e um desgaste público para os órgãos governamentais de censura" e considerou "que a peça não causou após liberada nenhum problema de ordem moral ou política"³⁰⁷. Ao demonstrar conhecimento do processo anterior, da peça teatral, e fazer uma análise macro das relações entre censura e sociedade civil no geral, o censor se posicionou favorável à liberação do filme.

Pautado em outras justificativas, o técnico de censura Vicente de Paula Alencar Monteiro também emitiu parecer favorável à autorização, alegando que, "quando exibida em forma de peça teatral, 'Navalha na Carne', pela má qualidade, não causou maior transtorno à vida artística do país. Caiu no vazio e logo foi esquecida. Não vejo razões para propor a interdição do filme"³⁰⁸. Seja por elogio ou por descrédito, o conteúdo do filme obteve dois pareceres que não o conceberam como ameaça ou subversão. Contudo, outros dois técnicos apresentaram pontos de vista opostos, gerando um impasse no processo. No parecer de Wilson de Queiroz Garcia, aparece o vínculo entre

³⁰⁶ COSTA, José Augusto. Parecer do filme "Navalha na carne". Brasília: Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, 26 nov. 1969.

³⁰⁷ Idem, *ibidem*.

³⁰⁸ MONTEIRO, Vicente de Paula Alencar. Parecer do filme "Navalha na Carne". Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, Brasília, 26 de nov. 1969.

subversão moral e a noção de "perigo", como podemos perceber em seu relato:

Participo do ponto de vista segundo o qual não há melhor maneira de se atentar contra a segurança do Estado, do que minando as bases de sua sociedade, através da degradação e do aviltamento da moral, do desregramento e da degenerescência dos costumes. Dentro de um tal princípio não aceito a pornografia como arte, mas como uma aberração que leva ao mais baixo nível e que, por essa razão deve ser combatida, antes de difundida.³⁰⁹

Nessa argumentação podemos notar a presença da ideia de ameaça, representada por obras que expunham relações humanas diferentes das idealizadas pelos "bons costumes" e também pelo nexo entre subversão moral e estratégias internas de guerra que seriam arquitetadas pelo marxismo internacional, com vistas ao uso de armas psicológicas de guerra revolucionária. Tal pressuposto nos é esclarecido pela conferência do coronel Antônio Duarte Miranda, falando à Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra (Adesg). Após discorrer sobre estratégias de guerra armada, Miranda abordou o uso de outros meios de ação para propagar a guerra revolucionária e que se localizariam na mudança dos costumes e na ruína da família tradicional:

Os dois pontos extremos que definem a sociedade tradicional — a família e a pátria — sofrem a ação erosiva da propaganda marxista de desmorná-las. [...] São transformações visíveis, na moda, no comportamento social, ferindo a 'cultura' estratificada em valores morais e éticos.

[...]

Onde existirem fatores de desequilíbrio social e econômico, contradições internas, complexo colonialista ou libertador, ou onde houver uma causa aparentemente justa, aí estará presente um

³⁰⁹ GARCIA, Wilson de Queiroz. Parecer do filme "Navalha na carne". Brasília: Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, 26 nov. 1969.

pretexto e a possibilidade de desencadeamento do processo da Guerra Revolucionária.³¹⁰

Notamos certa correspondência entre esse pensamento da cúpula de inteligência militar e o parecer de Wilson de Queiroz Garcia, que ainda ressaltou o fato de o cinema ser mais popular que o teatro, podendo alcançar as massas e tornando os efeitos do filme sobre o público, em comparação à peça, "terrivelmente mais danosos"³¹¹. O censor sugeriu o veto do filme para exibição comercial, mas com liberação para exportação e exibição em cinematecas e cineclubes para maiores de 18 anos. Na esteira de atrelar situações não aceitas pela cultura hegemônica a aspectos de ameaça interna, também o técnico de censura Manuel Felipe de Souza Leão Neto se posicionou desfavorável à liberação do filme.

No parecer desse censor, atribui-se a Plínio Marcos a autoria do filme, sendo este caracterizado como "apologia ao crime e ao vício!". Ele concluiu seu parecer declarando: "Voto, pois, pela interdição sumária do filme referido, acreditando estar zelando pela moral pública e pela manutenção dos princípios culturais que devem nortear a sociedade nacional"³¹². Com dois pareceres favoráveis e dois contrários, a decisão ficou a cargo do chefe substituto do SCDP, Constâncio Montebello, que emitiu a Portaria nº 105, em 02 de dezembro de 1969, proibindo a exibição pública do filme em todo território nacional, apoiando a decisão nas legislações que tratavam da censura: Decreto 20.493/1946 e Lei 5536/1968.³¹³

A relevância desses documentos consiste em seu testemunho das diferentes percepções dos censores acerca de um mesmo produto artístico. Tal diagnóstico nos impossibilita tratar a censura como algo homogêneo, pois, mesmo lidando com a lei como orientação, o processo

³¹⁰ MIRANDA, Antônio Duarte. *Aspectos da guerra contemporânea: a guerra revolucionária*. I Ciclo de Conferências sobre Segurança Nacional e Desenvolvimento. Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra, 1970, p. 23 e 25.

³¹¹ GARCIA, Wilson de Queiroz, 1969, op. cit.

³¹² NETO, Manuel Felipe de Souza Leão. Parecer do filme "Navalha na carne". Brasília: Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, 27 nov. 1969.

³¹³ BRASIL. *Portaria nº 105/1969*, de 03 de dezembro de 1969. Brasília: Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, 1969. Publicada no DOU de 10 de dezembro de 1969 (Seção I - Parte I).

de construção dos pareceres se pautou numa hermenêutica que envolve os valores da sociedade e do analista, impossibilitando, ao mesmo tempo, tratar os sentidos auferidos à obra "Navalha na carne" e suas aparições em diferentes suportes (teatro, filme, livro) de modo uniforme.

Após informada a proibição, o produtor Jece Valadão interpôs pedido de liberação do filme, endereçado ao diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, o general Walter Pires de Carvalho e Albuquerque. Valadão apresentou como justificativa o fator econômico, alegando que havia produzido o filme em acordo com o interesse do governo de modernizar o país. Alegou também o alto custo da produção: "Dificuldades estas que somente serão ultrapassadas com a exibição do mesmo"³¹⁴. Deparando-se com a solicitação, o chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, que reassumia o cargo, enviou pedido de indeferimento da petição apresentada por Valadão, alegando ser legítimo o veto e, amparado na legislação vigente, destacou que sua proibição se fez "defendendo a moral pública de espetáculo tão degradante e atentatório aos nossos costumes"³¹⁵.

A gestão de Aloysio Muhlethaler como chefe do SCDP foi marcada pela presença do discurso que atrela subversão, moral e estilos de vida à segurança nacional. Pode-se constatar essa aproximação no Ofício nº 296/1969, anterior ao processo censório do filme "Navalha na carne", no qual se sugere o enquadramento dos filmes subversivos na Lei de Segurança Nacional, afirmando ser o cinema um dos veículos de propaganda revolucionária e psicológica.³¹⁶ Estudando o funcionamento da censura e as opiniões de seus membros podemos perceber que o processo de politização da questão moral é posterior à LSN, quando as preocupações com o considerado obsceno, imoral, combinavam-se com a preocupação político-ideológica do regime.

Nas análises dos pareceres também é perceptível a transformação de uma transgressão imoral, em

³¹⁴ VALADÃO, Jece. Pedido de liberação do filme "Navalha na carne". Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 12 dez. 1969.

³¹⁵ SOUZA, Aloysio Muhlethaler de. Pedido de indeferimento da petição ao diretor-geral do DPF. Brasília: Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, 30 dez. 1969.

³¹⁶ BRASIL. *Ofício nº 296/1969*. Brasília: Serviço de Censura de Diversões Públicas, 28 maio 1969. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial. Arquivo Nacional do Distrito Federal, Coordenação Regional.

uma transgressão subversiva, ou seja, uma manifestação que, se interpretada dentro dos parâmetros burocráticos e legislativos de então, seria considerada imoral, passa, aos olhos da censura, a uma transgressão ameaçadora aos interesses nacionais e a segurança do Estado.³¹⁷

Contudo, mesmo com essa tentativa de equalização entre subversão e imoralidade, vinculada aos aparatos legais que a sustentava, o filme obteve liberação emitida em 07 de janeiro de 1970, autorizada pelo diretor-geral da Polícia Federal, general Walter Pires de Carvalho e Albuquerque.³¹⁸ Os descompassos entre as percepções, acrescidos às permissões concedidas por instâncias superiores (no caso da peça, pelo ministro Gama e Silva, e do filme, pelo diretor-geral da PF), evidenciam as limitações de atuação do órgão censor na estrutura administrativa da máquina pública e dificultam tratar com objetividade o que representava "perigo" naquele momento.

Tal inconstância não passou despercebida pelo autor de "Navalha na carne". Logo após a censura à peça em 1972, Plínio Marcos se declarou um ex-dramaturgo, sugerindo parar de escrever para teatro, tendo em vista a atuação da censura sobre suas peças. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Plínio demonstrou insatisfação com a incerteza do processo censório, declarando que "a medida da censura me desorientou. Como posso aceitá-la se a peça ficou tanto tempo em cartaz no Brasil, se o filme baseado nela continua a ser exibido tranquilamente?"³¹⁹. O questionamento se justifica porque "os textos do filme são praticamente

³¹⁷ VIEIRA, Nayara da Silva, 2010, op. cit., p. 92-93. Nesse processo de politização dos costumes, mesmo os adeptos ao regime foram perseguidos, como ocorreu com a música brega, por ser considerada "cafona". Cf. ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

³¹⁸ BRASIL. *Certificado de Censura nº 45.995*. Brasília: Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, 07 jan. 1970. Responsável: Aloysio Muhlethaler de Souza. O filme foi liberado para maiores de 18 anos e para exportação, mas com proibição de ser exibido na televisão, bem como sofreu alguns cortes. Mais detalhes sobre esse processo e os cortes realizados podem ser encontrados em FREIRE, Rafael de Luna, 2006, op. cit. Referência para o filme: *Navalha na carne*. Direção: Braz Chediak. Magnus Filmes, 1970. Distribuição Sagres, VHS.

³¹⁹ MARCOS, Plínio apud MOREIRA, Célia. Plínio Marcos, um ex-dramaturgo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1972. Caderno B, p. 10.

os mesmos da peça³²⁰. Esse impasse nos mostra que não havia uma verdade sobre os pareceres da censura, o que de fato era digno de ser proibido ou considerado perigoso.³²¹

A investigação dos pareceres, proibições e liberações, a inconstância nas decisões e a instabilidade do regime em conceber "Navalha na carne" como "perigoso", torna inviável a afirmação de que seu conteúdo teria servido como resistência à ditadura no sentido político-ideológico do termo. Entretanto, podemos alegar que, mesmo ausente de uma leitura estritamente política, seu conteúdo não esteve isento de ser tratado como "ameaça" à ordem social pretendida pelo regime na percepção de alguns. A ambiguidade entre a peça proibida em 1972, mas tendo seu conteúdo disseminado no formato de livro e cinema durante todo período da ditadura, torna a versão da historiografia da dança duvidosa ao se apoiar numa memória que trata a relação entre artistas e regime em termos de proibidor versus proibido, opressor versus resistente.

Mesmo havendo uma memória que difunde a ideia de ter existido uma ideologia coesa do Estado militar, no caso da censura não há como mensurar ou validar essa afirmação, tendo em vista sua oscilação. Caso existisse um poder coercitivo de tamanho alcance, opressor de modo onipresente como se supõe, a censura e a repressão atingiriam sempre os mesmos conteúdos de forma identificável, o que não aconteceu com "Navalha na carne". Se esse título não se apresentava como "perigo" iminente ao olhar do governo militar, será que a explicação que recorre à alteração de nome da coreografia dançada pelo Ballet Stagium em 1975 para "Quebradas do mundaréu", como forma de escapar à censura, ainda se faz válida?

Apresentamos, neste momento, dois vieses que nos apontam para a fragilidade desse argumento. O primeiro consiste na abundância de matérias jornalísticas publicitárias sobre o espetáculo, como também de críticas especializadas, nas quais consta a informação de que a coreografia "Quebradas do mundaréu" se tratava de uma montagem para

³²⁰ FREIRE, Rafael de Luna, 2006, op. cit., p. 184.

³²¹ A discrepância e a dificuldade de entender o funcionamento da censura, as divergências entre censores e o caráter moral também foram notadas por Bruna Vidal em relação à peça "Abajour lilás", de Plínio Marcos. Cf. VIDAL, Bruna Talita Ribeiro. *Quando a censura entre em cena: Plínio Marcos e a peça "Abajour lilás"* (Anos 1970). XIV Encontro Regional de História: 50 anos do golpe militar no Brasil - ANPUH-PR. Campo Mourão: Universidade Estadual do Paraná, 2014. p. 1938-1950.

dança da peça teatral "Navalha na carne" de Plínio Marcos. A coreografia estreou em novembro de 1975 e, mesmo antes, podemos encontrar matérias em jornais de Brasília-DF, Belo Horizonte-BH, Vitória-ES, publicadas em outubro de do mesmo ano, que não mencionam o nome "Quebradas do mundaréu", mas situam o trabalho como adaptação de "Navalha na carne".³²²

Quando o trabalho do Stagium se apresentou no Rio de Janeiro e em São Paulo, o nome "Quebradas do mundaréu" foi mencionado. No entanto, abunda o volume de publicações em jornais impressos do período, principalmente as assinadas por Oswaldo Mendes³²³, contendo a informação de que a coreografia foi montada a partir da peça de Plínio Marcos. Diante dessas publicações, acatar de pronto a afirmação de que a mudança de nome foi estratégica e teria conseguido "driblar" a censura apenas se torna crível se acreditarmos que a censura não atuava sobre os jornais do período ou, no mínimo do pensável, que nenhum militar ou técnico de censura lia os diários impressos em suas cidades, o que nos parece improvável.

A percepção de tal resquício nos jornais se faz na relação do historiador com o documento, como proposto por Marc Bloch:

Em nossa subordinação em relação ao passado, ficamos [portanto] pelo menos livres no sentido de que, condenados sempre a conhecê-lo exclusivamente por meio de [seus] vestígios, conseguimos todavia saber sobre ele muito mais do que ele julgara sensato nos dar a conhecer.³²⁴

³²² No Jornal de Brasília, menciona-se ainda que se tratava de uma peça censurada. Cf. JORNAL DE BRASÍLIA. *Ademar: dizer alguma coisa*. Brasília, 23 out. 1975; ESTADO DE MINAS. *Ainda o grande Ballet Stagium*. Belo Horizonte, 02 out. 1975; A GAZETA. *Somente hoje, o melhor grupo coreográfico do Brasil*. Vitória, 23 out. 1975.

³²³ MENDES, Oswaldo. Grito calado. Marika Gidali: a bailarina fora do pedestal. *Última Hora*. São Paulo, 08 e 09 nov. 1975. Suplemento Especial, p. 7; _____. Quando o balé lava a alma da gente. *Última Hora*. São Paulo, 19 nov. 1975, p. 9; _____. RIOS, Manuela Costa. Stagium: os atores-bailarinos das Quebradas do Mundaréu. *Última Hora*. São Paulo, 11 nov. 1975, p. 9; O Stagium mostra a violência. Dançando. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 nov. 1975; Um repertório brasileiro, sem sílfides nem cisnes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 set. 1976, p. 37.

³²⁴ BLOCH, Marc, 2001, op. cit., p. 78.

Ao analisarmos com olhar crítico para esses documentos da imprensa escrita, observamos que a alteração do nome não se configura como uma espécie de enigma ou metáfora capaz de desvincular o nome da coreografia do Stagium da figura de Plínio Marcos. Inclusive em matérias de Edino Krieger e Maribel Portinari, nas quais se menciona somente o nome "Quebradas do mundaréu"³²⁵, poderíamos efetuar tal distanciamento. Aqui reside o segundo eixo que desmonta a proposta, pois o título utilizado como suposta "máscara", "Quebradas do mundaréu", foi o título de uma coluna assinada por Plínio Marcos no jornal Guarú News (de Guarulhos, SP) em 1972.³²⁶

Se não fosse o bastante, tendo em vista que se tratava de um jornal do interior, Plínio Marcos publicou um conjunto de crônicas em 1973 pela editora Nórdica, cujo título é "Histórias das quebradas do mundaréu"³²⁷. O dramaturgo também realizava um projeto de música com sambistas, cujo nome do show e do disco gravado era "Nas quebradas do mundaréu". Lembramos ainda que os textos que Plínio Marcos narrava durante o show e contidos no disco foram censurados em novembro de 1973.³²⁸ Frente ao exposto, o argumento de alteração não se sustenta diante das fontes encontradas, pois era de conhecimento público que a coreografia se tratava de uma adaptação de "Navalha na carne", portanto, não era algo velado. Do mesmo modo, o nome adotado remete a outras produções de Plínio Marcos, inclusive com veto de censura, o que tornaria a coreografia um alvo dos censores ao invés de torná-la invisível.

2.5 Ideologias em torno do Stagium: Ademar Guerra e Plínio Marcos

³²⁵ Cf. KRIEGER, Edino. Pela janela aberta, os sons do mundaréu. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 nov. 1975, p. 10; PORTINARI, Maribel. Quebradas e Diadorim marcam a estréia do Stagium na Sala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 nov. 1975.

³²⁶ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/jornais-revistas.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

³²⁷ MARCOS, Plínio. *Histórias das quebradas do mundaréu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.

³²⁸ SÃO PAULO. *Parecer nº 10.208/1973*. Serviço de Censura de Diversões Públicas, Departamento de Polícia Federal, São Paulo, 09 novembro de 1973. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Sessão Censura Prévia, Séria Música, Letras Musicais. Arquivo Nacional do Distrito Federal, Coordenação Regional.

Se o processo censório envolvendo a coreografia "Quebradas do mundaréu" (1975) não se apresenta como argumento suficiente para nos autorizar a tratar o *Stagium* como resistência à ditadura, um olhar sobre a aproximação do grupo de dança com profissionais do teatro pode servir de auxílio para desvelar esse processo. Nesse sentido, a requisição dos nomes do dramaturgo Plínio Marcos e do diretor teatral Ademar Guerra são cruciais, tendo em vista a constância deles na historiografia da dança quando se efetua a aproximação entre a ideia de resistência e a companhia paulista de dança.

Se, por um lado, não foi possível encontrar no olhar da censura uma atribuição ideológico-política à "Navalha na carne", não podemos dizer o mesmo sobre seu autor. A figura de Plínio Marcos e sua trajetória são repletas de contos e versões, a maioria deles dotada de um sentido elogioso, destacando-o como artista censurado, deslocado, maldito, uma espécie de *outsider* da sociedade. Em seus próprios escritos, assim como nos textos que falam sobre ele, é possível reconstruir histórias paradoxais, devido à ambiguidade de seu modo de agir e dos lugares institucionais que ocupou. Suas abordagens teatrais tratam de problemas pessoais, não necessariamente coletivos, mas que são passíveis de se tornarem coletivos. Referem-se a questões que ultrapassam dilemas de classe oprimida frente a uma ordem econômica de poder sob a qual se sustentava a oposição política do período, identificada pela ditadura com o rótulo de "comunista".

As preocupações que norteavam as propostas de Plínio circundavam problemas cotidianos originados de condições sociais desfavoráveis, existentes antes da ditadura, durante seu período e posterior a ela. Portanto, a crítica e o incômodo gerado pelos textos de Plínio não se limitam ao período político de gestão governamental dos militares. Como vimos, o dramaturgo havia sofrido censura mesmo no governo de JK. A composição ideológica de Plínio não se sustentava em uma versão de sociedade alternativa ou de mudança política na gestão da sociedade, que era o temor dos militares, mas antes no tratamento do cotidiano de pessoas periféricas, defendendo a criação como ato que não deve prestar contas à moral instituída.

Sobre essa configuração, Oswaldo Mendes, ao escrever a biografia de Plínio Marcos, aproximou-o da proposta anarquista de sociedade, afirmando que "Plínio não se vinculou a nenhuma associação

ou partido"³²⁹, inexistindo, em seu pensamento político, questões ideológicas que buscavam realização prática e coletiva de mudança. Entretanto, em entrevista dada ao programa Roda Viva da TV Cultura em 1988, o dramaturgo esclareceu que nunca foi de esquerda, por discordar da luta pelo poder, que congrega em sua essência a ação de cercar. Quando questionado sobre ser anarquista, Plínio respondeu: "Eu não sou nada. Eu sou uma pessoa que está em busca do seu auto-conhecimento e que acha que a verdadeira subversão não é você entrar dentro desse esquema, dessa política, dessa luta pelo poder. É você sair desse poder"³³⁰.

Essa concepção frente à estrutura administrativa do poder público desloca nosso olhar para as preocupações do dramaturgo. Nestas, não se concentram críticas políticas, principalmente até fins da década de 1960, quando foi escrita "Navalha na carne" (1967), mas sim um desejo de liberdade de expressão que, naquele momento, encontrou repressão no modo como a ditadura percebia essas propostas. Ao analisar a produção de Plínio Marcos, o pesquisador Márcio Belani destaca a ausência de críticas políticas — tendo a censura agido sobre as obras do dramaturgo principalmente pelo seu caráter considerado imoral —, afirmando que o órgão focou sobretudo em sua personalidade como ameaça, não seguidora de regras.

Apesar dos palavrões, a maioria dos escritos do autor não possuía um caráter abertamente político que pudesse ser interpretado enquanto ameaça direta ao regime. [...] o ato subversivo não está exatamente, ou não somente, nos escritos teatrais, mas antes na pessoa do autor, cuja conduta e rebeldia desafiava as normas e os valores pretendidos pelas autoridades oficiais.³³¹

Essa perspectiva abordada pelo historiador promove uma guinada no modo de tratar a figura de Plínio Marcos e suas obras. Tal concepção

³²⁹ MENDES, Oswaldo, 2009, op. cit., p. 199.

³³⁰ MARCOS, Plínio. Entrevista. Memória Roda Viva. São Paulo: TV Cultura, 1988. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm>. Acesso em: 02 jan. 2015.

³³¹ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006, p. 72-73.

é endossada no estudo dedicado a analisar o modo de agir do dramaturgo, realizado por Lia Mota (2010; 2011), que ressalta a importância da estética adotada por Plínio, constituindo-se ele mesmo num personagem da vida real. Para Mota, trata-se de uma opção em ser marginal, pensada e organizada desde o uso de roupas velhas à prática de camelô para vender seus livros. Nessa construção, do marginal fora de cena, o uso do corpo ganha destaque ao se configurar como estratégia de inadequação à sociedade.

Para investigar esse personagem da vida real, Mota recorreu ao conceito de *outsiders*, do sociólogo Norbert Elias³³², com intuito de compreender se Plínio Marcos se colocava entre aqueles que são deixados de fora pelos "estabelecidos", não necessariamente compondo um grupo identificável. Contudo, a ambiguidade da figura de Plínio impossibilita tratá-lo como um *outsider*, pois, ao mesmo tempo em que se autointitulava marginal, trabalhou em novelas da Globo, foi nome reconhecido no meio artístico e atuou em diversos jornais impressos. A manutenção da postura do marginal, mesmo após a ditadura, denota, para a autora, um procedimento estratégico que se utiliza da fala e do corpo com intuito de "chocar".³³³

Com efeito, Mota define Plínio Marcos como um *performer* que utilizava seu corpo em diferentes espaços com intuito de provocação. Tratando como semelhantes a existência de Plínio e a *performance art* — apesar de não inseri-lo como *performer* no campo da arte —, a autora reconhece a aproximação das propostas dessa arte (*happening* e *body art*) com o sujeito Plínio Marcos. Mota acentua:

Vale pontuar o longo caminho percorrido pelos estudiosos do artista para se chegar ao momento de desconstruir a imagem marginal de Plínio

³³² Grosso modo, o conceito de Elias consiste em tratar as relações de poder entre o par "estabelecidos" e "*outsiders*", sendo este grupo formado por pessoas que são deixados de fora pelos estabelecidos, não constituindo um grupo coeso. Tais indivíduos se reúnem sobre o conceito de *outsiders* por não se adequarem às normas e regras para se estabelecerem; são tidos como indisciplinados, desordeiros. Cf. ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 25-27.

³³³ MOTA, Lia Duarte. Plínio Marcos: outsider ou performático? *Darandina Revisteletrônica*, v. 3, 2010, p. 3. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/Pl%C3%ADnio-Marcos-outsider-ou-perform%C3%A1tico.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

Marcos. O renegado, o até amaldiçoado, pois maldito, era mais uma postura do que uma imposição do sistema. [...] Não com o intuito de se igualar ao marginal, mas como força construtora, como forma de praticar o discurso, fazendo-o no corpo, fortalecendo sua forma de resistência.³³⁴

Essa explanação não retira o caráter de resistência da pessoa de Plínio, nem de suas obras, mas nos permite um olhar acerca de sua relação com a censura no período militar, com um duplo ganho. Por um lado, a sugestão de Plínio como resistência à ditadura de modo genérico se torna frágil e, por outro, possibilita-nos auferir o caráter estético de sua resistência a normas culturais rígidas. Munidos dessas informações, podemos sugerir que a memória da resistência que engloba o dramaturgo em aspectos políticos recorreu à politização dos costumes efetuada pelo próprio regime militar.

"Navalha na carne", de Plínio, e sua adaptação para dança com a coreografia "Quebradas do mundaréu" pelo Ballet Stagium somente podem ser entendidas como resistência política ao regime militar caso concordemos com as concepções do Estado autoritário, de sua indefinição do que representava "perigo". Acreditamos que a crítica especializada e a historiografia da dança no Brasil se valeram de algumas leituras da censura para mitificar o Stagium a partir de Plínio Marcos. Trata-se de um uso da memória, da disputa de interesses em instituir um marco representacional, mesmo que para isso sejam adotadas as categorias classificatórias da censura de politização dos costumes efetivada pelos que representavam o governo autoritário, segundo a qual a (i)moralidade passou a ser entendida como subversão política.

Tal pressuposto ganha credibilidade ao notarmos que as histórias e discursos de Plínio são repletos de aspectos ficcionais, mas seu modo de expô-los, aproximando-se da realidade material, conferiu, à fala do autor, atributos de verdade. Após narrar sua vida, o performático dramaturgo declarou em sua biografia: "Eu resolvi não falar mais do

³³⁴ MOTA, Lia Duarte. Uma estratégia: Plínio Marcos marginal. In: *Congresso Internacional Abralic*, Curitiba, 2011, p. 4. A pesquisa na íntegra pode ser conferida em MOTA, Lia Duarte. *Plínio Marcos: marginal, místico e intelectual*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011.

passado, da carreira. Acho uma coisa boba. Já menti tanto sobre minha vida, que não sei mais o que é verdade ou mentira"³³⁵. Consciente desse aspecto, Oswaldo Mendes, ao expor sua metodologia ao biografar Plínio Marcos, acentuou não se importar se as declarações proferidas pelo dramaturgo são verdadeiras. Em diversos momentos da obra intitulada "Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos" (2009), Mendes apresenta versões e suas histórias narradas por Plínio, "como sempre é melhor"³³⁶.

Esse apego à história bem contada, descontraída e marginal, quando acrescida à memória dualista sobre o período da ditadura, assumindo como premissa a noção de que, perante o governo opressor, "a moda era politizar — do sexo às orações, passando pela própria moda"³³⁷, propiciou uma construção histórica uniforme, na qual "Plínio Marcos se tornou o alvo preferencial da ditadura. Bastava o seu nome constar como autor para um texto ser proibido"³³⁸. Esse tratamento da história amplia o alcance de alguns acontecimentos, relegando outros à periferia da análise. É assim que se trata, por exemplo, o AI-5 como evento ímpar, que rompe com o anterior, instaurando um novo momento. No entanto, como vimos, instrumentos como a Lei de Segurança Nacional e a atualização da lei acerca da moral e dos bons costumes exerceram papel mais incisivo na censura de espetáculos que o próprio AI-5.

Essa história dos eventos, que ganha magnitude e poder para explicar relações diversas, lida com a primazia do político, de sua singularidade irrepetível e do apelo excessivo aos grandes homens.³³⁹ Assim, foi com ações tratadas como únicas, seja dos generais ou de artistas, da censura ou dos heróis malditos, que a historiografia da dança, em seu processo de mitificação do Ballet Stagium, reforçou um estereótipo acerca de Plínio Marcos, reproduzindo o discurso de que ele era "totalmente censurado", homogeneizando o entendimento dos técnicos de censura sobre Plínio e a relação entre ele e o órgão censor.

Contudo, a figura de Plínio Marcos somente adentra a história do Stagium como um apêndice para autorização histórica, no esforço de situar a companhia como resistência à ditadura. Papel incisivo e que

³³⁵ MENDES, Oswaldo, 2009, op. cit., p. 399.

³³⁶ Idem, ibidem, p. 262. Ver também a página 264.

³³⁷ VENTURA, Zuenir, 1988, op. cit., p. 83.

³³⁸ MENDES, Oswaldo, 2009, op. cit., p. 149.

³³⁹ RICÉUR, Paul. Le retour de l'Événement. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 104, n. 1, 1992, p. 31

interferiu de modo pontual nas criações do Stagium durante a década de 1970 foi exercido por Ademar Guerra. A ligação entre a companhia e o diretor teatral na década de 1970 teve início com a coreografia "Jerusalém" (1974). Ele trabalhou, no mesmo ano, na obra "D. Maria I, a rainha louca" e no ano seguinte com "Quebradas do mundaréu".³⁴⁰ Mas a parceria entre Guerra e Marika Gidali é anterior à fundação do Stagium.

Marika trabalhou como coreógrafa em diversos espetáculos teatrais dirigidos por Ademar Guerra, como "Oh, que delícia de guerra" (1966), "Marat/Sade" (1967), "O burguês fidalgo" (1968), o musical "Hair" (1969) e "Tom Paine" (1970)³⁴¹. Essa proximidade teria possibilitado o convite realizado à Guerra para dirigir coreografias do Stagium. Ademar Guerra³⁴², ao contrário de Plínio Marcos, nunca sofreu censura às suas montagens teatrais. Todavia, se o fator censura afasta Plínio e Guerra, a opção política de não filiação a partidos ou empenho em ideologias tidas como de esquerda são elementos que os aproximam. Segundo Oswaldo Mendes, "daí o teatro de um homem só, que nunca se ligou a grupos, partidos ou correntes políticas. E sempre se colocou na contramão das tendências dominantes"³⁴³.

Similar a Plínio no que se refere à postura performática, mas sem as polêmicas que marcaram o dramaturgo maldito, Ademar Guerra definia o artista como aquele que não se prende a amarras, seja elas quais forem:

³⁴⁰ Após a década de 1970, Ademar Guerra voltou a trabalhar com o Ballet Stagium nos trabalhos "A mi América" (1980), "Crimes" (1985) e "Paulistânea" (1994).

³⁴¹ Mesmo após a fundação do Ballet Stagium, Gidali continuou a coreografar peças teatrais dirigidas por Guerra, como é o caso de "Missa leiga" (1972), "Lulu" (1974), "Salva" (1975), "Mahagonny - a cidade dos prazeres" (1976), "Revista do Henfil" (1978), "Saudade do Brasil" (1980). Para apresentar essa cronologia, apoiamo-nos nos dados apresentados por Oswaldo Mendes (1997, p. 229-252).

³⁴² GUERRA, Ademar. Depoimento. In: MENDES, Oswaldo. *Ademar Guerra: o teatro de um homem só*. São Paulo: Senac, 1997, p. 153. Ademar Guerra coloca, como ressalva, a proibição da telenovela sobre São Francisco de Assis na TV Cultura. Tal proibição teria ocorrido por causa da participação de Plínio Marcos como personagem principal. Relatos sobre a conversa tida entre o diretor teatral e um general do Exército sobre o assunto se encontram relatadas por Guerra na obra citada.

³⁴³ MENDES, Oswaldo, 1997, op. cit., p. 9.

Nós, artistas, somos sempre uma ameaça a quem quer que tenha um poder, qualquer poder, seja ele um militar, um bispo, um chefe de partido, um diretor de clube ou um guarda de quarteirão. A nossa liberdade, sem a qual não se existe como artista, é perigosa. Sempre. Porque ela subverte tudo, a tudo reinventa, a tudo questiona.³⁴⁴

Esse caráter escorregadio do artista, atrelado a hibridações e modos de apropriação, impossibilita tratar de modo rígido o teatro de Ademar Guerra como oposição à ditadura. A oposição pregada pelo diretor teatral se refere a qualquer forma de opressão, deslocando o ato de resistir a algo específico, como o poder político, para modos de opressão pelo poder, que podem ocorrer tanto pelos militares como pelos militantes de esquerda, por governos democráticos ou pela crítica especializada.³⁴⁵ O poder a ser combatido não está localizado numa instituição que exerce poder, mas nas formas de relacionamento com o exercício desse poder. Assim, a existência de regras que buscam regulamentar as relações sociais, exigindo beleza, ordem, limpeza, obrigações morais causadoras de mal-estares³⁴⁶, são os pontos de divergência entre esses profissionais do teatro e os "deveres" exigidos por poderes cerceadores atuantes.

Entender essa concepção é importante para que possamos compreender, posteriormente, posicionamentos e articulações efetuadas pelo Ballet Stagium em suas relações específicas com o poder público e com a crítica especializada no período da ditadura. Porém, por enquanto, atenhamo-nos a diagnosticar a importância que o pensamento de Guerra exerceu sobre a companhia de dança. Nessa relação, o diretor teatral não somente auxiliava no processo de montagem dos espetáculos do Stagium, como também participava de modo decisivo na escolha do repertório. Segundo declaração de Marika Gidali,

³⁴⁴ GUERRA, Ademar. Depoimento. In: MENDES, Oswaldo, 1997, op. cit., p. 85.

³⁴⁵ Sobre esse assunto, Ademar Guerra menciona a recusa que o trabalho "Missa leiga" (1972) recebeu de setores como a Igreja e movimentos de esquerda. Cf. GUERRA, Ademar. Depoimento. In: MENDES, Oswaldo, 1977, op. cit., p. 83-84.

³⁴⁶ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

[...] Ademar praticamente fundou o Stagium junto com a gente. Aí o Ademar começou: 'monta isso, monta aquilo; o Plínio, vamos pegar o Plínio'. Plínio estava totalmente calado, vamos pegar o que? 'Navalha na Carne lógico'. Mudamos o nome, ficou Quebradas [...]³⁴⁷.

A partir dessa informação, de que a seleção da obra, tida como marco fundacional que caracteriza o Stagium como resistência à ditadura, não partiu de seus diretores, Décio Otero e Marika Gidali, torna-se necessário investigar as motivações de tal escolha. Para tanto, dispomos de um testemunho do próprio Ademar Guerra que apresenta elementos elucidativos do impasse. Trata-se de uma carta redigida pelo diretor teatral, destinada aos diretores do Ballet Stagium em 1975, entregue a eles após o processo de criação de "Quebradas do mundaréu" e tornada pública em 1997 por Oswaldo Mendes em seu livro sobre Ademar Guerra, intitulado "Ademar Guerra: o teatro de um homem só".

O documento não foi utilizado pela crítica especializada e pela historiografia da dança até fins da década de 1990. O conteúdo da carta trata da despedida de Guerra do trabalho junto ao Stagium e, concomitantemente, o diretor teatral explicita os motivos de seu afastamento da companhia, alegando que sua função havia sido realizada, falando sobre o processo de criação da coreografia "Quebradas do mundaréu". Em tom misterioso, Guerra afirma que, ao aceitar trabalhar com o Stagium, propôs-se, em silêncio, a cumprir uma tarefa, a qual, com o resultado da adaptação de "Navalha na carne", teria se concluído, não justificando mais sua permanência.

Nas seguintes palavras, Guerra expõe os motivos: "Eu, em dois anos, só e unicamente tentei criar uma linha de comportamento teatral interior dentro do grupo e de vocês. Esse o propósito do meu trabalho que eu não contei a vocês. Só isso"³⁴⁸. A preocupação em montar a coreografia não partiu de questões políticas, de relações de poder ou de um exemplo de resistência à ditadura, mas antes de um procedimento estético que visava ao aprofundamento de técnicas teatrais. Guerra buscou inserir, nas encenações do Stagium, uma "naturalidade" que

³⁴⁷ GIDALI, Marika. Depoimento. In: GIDALI, Marika; OTERO Décio. *Teatro, cultura e sociedade*. Dir. Carlos Meceni. São Paulo: Associação Paulista de Arte, Cultura e Educação, DVD, 2002. 43 min.

³⁴⁸ GUERRA, Ademar. Carta a Marika e Décio (1975). In: MENDES, Oswaldo, 1997, op. cit., p. 103.

desembocasse numa "automatização" da capacidade de interpretar, sem que isso demonstrasse esforço ou vigília por parte do intérprete, pois, em seu entender, a companhia Stagium já se propunha a isso. "Mas, acreditem vocês em mim, vocês não faziam"³⁴⁹.

Guerra define Décio e Marika, antes de "Quebradas do mundaréu", como "amadores bem intencionados", sendo Décio um bailarino "sem coragem de arriscar" e Marika, ao se ater a papéis de "boa moça", precisava de um trabalho no qual fosse violentada em cena. Dedicado ao trato formativo, a escolha de "Navalha na carne" se deu por seus elementos de encenação, pelas características dos personagens e das relações estabelecidas entre eles. Assim, o trabalho foi formatado como uma espécie de armadilha artístico-pedagógica para os diretores do Stagium, principalmente em relação a Décio Otero:

Louco de vontade de entrar no palco, mas morto de medo. Covardia e inibição. Talvez daí todas as coreografias de interpretação mesmo serem da Marika e não suas. Vide *D. Maria I, a Rainha Louca*, onde nem figurante você é. O que não tem muita lógica, porque vaidoso você é, então por que se apagar desse jeito na coreografia criada? Tem ponto de análise aí. Basta raciocinar. Daí eu ter sugerido e forçado a *Navalha na Carne*. Do Vado não dava para (você, Décio) fugir. Por mais peso que desse nos outros dois personagens.³⁵⁰

Ao final da carta, Ademar Guerra pede demissão, alegando que "a tarefa que eu me propus em silêncio e escondido foi terminada"³⁵¹. O texto da carta faz supor que os diretores dançaram "Navalha na carne" sem saber o que motivou sua seleção, pois não sabiam das intenções do diretor teatral que sugeriu sua montagem. Se as intenções dos envolvidos também não nos possibilita tratar o Stagium como resistência política, de modo direto ao governo dos militares, tendo em vista que o processo de montagem de "Quebradas do mundaréu" se deu com o propósito de aprofundar processos de estudos teatrais para cena, os indícios da não resistência do Stagium ao Estado militar eram ontem ainda mais visíveis do que hoje.

³⁴⁹ Idem, ibidem.

³⁵⁰ Idem, ibidem, p. 107.

³⁵¹ Idem, ibidem, p. 111.

Então, como foi possível associar o Ballet Staging a configurações de resistência na década de 1970? A resposta a essa questão não possui via única, nem apresenta documentos ou testemunhos coesos que nos permitem reconstituí-la. Tal processo foi possível graças à crítica de dança e, posteriormente, à historiografia, quando esta inseriu a companhia num contexto que não existe mais, dificultando sua elucidação a seus leitores e tornando menos aparentes os conflitos e interesses envolvidos ao se pautar numa memória de esquerda. O tratamento do Staging como resistência se deu, isolando-o e vinculando-o a algo constituído antologicamente, fazendo funcionar por si só, dando o contexto como subentendido ao interlocutor.

Reforçam-se concepções do que pode ser tido como "evidente" no período, mas que hoje corre o risco de esvanecer-se. Nesse sentido, as contribuições de Sigmund Freud sobre o processo de tornar evidente cumpre, ao mesmo tempo, a função de ocultar relações que eram legíveis, recorrendo à demonização de algo.³⁵² Com efeito, o esforço analítico em elucidar corre o risco de instaurar um âmago no representado, uma lei primeira capaz de orientar explicações. No caso do Staging, ganhou primazia o trato do Estado militar e sua prática da "limpeza", do controle, de seu esforço em eliminar o outro, considerado como gangrena da sociedade, ameaçador. O deslize que aqui evidenciamos consiste no trato unificado da ditadura e da noção de resistência, simplificando a complexidade das relações no período.

Nosso interesse não se concentra em minimizar a importância do Staging ou a qualidade de seus trabalhos, mas sim em refinar a leitura que podemos fazer do passado, considerando que, "se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios, que permitem decifrá-la"³⁵³. Deter-nos-emos agora nos dados negligenciados para construir uma realidade complexa, atentando a detalhes daquilo que aparentemente é irrelevante, mas que tem fundamental importância na construção e explicação do processo histórico acerca do Ballet Staging. Se "Quebradas do mundaréu" não foi pensada como resistência à ditadura, esse elemento não retira dela esse caráter. Temos que

³⁵² A contribuição de Freud para procedimentos metodológicos em história, sem recair em suposições e respostas a questões não respondidas por historiadores, foi destacada por Michel de Certeau. Ver em CERTEAU, Michel de. O que Freud fez da história, 2002, op. cit., p. 281-300.

³⁵³ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. 1989, op. cit., p. 177.

distinguir quando, onde e como o tema³⁵⁴ "resistência" passou a ser atribuído à companhia.

2.6 Inserção do Staging no campo da arte a partir da teoria da representação

Percorrido o processo de feitura de "Quebradas do mundaréu", seu vínculo com a peça teatral "Navalha na carne" e com os profissionais de teatro Plínio Marcos e Ademar Guerra, podemos perceber que a atribuição do caráter político ao Ballet Staging não encontra seu cerne na intenção de seus produtores. Iniciaremos agora uma guinada de perspectiva que consiste em deslocar nossa atenção dos processos de criação artística para as leituras fabricadas do processo de recepção dos trabalhos da companhia. Ao efetivar essa modificação no tratamento, buscamos outros meios de compreender como algo, que não foi produzido com intuito subversivo, pôde agregar esse significado a seu fazer. Iniciaremos essa empreitada, analisando o modo estético de criação adotado pelo Ballet Staging que o tornou reconhecido no meio artístico.

A companhia é tratada como detentora de uma estética moderna, e essa modernidade em dança é um acontecimento que manteve conexão com o ambiente urbano e as relações humanas provenientes desse espaço, tornando a cidade o ambiente de sua ocorrência. Contudo, a existência do espaço citadino não garante por si só o surgimento de propostas estéticas modernas em dança, tornando imprescindível notar as especificidades do lugar que propiciam a insurgência de novas estéticas ou inibem seu aparecimento. Assim, o lugar permite a potencialização de relações que não se obtêm em outros lugares, mas também proíbe, uma vez que, ao pleitear adentrar o rol das artes, o campo da dança passa a lidar com justificativas legitimadoras para seu aparecimento.

A breve história da dança como arte no Brasil se faz tributária do balé, implicando uma adequação àquilo que se compreendia, em certo momento, como dança artisticamente legitimada em âmbito internacional. A propagação dessa validade estética como arte estendeu suas ramificações por diferentes cidades brasileiras, criando uma hegemonia do fazer artístico em dança vinculado ao balé em sua

³⁵⁴ Segundo Gilbert Durante, são os temas que abrem espaço para o surgimento dos mitemas. Cf. DURAND, Gilbert. 2004, op. cit., p. 8.

formação "clássica". Nessa esteira se encontram as primeiras companhias de dança no Brasil que conseguiram formar elenco e profissionais que se dedicassem exclusivamente à dança, denominadas "companhias estáveis". Destacam-se nesse panorama o Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1936), Balé da Cidade de São Paulo (1968), Balé Teatro Guaíra (1969) e Cia. de Dança Palácio das Artes (1971), todos fundados sob a estética do balé e incorporados à grade institucional de gestão da cultura de seus respectivos lugares em origem.

Esse predomínio, no entanto, não excluiu o aparecimento de pessoas dedicadas a outras estéticas em dança, também pleiteantes ao estatuto artístico. Majoritariamente, os profissionais marginais à cena oficial do balé se vincularam a propostas modernas, igualmente subsidiadas por referenciais importados, dentre os quais, Marta Graham, José Limón, Rudolf Laban, Maurice Béjart e Mary Wigman merecem destaque. Ancorados nesses modelos estrangeiros, dentre outros, artistas brasileiros ou estrangeiros que aqui constituíram carreira em dança, como Renée Gumiel, Clarisse Abujamra, Maria Duschenes, Ruth Rachou, Célia Gouveia, Márcia Haydée, Chinita Ullmann, Yanka Rudzka e Rolf Gelewsky, ocuparam outros espaços que não os da apresentação cênica propriamente dita como local subsidiário do ofício, dedicando-se principalmente, em maior ou menor grau, ao ensino de dança.³⁵⁵

Foi, portanto, durante a década de 1970, que apareceu no cenário nacional o primeiro grupo que obteve êxito financeiro, conseguindo dar duração à vida artística cenicamente compreendida, angariando recursos, visibilidade e público cativo que possibilitaram manutenção de uma vida artística economicamente viável, fora do âmbito das aulas de dança. Trata-se do Ballet Stagium, localizado na cidade de São Paulo, que iniciou atividades em 1971 e permanece até nossos dias com suas produções cênicas de modo ininterrupto. Nossa atenção, neste momento, centra-se em avaliar como se tornou possível essa consolidação, recorrendo à teoria da arte com intuito de tornar palpável um processo que se iniciou com esse grupo, mas que alavancou uma malha de realizações e levantes de companhias que se pretenderam profissionais.

Durante a década de 1970 ganharam destaque, nos grandes centros urbanos, profissionais e artistas cujas realizações cênicas

³⁵⁵ Inserimos nessa condição de sobrevivência em dança, prioritariamente por meio do ensino, o casal Klauss Vianna e Angel Vianna com seu método que não se moldou a referências estrangeiras.

passaram a gozar do respaldo de uma crítica especializada, inserção em mídias e mecanismos de financiamento. Esse conjunto de elementos se fez tributário de formas modernas e pressupostos então existentes no campo da arte que proporcionaram enredos suficientes para capacitar a entrada da dança moderna nesse âmbito. Essas teorias buscam diferenciar o objeto artístico dos demais, tidos como comuns, e são compreendidas como teorias "essencialistas" da arte. Dentre estas, a eleita pela companhia e descrita pela crítica especializada foi a teoria representacional da arte.

É consenso na historiografia da dança sobre o Stagium referir-se à companhia como aquela que representa questões sociais, culturais e políticas de seu tempo. No entanto, essa designação não se encontra presente desde o início da companhia nem na totalidade das obras produzidas durante a década de 1970.³⁵⁶ A atribuição à companhia dessa especificidade, capaz de inseri-la de modo distinto no rol das modernas produções artísticas em dança no Brasil, fez-se a partir de uma seleção promovida pela crítica especializada e reforçada pela historiografia. Mas tal processo foi possível não apenas pela autoridade dessas instâncias. Observamos, em declarações dos diretores da companhia, uma preocupação que norteou seu fazer desde os primeiros anos e nos possibilitou associar o Stagium à estética representacionista da arte.

A ligadura entre prática e teoria encontra seu elo no aspecto comunicacional da arte. Em entrevista ao jornal *Diário de Brasília*, em 20 de maio de 1972, na ocasião da primeira apresentação da companhia na capital federal, Marika Gidali pronunciou a seguinte frase: "O ballet tem que levar uma mensagem"³⁵⁷. Também em entrevista à imprensa

³⁵⁶ Nessa década, o Stagium produziu diversas coreografias e inseriu em seu repertório outras, de coreógrafos convidados, nas quais inexistiu o vínculo com a proposta representacional na arte. Referimo-nos especificamente às obras "Dessincronias", "Orfeu e Eurídice" e "Impressions", de 1971; "Entre linhas", "Episódios" e "Alegretto" (coreografia de Anton Garcez), de 1972; o repertório de 1973, composto pelas coreografias de Oscar Arraiz, "Adagietto" e "Concerto e Ebony". "Dois retratos" e "Psicuspeculum" de Christian Uboldi em 1974; "Prelúdios" de 1975; as obras "Chamam-te alma" e "Resquícios", "Introdução e Alegro" de Ricardo Ordoñez e "Ei!" coreografada por Clarisse Abujamra, de 1977. Incluímos ainda nessa lista as obras de 1978: "Gestus" de Oscar Arraiz, "Fiel" de Ademar Dornelles, "Aranjuez" de Milton Carneiro, "Malambo" de Toy Abbott, "Duetto" de Ismael Guiser e "Sedália" de Lois Bewley. E também "Valsas e serestas" de 1979.

³⁵⁷ GIDALI, Marika. Entrevista. In: Hoje em Brasília um ballet "diferente". *Diário de Brasília*. Brasília, 20 maio 1972. Primeiro Caderno, p. 3. Também em

escrita, Décio Otero declarou à redação do jornal O Globo em 1974, quando a companhia estreava no Rio de Janeiro a coreografia "D. Maria I, a rainha louca", que, apesar das dificuldades, "o que conta mesmo é dançar e se comunicar com o público"³⁵⁸.

Arte como mensagem, meio de comunicação entre humanos. Essa foi a premissa que regeu as criações e os trabalhos coreográficos dançados pelo Stagium, que pretendiam tornar a arte do balé algo palpável, próximo do espectador. Essa concepção dos diretores não se restringia ao ato de "dizer alguma coisa". Creditava-se também à forma estética "pura" o potencial de conseguir chegar à sensibilidade alheia. Exemplo disso é a ambição de universalidade de seus trabalhos, pois o grupo lançou diversas criações que não continham narrativa nem tratavam de questões sociais específicas. Pode-se perceber essa concepção na fala de Gidali ao jornal Estado de Minas em 1975:

[...] a dança é um instrumento de aproximação, com os movimentos a gente tem grandes diálogos com qualquer tipo de pessoa. Esta viagem para os EUA representou uma série de coisas sobre as quais eu tinha dúvidas e confirmou que a linguagem da dança é uma só, que o ser humano é um só em qualquer lugar.³⁵⁹

Ao se referir às apresentações realizadas nos Estados Unidos em abril e maio de 1975 e à escolha do repertório, percebe-se que a pretensão ainda não era, exclusivamente, dançar o Brasil, ainda menos limitar as criações ao público brasileiro, uma vez que o "ser humano" era compreendido por Gidali como sendo "um só". De todo modo, a caracterização do Stagium como detentor de uma estética representacionista ganhou destaque na crítica com as criações realizadas a partir de 1974, com as obras "Diadorim", com sua remontagem nesse

entrevista, desta vez à Revista Dançar em 1984, Gidali explicou que seu modo de conceber a dança, tratada por ela como "estilo", teria sido formado durante o Ballet do IV Centenário, no qual "definia-se por um estilo dramático e sempre tinha uma história para contar". Ainda nessa entrevista, destacou a importância de Renée Gumiel para seu processo de formação cênica. Cf. GIDALI, Marika. Entrevista. *Dançar*, ano II, n. 9, 1984, p. 40-41.

³⁵⁸ OTERO, Décio apud O GLOBO. Ballet Stagium no Rio estreia "A rainha louca". Rio de Janeiro, 28 set. 1974, p. 25.

³⁵⁹ GIDALI, Marika apud JANUZZI, Déa. Eles querem levar o balé ao povo. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 05 out. 1975.

ano, "D. Maria I, a rainha louca" (1974), baseada na coletânea de poemas "Romanceiro da Inconfidência", de Cecília Meireles, "Jerusalém" (1974), com o trato de questões religiosas, e "Quebradas do mundaréu" (1975).

A partir de 1974 e em todos os anos seguintes, o Stagium encenou pelo menos uma obra por ano na qual se encontra o caráter narrativo, com fins de representação, tratando de temas sociais, políticos e econômicos que estão fora de questões puramente estéticas. E foram essas as obras da companhia tomadas pela crítica especializada e pela historiografia para tratar sua produção como vinculada a temas brasileiros.³⁶⁰ Tornando-se uma espécie de paradigma estético, fazendo arte como representação do mundo, o Stagium passou a ser definido no final da década de 1970 como aquele que promove "uma pesquisa essencialmente brasileira"³⁶¹, nas palavras da crítica de dança Helena Katz em 1979.

Creditamos esse recorte ao elemento representacionista, à proximidade que a companhia passou a estabelecer com profissionais do teatro no período. Em matéria sobre a proibição da peça "Navalha na carne", em 1972, Plínio Marcos destacou, como principal contribuição de sua obra, seu potencial de "contar histórias de maneiras que qualquer um possa entender"³⁶². A recorrência dessa preocupação simbólica também se revela na perspectiva do diretor teatral Ademar Guerra, que declarou ao Jornal de Brasília, menos de um mês antes da estreia de "Quebradas do mundaréu", que, "afinal, o que conta mesmo no espetáculo teatral é dizer alguma coisa. E esse diálogo é o mais importante"³⁶³. Foi com a presença desse profissional, Ademar Guerra, que o Stagium passou a se dedicar a uma estética representacionista a partir de 1974.

O caráter que especifica a representação artística adotada pela companhia de dança se configura pelo trato de situações coletivas enfrentadas no meio social concreto. Essa aproximação com a realidade

³⁶⁰ Ainda na década de 1970 foram destacadas as coreografias "Das terras de Benvirá" e "Bamboleô" de 1976, "Kuarup ou a questão do índio" em 1977, "Dança das cabeças" de 1978 e "Coisas do Brasil" de 1979.

³⁶¹ KATZ, Helena. O brasileiro Stagium, para quem não viu ou quer lembrar. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 mar. 1979. Ilustrada, p. 25.

³⁶² MARCOS, Plínio apud MOREIRA, Célia. Plínio Marcos, um ex-dramaturgo, 1972, op. cit., p. 10.

³⁶³ JORNAL DE BRASÍLIA. *Ademar: dizer alguma coisa*. Brasília, 23 out. 1975.

social, assim como proposto por Plínio Marcos, possibilitou atribuir a seus trabalhos a ideia de documento, de registro verdadeiro e fidedigno da realidade imediata. Foi assim que Sábato Magaldi descreveu a peça "Navalha na carne":

Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza da matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a do documento — a fatia da vida cortada ainda quente no cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura.³⁶⁴

A convocação dessa crítica de Magaldi se justifica pelo fato de que, até 1977, quando Acácio Vallim e Helena Katz iniciaram seus trabalhos, a crítica especializada que se dedicava a escrever sobre dança, principalmente em São Paulo, era composta por profissionais oriundos da arte teatral, como Lineu Dias, Fausto Fuser, Oswaldo Mendes e Regina Helena. As produções de dança que desfrutaram de olhar atencioso da crítica e receberam ênfase em seus escritos foram aquelas que se aproximaram de modo mais profícuo de procedimentos e estéticas então praticadas por consagradas companhias teatrais ou por dramaturgos tratados como ícones no período.

Dessa forma, mesmo tendo sido escolhida por Ademar Guerra por questões de aprofundamento de estudo cênico, "Quebradas do mundaréu" carregou consigo toda a carga simbólica representativa atribuída pela crítica teatral à peça "Navalha na carne". No momento de sua estreia em São Paulo, em novembro de 1975, a coreografia foi descrita por Oswaldo Mendes e Manuela Rios como um espetáculo que "aborda a marginalização do homem urbano, o beco sem saída comum a milhares de pessoas nos grandes centros. [...] A meta é compreender a vida dessas pessoas, a sua motivação existencial, a razão de sua situação no contexto urbano"³⁶⁵. Quando a coreografia foi apresentada nos palcos, seu significado se alterou com as leituras fabricadas por aqueles que assistiram e a ela adicionaram concepções, valores e interpretações que lidavam com expectativas e interesses de seus interlocutores.

³⁶⁴ MAGALDI, Sábato. Documento dramático. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1967. Suplemento Literário, p. 3.

³⁶⁵ MENDES, Oswaldo; RIOS, Manuela Costa. *Stagium: os atores-bailarinos das Quebradas do Mundaréu. Última Hora*. São Paulo, 11 nov. 1975, p. 9.

Com efeito, ao reapresentar, em forma de cena, questões que permeavam o cotidiano dos brasileiros, acrescentando à arte uma função simbólica, não apenas de uso, conferiu-se, à companhia e à sua moderna dança, certo distanciamento de danças ordinárias, tendo como prisma o fato de que "ser uma obra de arte também não depende das intenções do seu autor ou de qualquer outra pessoa, mas apenas do modo como o objeto em questão funciona"³⁶⁶. Contudo, ressaltamos que essa concepção de arte pautada no potencial representativo da arte, dada a especificidade da construção artística no Brasil³⁶⁷, surgiu concomitantemente a outras definições teóricas do que é arte, tendo destaque o expressionismo³⁶⁸.

Ao recorrer a referenciais encontrados no meio social, a dança realizada pelo Ballet Stagium encontrou consonância em preceitos estéticos disponíveis na teoria da arte, utilizados também pelo teatro do período, aproximando-se da concepção elaborada pelo filósofo americano Nelson Goodman. Nas formulações deste, a similitude entre representação e representado não serve como resposta ou explicação de como a representação funciona. No texto "Seven structures on similarity" (1972), Goodman desenvolveu sete críticas acerca da noção de similitude. Destacamos sua última análise, em que examina a concepção segundo a qual a semelhança deve ser mensurada ou igualada

³⁶⁶ GOODMAN, Nelson. Como os edifícios representam. In: MOURA, Vítor. *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Ribeirão: Edições Húmus, 2009, p. 26.

³⁶⁷ Ao passo que a construção de paradigmas no campo das artes se fez ao longo de séculos na história ocidental, no território nacional esse processo se condensou em décadas, dificultando a críticos, diretores e coreógrafos certa localização teórica acerca daquilo que se realiza. Tal característica proporcionou a produção de uma hibridação tanto legitimadora quanto prática do fazer dança como arte, tornando diluídos e móveis os preceitos nos quais se assentou o campo artístico da dança em seus anos iniciais. Assim, desde um bom acabamento estético até tentativas transgressoras da dança moderna experimental disputam a designação de seu fazer na condição de arte.

³⁶⁸ Considerações teóricas acerca do expressionismo podem ser encontradas nas obras: COLLINGWOOD, Robin George. A arte autêntica como expressão. In: MOURA, Vítor. *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Org. e trad. Vítor Moura. Ribeirão: Edições Húmus, 2009. p. 38-57; GOMBRICH, Ernst Hans. Arte e psicologia. In: WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012. GUINSBURG, Jaco. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

somente em termos de posse de características comuns³⁶⁹, para compreendermos a representação artística efetuada pelo Stagium.

De acordo com Goodman, os elementos por eles mesmos, presentes na representação e no representado, não nos garantem a correspondência entre um e outro. São as seleções desses elementos e seus rearranjos que fazem a representação funcionar, vinculando-a ao objeto representado. Tal afirmação se torna plausível ao reconhecermos que muitos objetos possuem propriedades em comum e nem por isso são semelhantes. Portanto, a noção de semelhança lida com a ideia de reflexo e simetria; são elas que subsidiam e garantem essas analogias, ao passo que a seleção do que é importante relevar, oscila com o lugar, o espaço e as intenções.

Munidos dessa explanação, podemos caminhar para o entendimento não somente das seleções efetuadas pelo Stagium, mas também do que foi importante destacar pela crítica especializada e pela historiografia dentre as produções da companhia no momento da ditadura, tendo em vista que sua produção era extensa e variada. A partir da negação do realismo figurativo, pelo qual figuração e objeto representado constituem semelhanças, características comuns, Goodman legou, à teoria da arte, a denotação como representação linguística para tratar da figuração como representação artística. Desse modo, o Stagium passou a representar o Brasil e, dentro dessas representações, uma resistência à ditadura, desde que contivessem convenções simbólicas capazes de fazer o Stagium denotar oposição ao regime ditatorial³⁷⁰.

O estabelecimento das semelhanças está ligado a um contexto; o quadro de referência é sempre explicitado, pois a relação de semelhança somente é importante quando o meio social no qual se encontra é capaz de suportar o construído. Por esse ângulo, o tratamento das produções do Stagium segundo pressupostos da teoria da arte representativa gerou um recorte em suas produções cênicas. Por isso a recorrência em conferir à coreografia "Diadorim" o marco inicial desse processo, pois foi a primeira obra caracteristicamente narrativa,

³⁶⁹ GOODMAN, Nelson. Seven structures on similarity. In: _____. *Problems and projects*. Indianapolis/ New York: The Bobbs-Merrill Company Inc., 1972, p. 443.

³⁷⁰ GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. 2. ed. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda., 2006, p. 37.

apontada por Lineu Dias como "sendo um dos balés mais claros e agradáveis de ser vistos"³⁷¹.

Se a premissa estética inicial da companhia se apresentava em termos de comunicação, uma preocupação centrada no envio de mensagem ao espectador, a vinculação de sua estética à teoria representativa da arte não se deu de modo conflituoso. Tal afirmação se torna plausível ao percebermos que, "onde quer que a arte tenha tentado uma interpretação do mundo sociocultural, terminou o jogo ingênuo com a aparência e começou um outro jogo em que as regras eram conduzidas com o propósito de comunicação"³⁷². Ao adotar o procedimento representativo, o Stagium pôde dar continuidade e aprofundar seus procedimentos cênicos com vistas ao entendimento de suas propostas.

A não exclusão do elemento comunicativo por meio da representação foi crucial para a aceitação, pelos dirigentes, das classificações que foram recebendo ao longo do tempo. Uma amostra dessa constatação pode ser encontrada nos textos escritos por Décio Otero e publicados no formato de livros. Em "Marika Gidali: singular e plural" (2001), ao se referir à obra "Dança das cabeças", de 1978, o coreógrafo nos apresenta a proposta nos seguintes termos: "Queríamos retratar o desespero e o sofrimento de um Brasil abandonado, esquecido"³⁷³. Também Gidali, em entrevista mais recente, publicada em 2003, define a proposta representativa da companhia, cuja finalidade "era retratar, nua e crua, a realidade que víamos"³⁷⁴. Assim, com o procedimento estético da representação, manteve-se o elemento comunicativo pleiteado pelos dirigentes.

A explanação até aqui realizada, com o atrelamento da estética da companhia à concepção representacionista da arte e o sentido sociopolítico atribuído a seus trabalhos pela crítica especializada, autoriza-nos a pôr em xeque o argumento segundo o qual a ausência de texto e a construção gestual serviram para driblar a censura. Mesmo que aceitemos a concepção de Greiner, de que "nunca foi da natureza da

³⁷¹ DIAS, Lineu. Um rápido vôo pela religião e pela história. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1974.

³⁷² BELTING, Hans. Antigos e novos métodos da pesquisa em arte: regras de uma disciplina, 2006, op. cit., p. 211.

³⁷³ OTERO, Décio. *Marika Gidali: singular e plural*. São Paulo: Senac, 2001, p. 112.

³⁷⁴ GIDALI, Marika. Entrevista. In: *Coleção E: entrevistas e processos*. São Paulo: Sesc/Lazuli Editora, 2003, p. 74.

dança apresentar movimentos significativos, com um léxico claro, traduzível"³⁷⁵, a explicação acerca das produções tomadas como referenciais do Ballet Stagium foi estabelecida na relação de significante e significado. Mesmo que o gesto seja inacabado, a crítica especializada e a historiografia da dança se incumbiram de encerrá-lo numa leitura hegemônica.

Esse exercício de encaixar o Stagium num modelo existente na teoria da arte pode parecer, ao leitor, uma empreitada exclusivamente realizada no desenvolvimento desta tese. Por isso é importante lembrar que o período em que se constituíram as taxonomias acerca da companhia foi marcado pela tarefa moderna de "enquadrar" as produções artísticas em momentos e procedimentos já existentes no campo das artes como um todo. Nesse processo, "a arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela"³⁷⁶. Isso posto, recorreremos ao uso de reflexões específicas do campo artístico, contemporâneas à atuação do Stagium, para que possamos compreender o que se pensava naquele momento sobre arte e como o campo da dança se apropriou dessas concepções para sua consolidação no Brasil.

As explicações e justificativas para inserção do Stagium como companhia de dança moderna e seu ingresso no rol das artes não se devem a uma suposta "qualidade artística" capaz de habilitar a companhia ao reconhecimento pela crítica e posteriormente pela historiografia. A própria crítica de arte, para se constituir como tal e satisfazer à necessidade de legitimar seus pareceres, colocou no centro de suas premissas, naquele período, o conhecimento das teorias da arte e da história da arte. Essa premissa foi formulada na década de 1960 pelo filósofo estadunidense Arthur Coleman Danto em seu artigo "O mundo da arte" ("The artworld"). Após exercer a função de crítico de arte, Danto pôde perceber que a definição do que se aceitava como arte não se encontrava mais nas especificidades dos objetos artísticos, em suas

³⁷⁵ GREINER, Christine, 2010, op. cit., p. 26. Compartilhamos das reflexões acerca da construção do gesto em dança contemporânea apresentadas pela pesquisadora ao se ancorar no filósofo italiano Giorgio Agamben, porém, desconfiamos que tal perspectiva e seu esforço em atribuir tal elemento ao Ballet Stagium a partir de uma regressão temporal cumprem mais assiduamente a função de dar continuidade a um mito construído pela historiografia da dança brasileira, possibilitando mais estabelecer laços entre presente e passado do que elucidar procedimentos especificamente estéticos.

³⁷⁶ BELTING, Hans, 2006, op. cit., p. 8.

qualidades físicas, dada a variedade das formas e usos de objetos cotidianos em obras de arte contemporânea.

Frente a essa condição, Danto propôs uma aporia para o desenvolvimento de suas considerações: dado o aumento no fluxo das alterações estéticas promovidas durante o século XX, como tornar possível o reconhecimento e a validade do que é arte, como é possível, se ainda o é, distinguir uma obra de arte? Buscando responder a essa questão, o autor expôs a seguinte reflexão:

Mas distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia alguém pode não estar ciente de estar num terreno artístico sem uma teoria artística para lhe dar conta disso. Parte da razão disso se encontra no fato de que o terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível.³⁷⁷

Para Danto, as modificações e a variedade de produções artísticas requisitaram, ao campo da arte, mudanças de perspectiva teórica que pudessem justificar determinados objetos como sendo arte. A articulação do *Stagium* com a teoria representacionista da arte forneceu um dos componentes para a existência da companhia como arte em si. A importância das considerações de Danto reside em compreender que as teorias artísticas não se equivalem às obras em si, mas se constituem entremeadas aos artifícios utilizados na formação do campo artístico da dança no Brasil. Assim, crítica e artista se encontram em diálogo no estabelecimento de características específicas do "mundo da arte", pois, para que algo seja visto como arte, faz-se indispensável o conhecimento de teorias e da história da arte.

A legitimação do *Stagium* por meio da teoria da arte e, principalmente, da história da arte, não se deu pelo trato corporal específico de dança, das técnicas disponíveis para se fazer dança, uma vez que a companhia pautava sua preparação corporal na técnica do balé

³⁷⁷ DANTO, Arthur C. *The artworld*. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, 15 out. 1964, p. 572. O autor é incisivo em reforçar sua concepção nesse texto, afirmando que "essas coisas nem seriam obras de arte sem as teorias e as histórias do mundo da arte" (DANTO, 1964, p. 584).

clássico, configurando uma cena em que os membros do grupo, "embora de formação clássica, apresentam danças modernas"³⁷⁸. Esse vínculo com a técnica clássica do balé e a recorrência de trabalhos cênicos apresentados pela companhia, nos quais predominava a estética clássica, gerou um empecilho à crítica de dança no processo de legitimação do Stagium como moderno. Por isso, o enquadramento da companhia na teoria representacionista da arte possibilitou um recorte de obras específicas que passariam a caracterizar sua produção.

Com a seleção dessas obras, distanciou-se a companhia da estética do balé. Assim, e somente assim, podemos conceber que "o Stagium era uma companhia que se queria moderna, falando das coisas de seu tempo e lugar, falando das questões nacionais"³⁷⁹, como nos relembra Cássia Navas. Contudo, parece-nos que a legitimação da companhia se deu pelo modo de organização e exposição de algumas de suas produções, acrescidas ao diálogo com técnicas de encenação teatral. Todo esse conjunto de questões nos alerta para a constatação de que tão importante quanto aquilo que o Stagium se dedicou a "falar" foram os "ouvidos", ou melhor, os "olhos" dispostos a enxergá-lo e a forma como estes, depois de "verem", escreveram sobre o que viram.

2.7 Representações sobre o Ballet Stagium: dança, memória e história

Compreendidos os atributos estéticos que categorizaram o Ballet Stagium na história da dança, o papel central conferido ao trato de uma realidade sociopolítica imediata, seguimos em direção ao entendimento de como foi construída a "identidade artística" da companhia. Considerando que essa empreitada envolveu a crítica especializada — redatora de grande parte da historiografia da dança no Brasil até meados da década de 1990 — e também o momento político enfrentado no período, debruçar-nos-emos sobre a maneira como o Stagium foi percebido e narrado por essa instância.

A existência de um governo liderado por militares, promulgador de atos legais destinados ao controle e disciplinarização da sociedade, detentor de órgãos fiscalizadores e mecanismos de punição, caracterizou

³⁷⁸ A TRIBUNA. "Ballet Stagium" volta a apresentar-se no Teatro Independência. Santos, 23 out. 1971. (Roteiro Cultural)

³⁷⁹ NAVAS, Cássia. Dança e brasilidade: novos ventos. *Revista D'Arte*, Centro Cultural de São Paulo, n. 05, dez. 1999, p. 16.

o cenário nacional na primeira década de existência do Stágium. A ditadura, por meio de sua Comunidade de Informação e da noção de "guerra psicológica", fabricou um conceito de "perigo" que promoveu uma inflação no entendimento e identificação de seus "inimigos". Esse processo de classificação de atividades imorais como política subversiva multiplicou, concomitantemente, a identificação de manifestações artísticas como oposição ao regime então vigente.

A polarização entre oprimidos e opressores, edificada pelas memórias antagônicas sobre o período, alimentou-se de uma estruturação arquitetada pelo próprio governo militar, acompanhada de movimentos de esquerda que tinham como norte a revolução do proletariado. A compreensão das relações entre ditadura e produções artísticas no período se pautou nessa relação maniqueísta, instaurada na prática e nos discursos, e serviu para universalizar as explicações acerca da relação entre arte e regime militar. Nessa esteira, Zuenir Ventura apresenta a seguinte condição quando se refere ao segundo semestre de 1968:

À medida que a intolerância ia tomando conta do governo, a única resposta possível parecia ser o radicalismo, que se manifestava no movimento estudantil, na política, nas artes e no show-biz. Longe iam os tempos em que o diálogo ainda podia ser pelo menos uma esperança. Era hora do enfrentamento.³⁸⁰

Recorrendo a instruções legais normatizadas pelo regime no final de década de 1960, o autor aproveita um cenário macro, congelando o sentido do que foi o regime, ao mesmo tempo em que enrijece uma variedade de fazeres, agora dedicados ao embate. O comodismo dessa explicação está em fornecer uma impressão de continuidade e linearidade na qual somente a oposição ao regime passa a contar, tendo em vista que todos passam a sofrer sansões. Ao prosseguirmos com esse raciocínio, reconhecendo que "o símbolo funciona como uma metáfora que adquire seu significado específico somente em determinado contexto"³⁸¹, teremos então uma nova via para

³⁸⁰ VENTURA, Zuenir, 1988, op. cit., p. 201.

³⁸¹ GOMBRICH, Ernst Hans. Objetivos e limites da iconologia, 2012, op. cit., p. 475.

o entendimento de como a peça "Navalha na carne", considerada por alguns como imoral, transformou-se em baluarte da subversão.

Tivemos a oportunidade de examinar processos envolvendo a peça, suas adaptações para outras linguagens artísticas e a relação com o órgão censor. Tal exercício nos forneceu um panorama que evidencia o quanto as ações artísticas e do Estado estavam distantes de serem homogêneas naquele período. Entretanto, as circunstâncias e o registro escrito sobre o momento fizeram práticas diversas se aproximarem em discursos similares. Essa categorização binária não é exclusiva da história do período. Plínio Marcos, em entrevista concedida em 1988, reforçou sua concepção de que o teatro produzido naquela época não era primordialmente político, mas se dedicava, sim, ao trato do social. E comentou que os grupos, em grande medida, agruparam-se do lado oposto à ditadura.

[...] é que naquele tempo o que se discutia muito não era política. Porque a política ninguém discutia. Todo mundo era comunista! Todo esse país. Eu me lembro até quando o Jean Genet [1910-1986, escritor francês, tido como maldito, com personagens delinquentes e marginais] veio à São Paulo, ele falou assim: 'Me conta uma coisa. Por que todo mundo nesse país, todos são comunistas e só o governo que é de direita?'³⁸²

Como de costume, as falas de Plínio são sempre carregadas de frases de efeito e generalidades, devendo ser examinadas com afinco. Mas o que nos interessa é a percepção do dramaturgo de que ocorria um modo de entendimento político que não se limitava ao discurso, mas sim se ampliava para a existência prática pautada na dualidade. Em nosso entender, Plínio não se situava nesse ou naquele grupo, constituindo-se como um "entre". No entanto, o dramaturgo foi posicionado ao lado da resistência à ditadura pelo crítico teatral Joel Pontes. Apesar de Plínio afirmar categoricamente que, em suas peças, dedicava-se simplesmente a mostrar que a miséria existe, Pontes foi incisivo em inseri-lo na resistência: "Ora, estando Plínio Marcos ligado a grupos de ação

³⁸² MARCOS, Plínio. Entrevista. *Memória Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura: 1988. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm>. Acesso em: 02 jan. 2015.

política, seria um contra-senso acreditarmos cegamente em sua afirmação"³⁸³.

Independentemente das alegações e intenções dos artistas do período, alguns sujeitos que faziam parte da crítica especializada, ao escreverem sobre as obras, grupos e artistas, acrescentavam a elas suas interpretações. No caso da dança realizada pelo Stagium, ao não utilizar textos, mas mostrando uma estética representacionista, o grupo possibilitou a ativação de sentidos que contaram com a ajuda da crítica especializada para associá-lo a uma função afirmativa, como na linguagem oral. A dança como veículo de comunicação não dispõe de eficácia comparada à linguagem textual e a fala; ela não expressa tudo, necessitando da "participação do espectador"³⁸⁴, com seu estoque de representações, para conferir às encenações o seu valor de comunicação. Nesse entrecruzamento, necessitamos entender onde começa e termina as funções mágicas e comunicativas da arte, como ela deixa representar o real para se colocar no lugar do próprio real.

Adentramos aqui outros aspectos do processo de representação. Vimos como o Stagium buscou representar questões sociais, mas agora nos voltaremos para outros dois modos de entendimento do conceito de representação. A princípio, ater-nos-emos à relação entre a representação produzida pela companhia e seu processo de percepção, o que ela representa para quem assistiu a seus espetáculos. O segundo consiste em perceber as representações criadas sobre o que se viu, em forma de texto, pela crítica especializada. Acerca do primeiro processo, o conceito de "ilusão estética" do historiador da arte Ernst Kris nos fornece algumas respostas.

De acordo com Kris, a arte dramática possui, como elemento de sua criação, a participação imaginativa do espectador com a ação executada. Esse jogo entre cena e percepção possibilita a quem assiste uma espécie de "faz de conta", mas que desfruta de uma realidade específica, construída na própria relação; isso é a "ilusão estética"³⁸⁵. A presença de uma narrativa, finais felizes e ficções sobre o futuro

³⁸³ PONTES, Joel. Plínio Marcos, dramaturgo da violência. *Latin American Theatre Review*, v. 3, n. 1, 1969, p. 17. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/81/56>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

³⁸⁴ GOMBRICH, Ernst Hans. A imagem visual: seu lugar na comunicação, 2012, op. cit., p. 48.

³⁸⁵ KRIS, Ernst, 1968, op. cit., p. 36.

consentem uma ilusão acerca do real material por meio da estética.³⁸⁶ O autor destaca que esse jogo permite, a alguns espectadores, recorrer à ilusão estética como meio de participar de experiências que de outro modo temem participar, ao passo que outros assumem fatos e personagens como eles mesmos, adentrando a trama. Em ambos os casos, a ilusão estética executa uma função protetora do *self* para o espectador, possibilitando participar de situações sem pôr em risco sua integridade física.³⁸⁷

Essa relação em que palco e realidade material se confundem nos possibilita tratar os aspectos mágicos atribuídos ao *Stagium* a partir de representações construídas por meio da ilusão estética, recriando as obras da companhia e fixando seus sentidos em textos. Contudo, tal processo não se ancora exclusivamente numa realidade material apriorística, mas também na relação estabelecida no ato de experienciar a estética do *Stagium*.

O que é comum ao artista e ao público é a própria experiência estética, e não um conteúdo

³⁸⁶ É marcante a preocupação em fornecer uma "esperança" ao espectador nos trabalhos produzidos pelo *Stagium* quando tratam de questões sociais. Em linguagem psicanalítica aplicada ao estudo da arte, os trabalhos da companhia se diferem da psicose que marca parte significativa de trabalhos cênicos de dança contemporânea e *performance art*. Preocupada com a comunicação, na estética do *Stagium* não há extrapolação de impulsos frente ao ego. Em momento oportuno nos ateremos de modo detalhado a essa questão.

³⁸⁷ KRIS, Ernst, 1968, op. cit., p. 38-39. Sobre a participação afetiva do espectador que se projeta na cena dramática, desejando ser o herói por meio dessa ilusão, pois, ser herói exige dedicação, dor, sofrimento nos combates, ver o texto: FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco (1905). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. VII). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1996, especificamente a página 292. Estudo que trata de modo aprofundado essa relação foi realizado pelo esteticista inglês Edward Bullough, que, ao conceituar a reação do público frente à arte, empregou o termo "subdistância" para designar a participação densa do público com a obra, descarregando energia na relação do ego com id e colocando uma porcentagem alta de energia pulsional na relação. Quando o objeto está subdistanciado, o público sente as ações da arte como se fossem suas e querem enganar os personagens maus, promovendo uma confusão entre objeto e sua realidade imediata. Cf. BULLOUGH, Edward. A "distância psíquica" como um factor na arte e um princípio estético. In: MOURA, Vítor (org.). *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Ribeirão: Edições Húmus, 2009. p. 74-110.

preexistente. A comunicação não depende tanto da intenção original do artista como da consequente recriação por parte do público de sua obra de arte. A recriação diferencia-se de uma simples apreciação pelo fato precisamente de incluir uma contribuição.³⁸⁸

Uma vez apreciados, os espetáculos do Stagium receberam contribuições oferecidas por aqueles que os assistiram. Os espectadores recriaram essas obras na relação que estabeleceram com elas. No caso da crítica especializada, foi possível atrelar os sonhos por mudanças sociais e políticas coletivas do período à realidade por intermédio das obras do Stagium.³⁸⁹ Ao promover uma apropriação na qual signos ou grupo de signos são traduzidos de seu contexto original, a ação cênica do Stagium adquiriu contornos de real, ganhando referentes contidos no debate político do período e agregando novos significados.

Retomando as reflexões de Nelson Goodman, importa acentuar que a representação se aproxima do representado por denotá-lo e não por imitar relações exteriores, pois os aspectos nela contidos não consistem em algo fixo, único e inalterado. Compreender que a representação denota o representado, oferecendo um signo, leva-nos ao entendimento de que essa denotação implica rejeição, seleção,

³⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 195. O processo comunicacional da obra de arte, para Ernst Kris, pauta-se no "potencial" de um símbolo, de sua amplitude para possibilitar nexos. Tal premissa não se confunde com o excesso do significado, que congela a leitura num viés único.

³⁸⁹ Na análise freudiana sobre Norbert Harold, esse processo foi examinado a partir do caso do arqueólogo que se apaixona pela escultura de uma jovem, a Gradiva de Jensen, e que acredita na existência da bela moça. Em uma viagem a Pompeia, Harold acredita ter visto a moça, tornando seu delírio algo real, transformando aquilo que antes se apresentava como sonho em realidade. Com essa explanação, Freud buscou tratar da possibilidade do sonho em vigília, concebível por meio da arte. Cf. FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. IX). Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 19-88. Discordamos da concepção de arte na psicanálise freudiana, que serviria como princípio de cura. A arte é tratada por Freud como mecanismo que possibilita "gratificações substitutivas" às dores e decepções que a vida nos apresenta, o que nos parece não coadunar com os motivos nos quais a crítica especializada se pautou. Portanto, a apreciação da arte em Freud não é capaz de nos livrar das mazelas da vida, fornecendo-nos nada mais que uma "suave narcose". Ver em FREUD, Sigmund. 2011, *op cit.*, p. 19 e 25.

organização, e não em espelho do que é representado — diferente disso, a representação compõe a feitura do representado. Assim, o Stagium fez a realidade por meio de suas obras, tal como a crítica especializada e a historiografia da dança refizeram o Stagium.

Segundo esse pressuposto, o Ballet Stagium não adentrou o terreno de resistência política e aversão à ditadura por ele mesmo, mas antes por conter elementos em seus trabalhos que possibilitaram a associação destes a questões de ordem macro que caracterizaram as resistências ao regime civil-militar.³⁹⁰ Compreender o que representa o Stagium é um exercício de interpretação, porque "não só o inferno está cheio de intenções não cumpridas como as grandes obras estão muitas vezes cheias de significados não intencionais"³⁹¹. Por meio de textos, condensaram-se aspirações políticas situadas em relação ao signo e àquilo ao qual ele se refere. Com efeito, foi através da crítica especializada e da historiografia da dança que o Stagium passou a denotar atuação política, vinculando-se ao polo da resistência, dos oprimidos, dos procurados e ameaçados pela censura.

Nesse emaranhado de interpretações, pelo viés da crítica e da historiografia específicas, pelo menos dois fatores foram necessários para conectar os trabalhos do Stagium ao contexto sociopolítico da ditadura: primeiro, que sua forma possibilitasse a ligadura; segundo, que criticar a ditadura fosse importante. Esclarecida essa questão, outro

³⁹⁰ O professor de filosofia da Universidade Federal do Paraná, Walter Menon Júnior, recorreu ao conceito de representação como denotação de Goodman para compreender a representação ficcional e sua relação com a representação política, a partir da apropriação de símbolos ficcionais do personagem V, do filme "V de Vingança", por grupos de ação política, como os Hackers Anonymous, em sua luta contra injustiças sociais. Cf. MENON JUNIOR, Walter Romero. Representação ficcional, representação política: intersemiose na construção dos espaços de representatividade social. *II Colóquio Semiótica das Mídias*. Alagoas, 2013, p. 1-9.

³⁹¹ GOODMAN, Nelson. Como os edifícios representam, 2009, op. cit., p. 33-34. Ressaltamos que a companhia deu continuidade a trabalhos dedicados a denúncias sociais e de relações de dominação que possibilitam tratar como intencional o processo de criação com fins a trabalhos de contestação, principalmente no final da década de 1970. Portanto, se analisarmos o conjunto das obras do Stagium, encontraremos, nelas, elementos que nos possibilitam tomá-las como contrárias à ditadura. No entanto, a ambiguidade dessas obras e das relações estabelecidas entre a companhia e instâncias legitimadoras, como o Estado e a crítica especializada, demandam análise mais apurada, que desenvolveremos nos capítulos seguintes.

dilema nos vêm à porta: ao reconhecer o Ballet Stagium como representação sobre um assunto, capaz de convergir sentidos, como realizado pela crítica e pela bibliografia específicas, temos um indício de que significados lidos de modo idêntico por pessoas diferentes "nos dizem mais sobre os leitores do que sobre as formas"³⁹².

O caráter de aproximação entre a crítica especializada, principalmente advinda do teatro, e processos de oposição a políticas da ditadura referentes à ação censória aguçaram a percepção estética, no sentido de perceber sinais contidos nas obras e capazes de torná-las subversivas, opostas ao regime civil-militar. Esse caráter militante de pessoas vinculadas à redação cultural nos jornais foi notado por Sérgio Gadini, que afirma:

Essa militância da resistência democrática — identificada como o setor da esquerda que não aderiu à luta armada — começou a militar quando não foi mais possível atuar no cenário político, em defesa dos direitos humanos e no campo cultural, pautando/sugerindo filmes/livros/discos de caráter crítico ao regime militar, buscando conquistar adesão e formar quadros intelectuais de setores das classes médias urbanas, especialmente nas grandes e médias cidades brasileiras.³⁹³

Esse potencial da representação em produzir substitutos³⁹⁴ capazes de guardar características suficientes para sua classificação enquanto tal, associadas às necessidades de seu portador, viabilizou o trato do Ballet Stagium como militante. Quanto maior a vontade de ter resistido à ditadura, menores as exigências estéticas para vincular o Stagium à resistência. Na busca por processos sociais que se ancorassem na recusa do formato administrativo adotado pelos militares, foram sendo apropriados signos que denotassem rejeição, resistência, distanciamento de suas políticas. O uso do senso comum que define a semelhança como elemento para representação, a ideia de reflexo, a

³⁹² GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística*, 1999, op. cit., p. 8.

³⁹³ GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos, v. 8).

³⁹⁴ GOMBRICH, Ernst Hans, 1999, op. cit., p. 8.

presença de profissionais do teatro e a adaptação de uma peça proibida pela censura tornaram a tarefa menos árdua.

Esse exercício de compreender como o *Stagium* foi representado é possível quando tratamos os fatos históricos como construções feitas a partir da documentação disponível. No entanto, o ofício de historiador não precisa, necessariamente, recitar a história segundo os documentos, podendo, ao contrário, buscar aquilo que não está na documentação, numa tarefa de extorquir informações. De acordo com essa premissa, a crítica como documento não é aqui tratada como algo neutro, mas sim permeado por intencionalidades, disputas, tensões, interesses e desejos que existiam e se configuraram na esfera do campo artístico da dança.³⁹⁵

Ao ler o documento é preciso lidar com outras referências existentes em sua época. Não basta utilizarmos uma concepção teórica recente para aplicar ao passado como mecanismo de explicação do ocorrido. É preciso compreender como os críticos especializados pensavam dança no momento de sua escrita. Os argumentos e concepções do que é dança na condição artística do período de auge do *Stagium* guardam distanciamento significativo dos nossos dias. O exercício de escrever sobre dança, efetuado pela crítica especializada, configura-se como procedimento interpretativo, que fixa acontecimentos, falas e concepções num conjunto significativo ao isolar e contextualizar práticas em forma textual.

Como vimos, o principal crítico que se empenhou em atrelar o *Stagium* ao segmento de oposição à ditadura em seus textos foi Fausto Fuser, que havia participado do Teatro de Arena e trabalhou como assistente de direção com José Renato. Fuser também teve uma peça que dirigia, "Serenata cantada aos companheiros", censurada durante a ditadura.³⁹⁶ O empenho de Fuser em categorizar produções teatrais como críticas políticas também se efetuou no teatro, em relação à peça "Trata-me leão" (1977), do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone³⁹⁷. E o vínculo entre produção artística e realidade material, na concepção

³⁹⁵ BELTING, Hans. O comentário de arte como problema da história da arte, 2006, op. cit., p. 35-40.

³⁹⁶ PALLOTTINI, Renata. Censura: o dano irrecuperável ao teatro brasileiro. *Mídia e Jornalismo*, v. 12, 2008, p. 22.

³⁹⁷ CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia de esquerda*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 197-198.

teatral de Fuser, pode ser conferida na peça de sua autoria, intitulada "O disco voador" (2008).

Tratamos em termos de empenho porque a representação do Stagium como resistência à ditadura não foi unânime entre os críticos que escreviam sobre dança no período. Tomamos como exemplo o programa de apresentação de agosto de 1976 do Ballet Sagium na cidade de São Paulo. Nesse versátil programa, a companhia apresentou coreografias como "Quebradas do mundaréu" e "Bamboleô" de Décio Otero, "Introdução e Allegro" de Ricardo Ordonez, "Ei!" de Clarisse Abujamra. Enquanto Fuser se dedicou a valorizar de modo excessivo as obras do Stagium que mostravam conexão com o social, destacando "Quebradas..." como trabalho cênico no qual "jamais as palavras calejadas do dramaturgo amordaçado voaram tão alto"³⁹⁸, Lineu Dias ressaltou, em par de igualdade, a validade estética dos trabalhos apresentados, sem mencionar qualquer vínculo entre repressão e a companhia.³⁹⁹

O vínculo percebido e destacado nas críticas de Fuser se tornou mais objetivo e incisivo quanto mais se aproximava a revogação do AI-5.⁴⁰⁰ Ele comparou Décio Otero a personalidades do teatro dito engajado, como Augusto Boal, José Celso e Gianfrancesco Guarnieri, e inseriu as obras do Ballet Stagium entre aquelas que "substituem as bocas caladas"⁴⁰¹. O uso do termo "substituem" é central. Aqui, o Stagium não apenas revelou uma estética representativa, mas também

³⁹⁸ FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium (II), 1976, op. cit., p. 39.

³⁹⁹ DIAS, Lineu. No Stagium, a vez dos valores jovens. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 ago. 1976. p. 22.

⁴⁰⁰ Em 13 de outubro de 1978, com a Emenda Constitucional nº 11, o Congresso Nacional revogou os Atos Institucionais. No entanto, essa medida passou a vigorar apenas em janeiro de 1979. Nesse período, no qual se intensificava, nos textos de Fuser, a articulação entre Stagium e o perfil de resistência à ditadura, encontramos uma entrevista de Acácio Vallim, que começou a escrever críticas sobre dança em 1977, alegando que "a ditadura militar perseguia as artes, censurava os artistas, mas não havia pressão sobre a crítica de dança". Tal afirmação nos demonstra existir, no período, liberdade considerável para o exercício da crítica especializada, o que nos possibilita questionar o discurso segundo o qual não se podia dizer tudo, nem de qualquer modo. O trecho citado se encontra em VALLIM JÚNIOR, Acácio Ribeiro. Entrevista. In: COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes; XAVIER, Renata Ferreira (orgs.). *Memória da dança em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 13.

⁴⁰¹ FUSER, Fausto. O Stagium continua o Arena e o Oficina, 1978, op. cit.

serviu para tornar presente algo ausente, o teatro engajado, amordaçado pela censura e, com ele, a luta política.

Com base no potencial representativo, acompanhado de representações fabricadas no processo de percepção do Ballet Stagium, inicia-se uma narrativa mistificadora da companhia a partir da "identificação do objeto com uma soma de finalidades nem sempre racionalizáveis, projeção na imagem de tendências, aspirações e temores particularmente emergentes num indivíduo, numa comunidade, em toda uma época histórica"⁴⁰². Quando Fuser acopla a estética do Stagium a questões de ordem macro, políticas e sociais, a representação da companhia passa a compor interesses que dizem respeito a toda uma coletividade. Com esse procedimento, a explicação de Fuser logrou um grau de persuasão comparável ao das mitologias, repercutindo em outros críticos de dança, na historiografia e em trabalhos acadêmicos de pesquisadores atuais que adotaram as situações fabricadas pelo escritor.

Se o artista não copia a realidade tal como ela é ou como a vê, a representação dessa realidade se dá por meio de "esquemas" de seleção e organização. Ao mesmo tempo, "ler certo" uma obra de arte requer um olho treinado, pois toda arte gera interpretações ambíguas.⁴⁰³ Assim, somente a novidade, os temas e a escolha estética não foram suficientes. Foi preciso que houvesse, para sua decodificação, um âmbito restrito de escolhas que possibilitou a comunicação. O que fez funcionar a representação do Stagium foi sua função como substituto de lutas políticas. O estatuto dessa representação da crítica, que concebeu o Stagium como resistência à ditadura, equipara-se à ideia de relíquia elaborada pelo cristianismo, que alterou a noção de representação, como analisado por Carlo Ginzburg.

No modo como a companhia é contextualizada, registrada e historiografada, seu trato cênico deixa de ser contato com o real para se tornar presença plena, eliminando a distância entre o ocorrido e ao representado.⁴⁰⁴ Sendo representado como presença concreta, excluem-

⁴⁰² ECO, Umberto. O mito do superman. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 239.

⁴⁰³ GIZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método, 1989, op. cit., p. 84.

⁴⁰⁴ Em seu estudo sobre o conceito de representação, o historiador italiano Carlo Ginzburg destacou que, antes do cristianismo, a representação se apresentava como substituição, contato com imagens, estátuas. No período moderno, coexiste um sentido duplo da representação que expressa ausência de algo e visibilidade de algo. Ao analisar essa relação nos séculos XIII e XIV, o

se as discontinuidades entre as práticas e suas representações, negligenciando que nem toda prática é representada, assim como é impossível o registro completo e acabado da complexidade das relações que envolvem o *Stagium*. Desse modo, a tramitação da companhia à condição de resistência se deu com uma atribuição de valor por parte da crítica em troca de um valor simbólico de resistência que o *Stagium* passou a representar.

Esse escambo simbólico, para se efetivar e ter aceitação incontestada por parte da crítica especializada posterior e pela historiografia da dança, requisitou aquilo que Pierre Vidal-Naquet chamou de "prova ontológica"⁴⁰⁵. Tal procedimento foi solicitado para justificar a explicação do fator resistência pelos conceitos fechados de ditadura militar e censura. Assim, a resistência existe porque sua essência consiste no conceito de resistência, que pressupõe algo a ser resistido. Aquilo que poderíamos compreender por meio de análises sobre as relações políticas do período, os vínculos do *Stagium* com órgãos estatais, o funcionamento da censura sob a obra de Plínio Marcos ou da companhia, os alicerces em que se fundam a proposta de brasilidade, ou o conceito político dos diretores do *Stagium*, são descartados em prol de uma narrativa convincente e crível.

Com efeito, a relação entre Ballet *Stagium* e ditadura permaneceu fixa, mantida pela troca dos valores, fornecendo uma ilusão de estar ali algo que não está. A existência do *Stagium* na década de 1970 nos é apresentada como presença plena da resistência. Esse apagamento das relações que envolvem a representação possibilita afirmações como a de Elizabeth Silva, segundo a qual as obras da companhia paulista apresentavam "temáticas de fácil identificação com a realidade histórica"⁴⁰⁶. Essa clareza no olhar, sugerindo certa

historiador recorre à análise das imagens de cera e seus usos como representação, que garantiam, ao mesmo tempo, a ausência do rei, já morto, e sua presença. Era como se o rei estivesse ali, presente numa figura de cera. As questões às quais Ginzburg se impõe são estas: Essa prática de garantir sobrevivência do rei à morte física via representação é algo novo ou há uma filiação? O que tornou essa prática viável na Europa dos séculos XIII XIV? Para o autor, isso foi possível pelo fato de que o mundo medieval conseguiu abstrair a ideia do corpo de Cristo como presente pela transubstanciação (hóstia e vinho). Cf. GINZBURG, Carlo. *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*, 2001, op. cit.

⁴⁰⁵ VIDAL-NAQUET, Pierre. Um Eichmann de papel. In: _____. *Os assassinos da memória*. Campinas: Papirus, 1988, p. 44.

⁴⁰⁶ SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da, 2013, op. cit., p. 301.

transparência entre dança e realidade material, ilumina a companhia a ponto de cegar nosso olhar acerca de outras questões que envolvem a construção de sua memória na dança brasileira.

Hoje o Stagium se encontra alocado numa memória histórica que auxilia na reconstrução de contextos a partir de explicações que ligam a companhia a eventos nacionais. No entanto, a nação não é algo palpável com o qual nos esbarramos em nosso cotidiano; ela se encontra distanciada por se referir a uma dimensão geográfica, política e subjetiva mais ampla. Daí a necessidade de existirem pontos de ligação, lembranças de grupos que encontram relação com o passado do Stagium. Isso porque a companhia não se encontra atrelada especificamente à história da nação, mas sim à história de um grupo que pleiteia adentrar a memória nacional de um período a partir de determinado ponto de vista. Para tanto, a memória coletiva utilizada não lida com as diferenças, mas com as semelhanças; são elas que, pelo reforço de narrativas sobre o acontecido, sugere um passado palpável ao presente.

Importa considerar que são as circunstâncias que destacam as lembranças a serem requisitadas na constituição da memória coletiva. Assim, o fim da ditadura em 1985 e o período democrático que o seguiu tornaram propícias a edificação e a consumação de uma memória do Stagium como resistência. É nesse processo que a relação entre contexto e dança nos é apresentado, não como interpretação, mas como "espelho" do ocorrido⁴⁰⁷, pressupondo correspondência fidedigna entre o real e sua representação. Visto como praticante de uma arte eicástica, fiel, detentora de uma similitude platônica com o real, o Stagium é tratado em termos de semelhança mimética, pois a impressão teria possibilitado um ajustamento "bem feito" com aquilo do que trata. Confere-se, desse modo, um caráter organizado à memória nacional⁴⁰⁸ em consequência da

⁴⁰⁷ Na legenda da imagem referente à coreografia "Quebradas do mundaréu", que acompanha o prefácio da obra "O Brasil descobre a dança..." (1994), Helena Katz nos apresenta o trabalho cênico com as seguintes palavras: "No triângulo de Quebradas do Mundaréu, o espelhamento das relações sociais de poder". Cf. KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 8.

⁴⁰⁸ Em sua conferência transformada em texto, Michael Pollak se esforçou em tratar das relações entre identidade e memória, reconhecendo que a constituição de uma memória nacional requer, entre seus alicerces, uma organização que possibilite à sua narrativa tornar-se crível. Ver em POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 204.

aceitação dessa impressão como verdadeira: a arte sendo capaz de confeccionar uma arte verdade, fiel à realidade.

Em nosso entendimento, as explicações fornecidas pela crítica e pela história da dança acerca das relações entre a companhia e o Estado militar, mesmo desprovidas de fontes e efetuadas por conjecturas, pautam-se numa disseminação da ideia de revolução.⁴⁰⁹ Esse fenômeno se fez possível pela existência de um inimigo comum aos artistas que repreendia determinadas iniciativas que se contrapunham a preceitos políticos e comportamentais. Não foram apenas as ações do Estado militar que politizaram os costumes. A esquerda e os próprios artistas adotaram o discurso de revolucionários que, naquele momento, soava homogêneo frente à alocação nesse lugar, diante de uma administração pública que se pretendia como unidade.

Seguindo com esse raciocínio, as virtudes atribuídas ao Stagium não se configuram estritamente estéticas. Elas se expandem para a luta de classes, para o operário, o marginal, as melhorias sociais. Por esse viés, quem efetuou a censura sobre o Stagium foi a própria crítica e a historiografia da dança ao inseri-la em relações de ordem macro. O esforço aqui é entender não o registro das semelhanças entre Stagium e resistência à ditadura, mas focar no que possibilita o engendramento dessas semelhanças, como foram gestadas, tendo em vista que o que determina a aferição dessas similitudes é a concepção de mimetismo, pautado num congelamento do passado, o que nos adverte que não imitamos somente pessoas, mas também situações e relações históricas e coletivas.

A fabricação histórica do Stagium em sua relação com a ditadura não se encontra no período do acontecido, mas na própria história e sua produção. É nela que a década de 1970 assume uma configuração inalterável, na qual "o cotidiano tinha um sinônimo: medo"⁴¹⁰. O empenho em colocar a companhia num lugar específico e inalterado, vinculado ao meio social, permite-nos dar um passo à frente na compreensão do caráter mítico que lhe foi atribuído. Tratando da definição do que entendemos como mito, o estadunidense Joseph Campbell assinala:

⁴⁰⁹ No entanto, o uso do termo "revolução" no período, mesmo sendo aplicado para referir-se a relações diversas (revolução dos costumes, revolução estética, revolução da dança), não foi capaz de insignificar o conceito, como proposto por Castoriadis.

⁴¹⁰ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 30.

Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular.⁴¹¹

A memória acerca do Stagium se vincula a essa segunda tradição mitológica, segundo a qual deuses e heróis se personificam em valores que são funcionais para a vida em sociedade. A companhia e suas obras foram incorporadas a estruturas que as adequaram a um imaginário coletivo. Esse caráter mítico não consiste na permanência de uma deidade, nem se trata de transmutar mitos do passado para o presente, mas sim de perceber sua atualização e ressignificação neste presente. A "função" cumprida pelo Stagium não está nele mesmo, nem numa demanda externa ou na crítica. Trata-se da posição que ele passou a ocupar em sua relação com o mundo que o cercava.

Nem mesmo a função de resistência à ditadura — aparentemente não cumprida quando percorremos documentações do período — foi capaz de satisfazer aqueles que, no ato de se relacionar, atribuíram à companhia tal valor. O entendimento dessa relação se faz à luz de uma perspectiva econômica da dança pela qual determinados trabalhos foram consumidos pela crítica especializada. Nesse processo, o que tornou o Stagium alvo da crítica especializada na década de 1970, algo desejado de ser consumido, assistido e comentado, foi justamente sua distância dos preceitos apregoados pelos entendidos em arte.

Como vimos, até meados da década de 1970, o Stagium apresentava uma dupla distância em relação aos princípios que hoje regem sua memória. Uma distância em relação à estética representacionista, pois com frequência montava trabalhos neoclássicos e *pas-de-deux* até os últimos anos deste decênio. E outra distância em

⁴¹¹ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 37.

relação a assuntos políticos do período que não se encontravam no rol de suas preocupações artísticas.

Dito isto, mesmo que a função de resistência a ditadura aparentemente não tenha sido cumprida quando percorremos documentações do período, ela foi capaz de satisfazer aqueles que no ato de se relacionar, atribuíram à companhia tal valor. O entendimento desta relação se faz à luz das mediações entre crítica e historiografia da dança e a companhia, capaz de conferir valor histórico à memória de determinados grupos sociais que vivenciaram o período. De acordo com Halbwachs⁴¹², quando a lembrança de grupos assume o status de memória histórica, inibe-se o processo de remontar lembranças, uma vez que a condição de histórico atua por separação, classificação a ordenação do tempo, acontecimentos e pessoas.

Tornada histórica, a memória sobre o Ballet Stagium na década de 1970 nos foi legada segundo o ponto de vista de um grupo, por meio do que Aleida Assmann denominou como "re-enquadramento da memória"⁴¹³. Assumindo que toda memória é narrada segundo sistemas de símbolos e linguagem que podem potencializar ou enfraquecer lembranças. A autora trata como memória política e cultural, aquelas que possuem suportes que conseguem resistir ao tempo. Essas formas de memórias, adquirem apresentações homogêneas, não abertas a fragmentações, possuindo "uma narrativa que é emocionalmente carregada e transmite uma mensagem clara e revigorante."⁴¹⁴ Em nosso entendimento, é neste modelo de memória política que o Stagium foi reenquadrado, dispondo de suportes trans-geracionais como livros e comemorações dedicadas a rememorar seu passado.

O artista parte de algo que o mobiliza, seleciona formas, tema, enredo, organização corporal, podendo produzir uma impressão de "verdade interior", correspondendo ou não a conjunturas externas. No caso do Stagium, ele utilizou elementos denotativos que possibilitaram a realização de amarrações com o contexto do período. Mas essa correspondência é também de quem olha, de quem fornece verdade para cada parte envolvida. As versões da crítica, e principalmente a adotada

⁴¹² HALBACHS, Maurice. Op. cit., 2006. p. 102.

⁴¹³ ASSMANN, Aleida. Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. In: TILMANS, K.; VAN VREE, F.; WINTER, J. (Eds.) *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam University Press, 2010, p. 35-50.

⁴¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 43.

pela historiografia, é corresponsável na leitura hegemônica da existência do *Stagium*.

A verdade é, portanto, também um conceito relativo no contexto particular de arte. Ele é realizado como uma relação entre o elementos de uma obra de arte, e não como uma correspondência exata entre elementos e um objeto externo que constitui a norma absoluta. Se a apreensão de um objeto significa apreendê-lo como uma 'unidade', isso também significa apreendê-lo em sua 'necessidade'. Há uma relação profunda entre essas duas coisas. A necessidade é uma relação, através do qual a heterogeneidade de dois elementos torna-se uma unidade.⁴¹⁵

O reconhecimento dessa necessidade de quem olha o *Stagium*, neste caso a crítica especializada, auxilia na compreensão de como ganharam amplitude certas leituras conforme o lapso temporal se distanciava do ocorrido. Se, na década de 1970, somente Fuser categorizava o *Stagium* como resistência, a década de 1980, quando se iniciou as disputas pela memória sobre a ditadura, encarregou-se de fabricar a necessidade de lembrar o período por suas mazelas. A necessidade surge da interação entre os humanos com normas específicas de cada período, possibilitando à companhia desfrutar dessa leitura, porque existiu uma ditadura, um significado reconhecido sobre o processo e, principalmente, uma necessidade de rememorar-lo. Nesse processo, o *Stagium* foi transposto a uma essência reguladora da percepção sobre o período.

A ideia de absoluto com a qual se lê o *Stagium* historicamente fornece uma visão de chegada, leva a um ponto terminal, autorizando afirmar que os "espetáculos do *Stagium* eram possibilidades de encontrar e reconhecer outras vozes silenciadas pelo mesmo medo de uma repressão violenta e assassina"⁴¹⁶. Assim, vinculado a uma memória nacional, o *Stagium* como resistência funcionou como forma de garantir que o nascimento da dança como arte moderna no Brasil se distinguisse, marcando diferenciação, inserindo um "nós não somos isto" ou "sou outra coisa, mas vinculada àquilo que rejeito". O Ballet

⁴¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 107.

⁴¹⁶ KATZ, Helena, 2011, *op. cit.*, p. 13.

Stagium foi, sim, resistência, mas não pelas peculiaridades de "Navalha na carne", de Plínio Marcos ou de Ademar Guerra, mas antes pelas leituras, mediações que constituem a formação de seu sentido historicamente construído.

CAPÍTULO III

DESATANDO NÓS: A BRASILIDADE NA DANÇA DO STAGIUM

O esquecimento, eu diria mesmo o erro histórico, é fator essencial na criação de uma nação, e o progresso dos estudos históricos é muitas vezes um perigo para a nacionalidade. A investigação histórica, em efeito, traz à luz os fatos de violência ocorridos na origem de todas as formações políticas, mesmo aqueles cujas consequências têm sido mais benéficas (Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, 1882).

3.1 O Ballet Stagium e a herança da identidade nacional

Até este momento do texto, nosso esforço em compreender a legitimação do Ballet Stagium no cenário artístico da dança no Brasil buscou olhar de forma mais aproximada para a complexidade das relações que envolveram censura e sociedade no período governado pelos militares. Tal explanação nos adverte para o risco de efetuar ligações simplistas realizadas por parte da crítica especializada e da historiografia da dança acerca desse fenômeno. De todo modo, de mãos dadas com o elemento de resistência, configura-se, como outro alicerce para a solidificação do Ballet Stagium na memória da dança no Brasil, sua tomada como representante de uma dança brasileira, sendo caracterizado como uma companhia que, em seus trabalhos, dança a nação.

Dedicar-nos-emos agora a averiguar em que consiste essa imbricação entre a companhia paulista e a noção de brasilidade à qual ela se fixou. A princípio, o uso de canções produzidas por músicos e temas retirados de obras literárias nacionais já consagradas foi apontado

como aspecto que compunha essa brasilidade do Stagium.⁴¹⁷ Num segundo movimento, o Stagium passou a ser conhecido como grupo que dançava temas relacionados à realidade brasileira presente, a partir da parceria com Ademar Guerra e das obras "Jerusalém" e "D. Maria I, a rainha louca", de 1974, e "Quebradas do mundaréu" em 1975. Nessa esteira, destacam-se os trabalhos: "Das terras de benvirá" (1976), "Kuarup ou a questão do índio" (1977), "Dança das cabeças" (1978) e "Coisas do Brasil" (1979). Tais trabalhos foram tratados pela crítica especializada do período como emblemáticos da brasilidade que a companhia alcançara.

Com essa breve amostragem, podemos perceber que, por diferentes justificativas, vinculou-se a companhia ao significado da brasilidade. A partir dessa aproximação, o Brasil passou a ter uma companhia de dança que pôde chamar de "gente nossa" — "brasileiros"⁴¹⁸ —, que agrega em sua estética, em sua prática itinerante e bandeirante, fatores que possibilitam conectar a nação, aproximar povos antes distintos por meio da dança e de símbolos que chamamos de brasileiros. É patente, nas descrições sobre o Ballet Stagium, a presença do elemento nacionalista. Contudo, a companhia não aparece com tamanha evidência, como foi possível identificar, como representante da nação.

⁴¹⁷ O uso de músicas compostas por autores brasileiros, mesmo não sendo exclusivo nas obras do Stagium durante a década de 1970, iniciou-se em 1972 com "Diadorim", que utilizava músicas de Villa-Lobos, folclores, sons de pássaros e percussão. Também em "Episódios" (1972) aparece Villa-Lobos ao lado de Kabelac e Lukas Foss. No entanto, foi a partir de 1974 que o uso de músicas nacionais se tornou frequente nos trabalhos do Stagium, como "D. Maria I, a rainha louca", para o qual foram requisitados autores como Marlos Nobre, Edu Lobo, Cláudio Santoro, Carlos Gomes, Geraldo Vandré e Villa-Lobos, e "Jerusalém", com música de José Almeida Prado. No que tange à literatura, "Grande sertão veredas", de Guimarães Rosa, foi usado como suporte para criação de "Diadorim" e o "Romanceiro da Inconfidência", de Cecília Meireles, para "D. Maria I...".

⁴¹⁸ HELENA, Regina. No municipal, "Stagium" vai mostrar seu trabalho. *A Gazeta*. São Paulo, 14 ago. 1972. Variedades, p. 9. Dentre diversas matérias e críticas que definem o Stagium como "brasileiro", encontram-se: A dança do Ballet Stagium, uma apoteose ao homem brasileiro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 06 dez. 1978; PORTINARI, Maribel. Um mergulho na história com a dança do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 set. 1979, p. 49; Stagium estreia hoje no teatro. *Diário do Povo*. São Luiz, 10 ago. 1979.

Para que possamos compreender o nacionalismo presente no Stagium, temos de identificar quais representações do que é ser brasileiro se encontravam disponíveis, reconhecíveis e replicáveis na década de 1970. Para tanto, temos de recuar temporalmente a algumas décadas antes do surgimento da companhia, especificamente às décadas de 1920 e 1930, quando se concentraram a gestação e a divulgação de diversas versões sobre o que é o Brasil, pleiteantes por fundar uma origem e dar explicações que fornecessem suportes para o futuro da nação. Descrentes da política oligárquica da primeira república, a presença de frentes antiliberais e o desejo de consolidar o sentimento de nação independente, frente à herança colonial, artistas e intelectuais ganharam papel de destaque nesse período, como salienta a historiadora Mônica Pimenta Velloso:

A busca de nossas raízes, o ideal de brasilidade, passam, então, a construir o foco das preocupações intelectuais. Agrupados no movimento modernista, os intelectuais se julgam os indivíduos mais capacitados para conhecer o Brasil. E é através da arte que eles pretendem atingir a realidade brasileira, apresentando alternativas para o desenvolvimento da nação.⁴¹⁹

Imbuídos dos ideais nacionalistas e de modernidade, os intelectuais no Brasil puderam interferir não somente nos espaços acadêmicos e artísticos, tendo alcançando também o cenário burocrático-institucional a partir da década de 1930, quando ocorreu o ingresso significativo de intelectuais em órgãos do aparato estatal. Os debates iniciados na década de 1920, pretendendo projetos unificadores da nação, atribuíam ao Estado a capacidade de nortear o futuro, de dar encaminhamento à união de uma nação extensa. Desse modo, o Estado passou a ser compreendido como lócus de formulação desse nacionalismo, mas com apoio e participação dos intelectuais.⁴²⁰

⁴¹⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1987, p. 2.

⁴²⁰ Nessa empreitada, destacaram-se as participações de Sérgio Buarque de Holanda à frente da Biblioteca Nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade como chefe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), Manuel Bandeira como presidente do Salão Nacional de Belas Artes, Lourival Fontes no Departamento de Imprensa e Propaganda, Francisco Campos como ministro da Justiça, Lúcio Costa na direção da Escola Nacional de Belas Artes,

A contratação de intelectuais, realizada durante os diferentes governos de Getúlio Vargas, esboça uma preocupação política do Estado de ter, entre seus funcionários, pessoas vinculadas ao setor cultural e artístico. A política administrativa de Vargas não se restringiu a arrebancar a maquinaria pública por meio exclusivo de mandos. A contratação de intelectuais pelo Estado funcionou como meio de evitar versões que pudessem "deturpar" a visão sobre o que é o Brasil, que pudessem pôr em risco o futuro da nação. Ao ocupar lugares institucionais na estrutura governamental, os intelectuais e artistas passaram a representar os interesses do povo brasileiro que deveriam ser satisfeitos pelo Estado.

Assumindo o papel de mediadores entre "povo" e "nação", apresentando as necessidades desta para o Estado, intelectuais e artistas se inseriram politicamente nos debates sobre as questões nacionais no período. O sociólogo Daniel Pécaut destacou que os intelectuais brasileiros entre as décadas de 1920 e 1940 justificaram suas ações pautados no diagnóstico de uma "realidade brasileira", onde o povo é reconhecido como ignorante e as classes sociais em formação. No entanto, acreditavam que a identidade brasileira já existia, mas que ainda não era possível falar de povo brasileiro constituído, sendo necessário explicitar seus pilares. Deste modo, havia uma cultura nacionalista que forneceu um "terreno de encontro"⁴²¹ entre os intelectuais do período.

Entretanto, nesse processo, não há como mensurar, de modo mais preciso — pois demandaria estudo específico —, até que ponto intelectuais fizeram uso do Estado para fazer valer suas prerrogativas e hipóteses, ou se foi a política cultural de Getúlio Vargas que se apropriou de artistas e intelectuais para respaldar suas ambições políticas e administrativas, estando estas entrelaçadas. Defesas e

José Américo de Almeida para a pasta da Viação e Obras Públicas. Ainda nesse momento, Gustavo Capanema exerceu o cargo de ministro da Educação e Saúde Pública, tendo Carlos Drummond de Andrade como chefe de seu gabinete, Villa-Lobos à frente da Superintendência de Educação Musical e Artística, Mário de Andrade, que foi diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, e Cassiano Ricardo, que dirigiu o jornal *A Manhã* e a revista *Cultura e Política*, para os quais contribuíram versões diferentes de intelectuais, como Oliveira Vianna, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, José Lins do Rego e Vinícius de Moraes.

⁴²¹ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990. p. 70.

alegações de ambas as partes desfrutam de pesquisas sobre o assunto, dedicadas às minúcias que envolvem as relações no período.⁴²² Salientamos que a participação dos intelectuais e artistas junto ao Estado varguista não implica afirmar concordância ou harmonia entre as partes, dada a diversidade de filiações e posicionamentos, mas sim supor uma complexa relação na qual as diferenças se fizeram presentes e atuantes na política nacionalista.

Em diferentes formatos e explicações, o governo se dedicou a formular e incentivar ações que difundissem definições sobre o "homem brasileiro" e que pudessem instaurar uma identidade nacional. Nesse processo de formalização das características atribuídas à brasilidade, o programa estatal, principalmente a partir do Estado Novo (1937-1945), assumiu a arte como meio de "transformar a sociedade"⁴²³, capaz de alastrar, por meio de suas diferentes linguagens, símbolos que remetesse aos elementos eleitos para representar a "autêntica cultura brasileira". Inserida nesse contexto e fomentada pelo Estado, a dança entendida como arte no Brasil teve sua trajetória marcada, desde suas primeiras aparições, pelos laços que estabeleceu com a ideologia nacionalista do período.

Ao se debruçar sobre a formação de um balé brasileiro, o professor e crítico de dança Roberto Pereira analisou o entrelaçamento entre a estética romântica do balé e ideia de nação que demarcou a constituição do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Atendendo à política nacionalista do Estado Novo, o balé atuou como recurso de valorização do que é "nosso", do feito e produzido no Brasil, para brasileiros. Nesse momento, o nacional se encontrava na realização cênica de temas daqui, promovendo o trato, de modo caricatural, de figuras e elementos históricos da nação, como indígenas, folclores,

⁴²² GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996; MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia, os intelectuais e a política no Brasil: 1920 a 1940. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, n. 4, v. 2, p. 65-87, jul. 1987; MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979; PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990; OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro (orgs.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

⁴²³ FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007, p. 18.

negros e sertanejos, tendo a mestiçagem como identidade.⁴²⁴ Por intermédio do Balé do Teatro Municipal do Rio, com seu desafio de fazer um balé com a cara do Brasil, fabricou-se um nacionalismo coreográfico atrelado a uma demanda cultural e ideológica do Estado.

Esse entrelaçamento entre dança como arte e política nacionalista foi capaz de inaugurar uma tradição do balé brasileiro que emergiu da relação com a política nacionalista autoritária de Vargas. Assim, o Estado e seu corpo de intelectuais e artistas contribuíram de modo decisivo para a gênese de um pensamento brasileiro em dança. Na dinâmica de endosso da brasilidade como elemento de modernidade em arte no Rio de Janeiro, também se destacaram as ações de Eros Volúcia, que assumiu a direção do curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro (SNT) a convite de Capanema em 1939.⁴²⁵

O recurso às artes como meio de propagação de valores nacionais também foi identificado pelo antropólogo Gustavo Sorá em relação ao mercado editorial de autores e obras nacionais, principalmente de literatura. Ao investigar as traduções de obras de autores brasileiros na Argentina, o autor pôde verificar amplo apoio estatal, nas décadas de 1930 e 1940, à tradução de obras tidas como referências no país, capazes de nortear uma "literatura brasileira". Assim, a tradução para outros países teria atuado como modo de reconhecimento, de consagração de autores, de um sistema literário de uma nação.⁴²⁶ Com efeito, fabricaram-se projetos editoriais de caráter nacional, vinculados a uma política cultural de orientação nacionalista, então vigente, que o Estado e seus porta-vozes propagavam.

⁴²⁴ PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 16 e 215.

⁴²⁵ O SNT, dentre suas atribuições, foi instituído como órgão destinado à educação do "povo" sobre o que é a cultura nacional, como pode ser verificado no Artigo 1º do Decreto nº 92, de 21 de dezembro de 1937, que o criou. Disponível em:

<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=103226>>.

Acesso em: 02 jan. 2015. Detalhes sobre a política nacionalista e a atuação de Volúcia podem ser conferidos nas obras: CARLONI, Carla. *O Serviço Nacional de Teatro e a formação do Balé brasileiro: nacionalismo e modernismo nos palcos cariocas (1937-1945)*. IV *Seminário Internacional - Políticas Públicas*. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2013; PEREIRA, Roberto. *Eros Volúcia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

⁴²⁶ SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p. 34.

Na análise acerca do mercado editorial, Sorá destaca que a concepção de nação no Brasil veio junto com a do intelectual como aquele que pensa e publica aspectos da cultura nacional.⁴²⁷ Pertencer ao Brasil, seus valores e sua história, aparece como meio de se situar e se apresentar ao mundo e a si mesmo, não somente no sentido de identidade, mas também de localizar escolhas, decisões que possibilitam tratar algo como interessante ou descartável. Assim, a "brasilidade" foi sendo confeccionada, conferindo a determinadas características a capacidade de aproximar ou distanciar uma estética ou indivíduo do que se entende como brasileiro.

No entanto, apesar de ser uma política para a cultura de alcance nacional, difundida internacionalmente, é notável a centralização de sua construção e disseminação nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente quando se trata de dança. A exemplo do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Eros Volússia, podemos situar a continuidade da proposta de nacionalidade na dança como arte nas experiências do Balé do IV Centenário em São Paulo e nos trabalhos cênicos e na participação política de Circe Amado.⁴²⁸ Ao longo das décadas subsequentes à política nacionalista levada a cabo pelo Estado Novo, a busca por uma dança brasileira no meio artístico não deixou de existir.

A disseminação empreendida durante as décadas de 1930 e 1940 para instituir valores que identificassem a arte da dança produzida no Brasil com características de brasilidade ressoou nas décadas

⁴²⁷ Idem, *ibidem*, p. 31.

⁴²⁸ Sobre o Balé do IV Centenário e suas tentativas de fazer um balé brasileiro, consultar: *Fantasia Brasileira: o Balé do IV Centenário*. São Paulo: Sesc, 1998 (Catálogo); OLIVEIRA, Cláudia Leonor Guedes de A. *Ballet do IV Centenário: estudo sobre a profissionalização da dança em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002; REIS, Daniela. O balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 3, p. 1-15, jul./set. 2005. Sobre Circe Amado, ver a matéria de Jaques Corseuil, na qual ele a define como capaz de promover "a fusão da base clássica aos elementos oriundos do folclore nacional e os recursos da dança moderna, para formar um estilo brasileiro de ballet". Cf. CORSEUIL, Jaques. Ballet no Conselho Nacional de Cultura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03 set. 1961, p. 8. Sobre a continuidade da proposta nacionalista em dança, por meio da criação de um "Ballet Nacional", ver em: Carta de Circe Amado a Décio e Marika. Rio de Janeiro, 8 abr. 1976. *Centro de Estudos da Dança*, Pasta Ballet Stagium.

seguintes, permanecendo durante a primeira década de existência do Stagium (1970). É possível perceber essa bússola apontada para a nação em diferentes publicações do período. Em matéria publicada em 1976, o jornalista Júlio Lerner fez uma defesa à dança do Stagium, justamente por encontrar nela aquela brasilidade apregoada na primeira metade do século XX. Ao tratar da falta de mercado de dança no Brasil, Lerner questionou o argumento de que seria a falta de investimento o fator que limitaria as produções e oportunidades em dança.

Falta à delicada imaginação dos coreógrafos caboclos a agressividade dos grandes artistas. Mesmo que se dê a eles todo dinheiro do mundo, o problema não será resolvido. Pois a única solução viável reside em assumirem sua condição de brasileiros, pesquisando junto aos temas de nosso povo a linha futura de suas montagens.⁴²⁹

Com essa afirmação, o jornalista apresentou o pressuposto de que, em matéria de criação artística, a universalidade não prescinde no trato cênico de questões relacionadas ao "nosso povo", sendo necessário, para tanto, que os artistas assumissem a localidade como expressão da "brasilidade". Desde a década de 1930, estendendo-se à década de 1970, o folclore, a cultura popular, o regionalismo, a literatura e aspectos étnicos se transformaram em assuntos a partir dos quais a dança como arte se tornaria brasileira. Recorrendo a temas e músicas nacionais, produziam-se alegorias destinadas a ter um encontro estético com o original, a brasilidade em sua autenticidade.

Com efeito, os criadores dos espetáculos de dança ainda não tinham se arriscado a tratar corporalmente elementos da cultura nacional, sendo característica comum das experiências mencionadas (Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Eros Volússia, Balé do IV Centenário — 1953-1955 —, Circe Amado e Ballet Stagium) a manutenção do preparo corporal com técnicas advindas do balé. A associação de corpo, gestual e dança como identificadora de brasilidade ficou chancelada sob inspiração das culturas populares, principalmente

⁴²⁹ LERNER, Júlio. Recomeça hoje o balé da ilusão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08 abr. 1976. Ilustrada, p. 33.

por meio da seleção de manifestações corporais presentes no maxixe e no samba, sendo evidenciado o uso peculiar dos pés e quadris.⁴³⁰

Grosso modo, houve uma permanência de busca pela brasilidade no cenário artístico nacional da dança, forjada nas décadas de 1920 e 1930 e se prolongando aos trabalhos do Ballet Stagium na década de 1970. Tendo em vista a diversidade de projetos dedicados a justificar o que define essa brasilidade — dentre os quais se destacam os de Alceu Amoroso Lima, Oliveira Vianna, Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre —, com intuito de tornar nossa explanação menos exaustiva, destacaremos as propostas de Cassiano Ricardo e Oswald de Andrade. Tal escolha se faz plausível por reconhecermos vínculos significativos entre estes e as explicações nas quais se assentam as justificativas da brasilidade do Ballet Stagium oferecidas pela crítica, pela historiografia e pelos diretores da companhia.

3.2 "Aparando arestas": modernidade, brasilidade e antropofagia

"Agora, finalmente, podemos parar de reivindicar uma companhia de dança brasileira." Helena Katz

Dentre as possibilidades estéticas experimentadas pelo Ballet Stagium, seus trabalhos foram gradativamente orientados a um modelo legitimado no setor artístico nacional. Em termos de definição procedimental de criação artística, é possível reconhecer certa intenção da companhia em se filiar a uma corrente de pensamento de caráter moderno e nacionalista que remonta à década de 1920: o Movimento Antropofágico. Em entrevista publicada na edição de fevereiro de 1995

⁴³⁰ A relação entre dança, modernidade e brasilidade na primeira metade do século XX pode ser conferida em: VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [on line], Colóquios, 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>>. Acesso em: 28 jan. 2015. A questão de um gestual corporal "tipicamente brasileiro" em trabalhos artísticos de dança foi solucionada somente com trabalhos posteriores, especificamente do Grupo Corpo a partir da coreografia "21", em 1992. Sobre esse assunto, consultar a obra: REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo*: (des)construção da obra coreográfica 21. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

da “Revista e”, do Serviço Social do Comércio (Sesc) São Paulo, a diretora do Stagium, Marika Gidali, fez a seguinte declaração: "Antropofagia é a palavra que nos acompanha desde sempre. Você come todo aquele negócio, digere, às vezes nem digere, e põe para fora de uma outra forma"⁴³¹. Por meio dessa declaração, em meados da década de 1990, o próprio Ballet Stagium, no discurso de sua diretora, apresentava-se como moderno "desde sempre".

A declaração de Marika nos oferece não somente um lastro para compreender a estética da companhia, como conduz o entrevistador e os leitores a perceberem o Stagium como uma unidade adepta de um movimento estético que já gozava de consagração e tinha uma concepção específica de nacionalismo. No entanto, nem sempre essa premissa esteve presente nos discursos de seus diretores, levando-nos à necessidade de compreender como e quando o Stagium aderiu à concepção nacional antropofágica da arte. Essa versão do nacionalismo moderno brasileiro não desfrutou de apoio estatal oficial durante as décadas de 1930 e 1940, mas ganhou volume e densidade ao se manter como marco representativo da ideia de vanguarda artística no Brasil.

O marco dessa premissa se encontra no "Manifesto antropofágico", publicado por Oswald de Andrade em maio de 1928 na Revista Antropofágica. Em sua primeira frase, tal manifesto decretou a função do procedimento antropofágico como ação capaz de especificar "o brasileiro": um povo mestiço que surgiu da interação de diferentes etnias e nacionalidades. Segundo essa proposição, mesmo com referências estrangeiras, o povo daqui não teria se constituído a partir da simples reprodução de costumes de outros povos, mas antes pela "devoração" destes, por assimilação e apropriação, transformando-os em algo diferente e caracterizando o procedimento cultural como antropofágico.

Por propagar uma ideia de nação mestiça, cuja essência consistiria em recriar o existente, Oswald de Andrade pôde afirmar que "só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente".⁴³² Procedimento estético advindo do processo de

⁴³¹ Diversas entrevistas publicadas pela "Revista e" foram catalogadas e publicadas em formato de livro, compondo a "Coleção e". A mencionada entrevista de Marika Gidali pode ser consultada em: GIDALI, Marika. Entrevista. In: *Coleção e: entrevistas e processos*. São Paulo: Sesc/Lazuli, 2003, p. 73.

⁴³² ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 47.

criação artística, a antropofagia assumiu o dever de unir as características de um povo marcado pela diversidade. Em seu entendimento, as influências estrangeiras não residiam em algo que deveria ser rechaçado, negado ou amaldiçoado, assim como também não caberia ser imitado. A concepção do movimento se concentrou nos processos de troca entre o que veio e o que aqui já existia, fazendo surgir um híbrido dessa relação. Desse modo, assim como o artista, o povo brasileiro, para os antropofágicos, era aquele que promovia a mistura, o recriar a partir da mixagem, das impurezas das misturas.

Num olhar apressado, podemos, sem muitas dificuldades, reconhecer esse elemento no Stagium. A manutenção de uma técnica clássica do balé fornecia um modelo gestual aos corpos, mas era associada à seleção de assuntos, obras e autores já reconhecidos como nacionais para confecção de seus trabalhos cênicos. Mas a adoção da concepção antropofágica não esteve presente "sempre" nas obras e nos interesses dos diretores da companhia, tendo a crítica especializada exercido importante papel nessa definição. No andamento da década de 1970, a crítica de dança passou a pleitear uma função peculiar, parecida com aquela assumida pelos intelectuais na estrutura administrativa do Estado durante as décadas de 1930 e 1940: a de detentores do conhecimento, do saber sobre a nação. Tal postura se assemelha ao processo descrito por Mônica Velloso: "Sentindo-se consciência privilegiada do 'nacional', ele [o intelectual] constantemente reivindicou para si o papel de guia, condutor e arauto"⁴³³. Foi essa função que a crítica especializada passou a requisitar e exercer no cenário da dança como arte na década de 1970.

Com essa atitude, a crítica de dança se colocou como herdeira de intelectuais e artistas das décadas anteriores, chamando para si a responsabilidade de anunciar as mudanças a serem realizadas, mas no âmbito restrito da dança. Ancoramos em duas explicações essa aproximação: a primeira de caráter pedagógico e a segunda na valorização da cultura popular. Nas explanações de Velloso, a garantia de uma identidade nacional passou pela manutenção de uma ideia de povo carente, que precisava ser educado e orientado, sendo necessária

O movimento antropofágico, aglutinando artistas como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Raul Bopp, disseminou-se por diferentes linguagens artísticas ao longo das décadas seguintes, sendo encontrada no Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa, e na tropicália.

⁴³³ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1987, p. 1.

uma mão que o guiasse pela escuridão. Nesse sentido, todo projeto, na sua essência, consiste num projeto educativo.⁴³⁴

O desenrolar dessa relação entre crítica e dança encontrou, no modo como o Stagium se apresentava, um importante estímulo. No projeto da companhia de desmistificar o balé, no sentido de torná-lo acessível ao maior número de pessoas, o Stagium adotou algumas posturas que se tornaram emblemáticas, como a recusa a figurinos pomposos e a separação entre aula, ensaio e espetáculo. Tais aspectos não passaram despercebidos pela crítica de dança, sendo ação digna de ser destacada já em 1972, como o fez Fausto Fuser:

É por isso que em seus espetáculos não há os tradicionais fechamentos solenes de cortinas que estimulam e guiam os aplausos, por isso eles não usam roupas fantasiosas e ficam só com a malha sobre o corpo, por isso eles ensaiam vários passos diante do público antes do espetáculo.⁴³⁵

O abandono das vestimentas do balé simbolizou não somente despreendimento em relação ao esplendor dos figurinos, mas uma posição identitária a partir das vestes. A historiadora Maria Bernardete Ramos Flores, ao analisar os usos políticos da arte, efetuados com intuito de construir uma imagem do homem brasileiro durante a gestão de Gustavo Capanema no governo de Vargas, apontou a preferência por representações nas quais o nu se apresentava como elemento constante.⁴³⁶ A adoção de malhas em renúncia à pomposidade dos tecidos luxuosos aproximou a companhia do projeto nacionalista iniciado na primeira metade do século XX: oferece-se um corpo, uma

⁴³⁴ Idem, *ibidem*, p. 48.

⁴³⁵ FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

⁴³⁶ Buscando tornar sua análise mais palpável, a historiadora optou por uma investigação comparativa entre as iniciativas de Vargas no Brasil e António Salazar em Portugal. Com isso, pôde ressaltar que, enquanto Portugal preferiu símbolos vinculados ao passado, como vestimentas, mapas e adornos que representavam os períodos áureos do país, o governo de Vargas se ocupou de criar imagens voltadas ao futuro, de um homem a ser feito. As reflexões de Flores podem ser encontradas no texto: FLORES, Maria Bernardete Ramos. O nu e o vestido, o futuro e o passado, a pedra e a carne: a estética da representação no Brasil e em Portugal. In: _____. *Tecnologia e estética do racismo*: ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007. p. 139-176.

vestimenta desprovida de vícios e reproduções de outras culturas, estando a dança brasileira ainda a ser feita, voltada ao futuro.

Essa conduta de se despir de valores se vinculava ao projeto nacionalista e modernista no Brasil, no qual o homem brasileiro — e, nesse caso, a dança brasileira — não se atrelaria a imagens fidedignas de nativos ou europeus. Dito de outro modo, não poderia resvalar em reproduções, seja da dança folclórica ou do balé clássico. Com essa postura, o Ballet Stagium se ofereceu aos intelectuais, à crítica especializada e à sociedade como um novo modo de conceber a dança como arte, estando esta mais perto do povo. No entanto, como veremos, tal posicionamento, que se manifestava por meio das vestimentas e do modo de organização estrutural para apresentação, ainda não se fazia presente na estética cênica da companhia em 1972. Com efeito, coube à crítica especializada guiar a produção artística em dança rumo a uma produção brasileira, educando seus fazedores e entusiastas com seus escritos publicados na imprensa.

Outro fator que aproximou a postura dos intelectuais e a crítica foi a abominação às elites culturais que pautavam suas predileções em produtos estrangeiros. Contra estes, o povo foi requisitado como "alma da nacionalidade", ao passo que as elites passaram a ser acusadas de manchar ou atrapalhar questões nacionais. Nessa direção, a crítica encontrou no Stagium uma abertura para disseminar o lema antropofágico: "Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo"⁴³⁷. Tal proposição encontrou ressonância nos discursos dos diretores do Ballet Stagium, estando a máxima da "desmistificação do balé" presente entre seus ideais desde seu primeiro ano de existência, retirando-o de sua "aura" elitista a partir de apresentações de Norte a Sul do país.⁴³⁸ A crítica especializada percebeu, então, no Ballet Stagium e em sua postura de popularização do balé, um nexó com a proposta antropofágica de negação das elites cultivadas e de seu repertório artístico importado do Velho Mundo.

⁴³⁷ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico, 1990, op. cit., p. 49.

⁴³⁸ Dado o extenso volume de matérias com entrevistas de Otero e Gidali que salientam a proposta, limitamo-nos a apresentar algumas delas em seus dois primeiros anos: BULIK, Linda. O Stagium vem aí. *Folha 2*. Londrina, 30 nov. 1971; Ballet de Câmara Stagium no Teatro José de Alencar. *Correio do Ceará*. Fortaleza, 17 abr. 1972, p. 6; Hoje em Brasília um ballet "diferente". *Diário de Brasília*. Brasília, 20 maio 1972. Primeiro Caderno, p. 3; FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

No entanto, o processo de adesão da companhia à corrente de pensamento artístico antropofágico não se deu de modo instantâneo, levando mais de cinco anos para sua efetivação. Conseguimos identificar o primeiro rastro dessa relação na primeira versão da coreografia "Diadorim", em 1972, num momento em que, como vimos, o Stagium ainda não comungava da concepção antropofágica. Contudo, o crítico Sábado Magaldi, em extensa matéria sobre a coreografia "Diadorim", concebeu o trabalho como uma preocupação da companhia "em encontrar uma linguagem brasileira para dança. [...] Os temas brasileiros são sua preocupação fundamental, sem que se caminhe para o balé folclórico"⁴³⁹. O Stagium passou então a ser compreendido como aquele que fazia uso de um referencial, sem imitá-lo ou caricaturá-lo, mas cuja realização se encontrava em processo, pois se tratava de uma busca.

No ano seguinte, 1973, o Ballet Stagium apresentou em seu repertório duas novas coreografias, "Adagietto" e "Concerto de Ebony", ambas coreografadas pelo argentino Oscar Arraiz, que não apresentavam elemento algum de vinculação com a suposta preocupação sugerida por Magaldi.⁴⁴⁰ Também em 1974, nas obras "Psicuspeculum", de Christian Uboldi, "Ária", de Ron Sequoio, e "Jerusalém", coreografada por Décio Otero⁴⁴¹, dançadas pela companhia, inexistiam

⁴³⁹ MAGALDI, Sábado. Problemas e planos do Ballet Stagium. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.

⁴⁴⁰ Exemplo disso é a ausência de críticas destinadas a tratar as obras do Ballet Stagium como uma busca por uma linguagem brasileira. Cf. ARCOVERDE, Maurício. O Ballet Stagium. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 out. 1973. 1º Caderno, p. 7; DIAS, Lineu. O balé 'Stagium' vence pelo esforço. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 maio 1973, p. 12; LARA, Paulo. O Ballet Stagium inicia sua programação de 73. *Folha da Tarde*. São Paulo, 12 abr. 1973, p. 30.

⁴⁴¹ "Jerusalém" é uma obra emblemática da produção da companhia, pois ela demarca um momento de nebulosidade quanto à maneira como a crítica entendia o que era "brasileiro" em termos de dança. Se outros trabalhos eram coreografados e possuíam trilha sonora estrangeira, "Jerusalém" tinha música de Almeida Prado, coreografia de Décio Otero e direção de Ademar Guerra. O espetáculo não foi tratado como "brasileiro" pela crítica, mesmo tendo sido um sucesso de público. Portanto, a mera presença de profissionais brasileiros no processo de produção da obra não garantia sua percepção como "brasileira", mas o contrário é verdadeiro: a presença de estrangeiros na produção servia para distanciar as obras de elementos nacionais. No caso de "Jerusalém", segundo a crítica de Lineu Dias, o espetáculo chegou a ser tratado como importado em algumas esferas por apresentar música de um brasileiro que residia na Europa,

elementos que possibilitassem vincular o Stagium a uma estética "brasileira" de dança. A conexão entre Stagium e brasilidade retornou aos textos da crítica especializada a partir da obra "D. Maria I, a rainha louca", em 1974, baseada no "Romanceiro da Inconfidência" e dirigida por Ademar Guerra.

Portanto, foi pela junção de profissionais brasileiros presentes na ficha técnica (música, coreografia e direção)⁴⁴² e de tema relacionado a elementos e autores literários legitimados na condição de "brasileiros", como Guimarães Rosa e Cecília Meireles, que o Stagium foi entendido inicialmente pela imprensa e pela crítica especializada como linguagem brasileira em forma de balé.⁴⁴³ A princípio, a identificação do Stagium com a "brasilidade" nos evidencia o grau de consagração alcançado pelos baluartes nacionais fabricados pelos intelectuais das décadas de 1930 e 1940, partindo de um plano ontológico de identificação que ocorre naturalmente, no qual o imaginário efetua importante papel. Mesmo não conhecendo o sertão ou a rainha louca, há uma comunhão com a história narrada como sendo "nossa", aceita e sentida.

Se, na primeira metade do século XX, buscava-se a criação de elementos de identificação que pudessem caracterizar o brasileiro, na década de 1970, alguns deles já gozavam de certa aceitação por parte da crítica de dança. A brasilidade advém do uso de obras de artistas brasileiros, seja sobre a transição do século XVIII para o XIX ou acerca das terras secas do sertão. Essa anuência incontestada de uma literatura nacional já consagrada, que possibilitou à crítica ovacionar o Stagium e

Almeida Prado. Cf. DIAS, Lineu. Um rápido vôo pela religião e pela história. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1974.

⁴⁴² "Diadorim" foi baseado em "Grande sertão veredas", com coreografia de Décio Otero e músicas de Diadorim, Villa-Lobos, trechos de folclore, sons de pássaros e percussão. "D. Maria I...", se utilizou do "Romanceiro da Inconfidência", de Cecília Meireles, também coreografado por Décio Otero, com direção de Ademar Guerra e músicas de Marlos Nobre, Edu Lobo, Cláudio Santoro, Carlos Gomes, Geraldo Vandré e Villa-Lobos.

⁴⁴³ Cf. LARA, Paulo. O grupo Stagium vai mostrar "A Rainha Louca" e "Diadorim". *Folha da Tarde*. São Paulo, 12 nov. 1974, p. 23; PENNA, Catarina Vitória. Ballet Stagium: o acerto dos passos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 set. 1974. Caderno B, p. 4; PENNA, Nilson. Sucesso do Ballet Stagium. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 set. 1974. 1º Caderno; Stagium, a linguagem brasileira do Ballet. *Diário da Tarde*. Rio de Janeiro, 25 set. 1974; O renascer do ballet. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 jun. 1975, p. 35. (Sucursal de São Paulo).

sua nacionalidade, indica-nos certo grau de assédio⁴⁴⁴ que o nacionalismo conseguiu exercer sobre a população, inclusive sobre a crítica especializada.⁴⁴⁵

De todo modo, a brasilidade atribuída ao Stagium, até então vinculada à literatura nacional, compartilhando de uma tradição moderna, alcançou outro patamar a partir de 1975. Essa mudança contou com o trabalho do diretor teatral Ademar Guerra junto à companhia. Se, para Ademar, sua tarefa era o amadurecimento do potencial interpretativo, como vimos no capítulo anterior, permaneceram no Stagium mais referências que as pretendidas pelo homem de teatro. Referimo-nos à concepção de "realidade brasileira" de Ademar, confessada em sua biografia nas seguintes palavras: "[...] sempre achei que, se você vive no Brasil, vive dentro dessa realidade, isso implica um comprometimento"⁴⁴⁶ — entendido como a dedicação a realizar trabalhos artísticos que dialoguem com a contemporaneidade da nação. Em depoimento proferido em 2008, Gidali fez a seguinte confissão sobre a importância de Ademar Guerra: "Intelectualmente, ele foi minha universidade. [...] Essa brasilidade era uma coisa muito latente para ele, uma coisa que ele defendia com unhas e dentes. E isso foi muito importante para nós"⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ O conceito de assédio aqui empregado é tomado de empréstimo das reflexões de Stella Bresciani ao analisar o poder de sedução dos textos históricos sobre o Brasil. De acordo com a pesquisadora, as palavras possuem um poder de persuasão ao transferir, para o formato textual, a comunicação verbal, dando fixidez a esta. Desse modo, os textos que buscaram formular as características do homem brasileiro no início do século XX ainda gozam de grande aceitação e propagação no meio popular. Cf. BRESCIANI, Stella. O poder de sedução dos textos: o assédio pelas imagens e representações. In: _____; SEIXAS, Jacy Alves de (orgs.). *Assédio moral: desafios políticos, considerações sociais, incertezas jurídicas*. Uberlândia: Edufu, 2006. p. 157-184.

⁴⁴⁵ Exceção a essa postura de enquadrar o Stagium num projeto de construção de uma linguagem brasileira é a crítica realizada por Lineu Dias, que redigia suas críticas sem generalizar a produção da companhia, buscando valorar as especificidades de seus trabalhos, atribuindo importância igual a todas as obras. A esse exemplo, ver a crítica: DIAS, Lineu. "Stagium" prova a sua coerência. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 maio 1974, p. 18; DIAS, Lineu. Um rápido vôo pela religião e pela história. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1974.

⁴⁴⁶ GUERRA, Ademar, 1997, op. cit., p. 153.

⁴⁴⁷ GIDALI, Marika. Depoimento. *Grandes Personalidades Brasileiros*. Dir. Laine Milan. DVD, 52 min. color. São Paulo: TV Cultura/TVI, 16 jun. 2008.

A brasilidade em Ademar Guerra consistiu, em termos gerais, no trato de questões pertinentes ao presente e futuro, não mais vinculadas a um passado longínquo. O marco dessa realização nas obras do Ballet Stagium, que possibilitou sua aproximação ao modelo antropofágico pela crítica especializada, foi a montagem de "Quebradas do mundaréu"⁴⁴⁸, quando se mostrou, em forma de dança, o mundo material que rodeia as relações humanas do aqui e agora. Esse olhar para o presente alijou do processo de concepção artística o vínculo com um passado fundador, com elementos nacionais que até então ancoravam a vinculação entre Ballet Stagium e nação. Inaugurou-se, então, uma nova concepção de brasilidade voltada ao homem cidadão, suas dificuldades, carências, desejos, conflitos e esperanças. O Stagium continuou representativo da nação, mas não com uma ficção ou com assuntos nebulosos, nem com uma representação purpurinada de temas brasileiros. Diferente disso, a companhia buscou denotar o real imediato, encontrado em sua materialidade.

Entretanto, entre 1974 e 1976, esses aspectos provocaram impasse entre críticos de dança do período. A diferença de pareceres pode ser compreendida pela diversidade de produtos cênicos apresentados pelo Stagium, coexistindo diferentes leituras sobre o que o caracterizava naquele momento. Em 18 de novembro de 1974, o crítico Lineu Dias apontou as obras "Diadorim" e "Jerusalém" como responsáveis pelo sucesso da companhia naquele ano, dado o alto nível profissional das narrativas e da interpretação.⁴⁴⁹ No ano seguinte, Maribel Portinari, em crítica publicada em 07 de novembro no jornal O Globo, destacou: "Quebradas do mundaréu" como "um trabalho maduro", mas elegeu "Diadorim" como peça fundamental da companhia, bem como exaltou o trabalho neoclássico "Prelúdio", com

⁴⁴⁸ Mesmo a crítica atribuindo a "Quebradas..." o potencial de instituir a relação de brasilidade vinculada à realidade imediata, o Stagium iniciou tais experiências nas obras "Jerusalém" e "D. Maria I...", nas quais Ademar Guerra também atuou como diretor. No entanto, durante o ano de 1974, somente Oswaldo Mendes destacou que o Stagium não mais se chancelava pelos vínculos à tradição, porque "preocupam-se, acima de tudo, em dar através de sua arte, um testemunho de seu tempo". Cf. MENDES, Oswaldo. Público jovem consagrou o Ballet Stagium. *Última Hora*. São Paulo, 24 maio 1974. Um exame mais detalhado dos elementos de contemporaneidade presentes nas obras mencionadas pode ser encontrado em SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da, 2013, op. cit.

⁴⁴⁹ DIAS, Lineu. Um rápido vôo pela religião e pela história. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1974.

música de Villa-Lobos e coreografia de Décio Otero, por possuir "sutileza e bom gosto"⁴⁵⁰.

Mas coube a Oswaldo Mendes e Fausto Fuser a percepção e a apologia à nova concepção de brasilidade frente à estética de produção iniciada a partir da parceria com Ademar Guerra. Em 11 de novembro de 1975, em matéria publicada no jornal *Última Hora*, em parceria com Manuela Rios, Oswaldo Mendes definiu o Stagium como um grupo aberto a possibilidades, "totalmente sem preconceitos"⁴⁵¹. Oito dias depois, em 19 de novembro, em matéria publicada no mesmo periódico impresso, ao tratar da obra "Quebradas do mundaréu", Mendes ressaltou: "Então, eu acho importante anotar que esse balé (coreografado por Otero e dirigido por Ademar Guerra) dá a impressão de um marco, a partir do qual não há retorno"⁴⁵².

No fim de 1975, os jornas nos quais a crítica especializada publicava seus escritos sobre dança lançaram diferentes visões sobre a companhia, tornando diluído aquilo que a caracterizava como brasileira. Mas, a partir de 1976, os discursos da crítica começaram a se afunilar, tornando concreta a profecia de Mendes feita no ano anterior. Como de costume, o Stagium apresentou um repertório diversificado, composto de seis obras, sendo quatro delas coreografadas por Décio Otero — "Chamam-te alma", "Bamboleô" (em parceria com Marika Gidali), "Resquícius" e "Das terras de benvirá" — e outras duas montadas por integrantes da companhia: "Introdução e Alegro", de Ricardo Ordoñez, e "Ei!", de Clarisse Abujamra.

Se, até 1975, a crítica especializada se manteve parcimoniosa com a diversificação de repertório apresentado pelo Stagium, a partir de 1976 é possível verificar um esforço em enquadrar a companhia num perfil único. Dentre as fórmulas utilizadas para produção cênica, o Stagium tinha apresentado três grandes modelos até aquele momento: o

⁴⁵⁰ PORTINARI, Maribel. Quebradas e Diadorim marcam a estréia do Stagium na Sala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 nov. 1975. Em outra crítica publicada, Portinari igualou as obras "Jerusalém" e "Quebradas..." em maturidade, ao mesmo tempo em que desbancou "D. Maria I..." pelo excesso de colagens e do recurso à mímica adotado por Gidali. Cf. PORTINARI, Maribel. Jerusalém entusiasma platéia no segundo programa do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1975.

⁴⁵¹ MENDES, Oswaldo; RIOS, Manuela Costa. Stagium: os atores-bailarinos das Quebradas do Mundaréu. *Última Hora*. São Paulo, 11 nov. 1975, p. 9.

⁴⁵² MENDES, Oswaldo. Quando o balé lava a alma da gente. *Última Hora*. São Paulo, 19 nov. 1975, p. 9.

primeiro, e também mais volumoso, foi caracterizado pelo uso aprimorado da técnica clássica, com ou sem sapatilhas de ponta, mas organizado numa estética neoclássica, como nas coreografias de Décio Otero: "Orfeu e Eurídice", "Dessincronias", "Impressions", "Entrelinhas", "Episódios", "Dois retratos", "Prelúdios" e "Resquícios", e em trabalhos assinados por outros coreógrafos, como "Alegretto", de Anton Garcez, "Adagietto" e "Concerto de Ebony", de Oscar Arraiz, "Psicuspeculum", de Christian Uboldi, "Ária", de Ron Sequoio, e "Introdução e Alegro", de Ricardo Ordoñez.

O segundo partia do princípio de usar obras literárias, por meio do que a companhia passou a ser lida como a possibilidade de um balé brasileiro trabalhar cenicamente, pela dança, temas relacionados à cultura e à história do Brasil. Nesse formato se encaixam as obras "Diadorim" e "D. Maria I, a rainha louca". Por último, situamos as obras "Jerusalém", "D. Maria I..." e "Quebradas do mundaréu", trabalhos realizados em parceria com Ademar Guerra, com os quais se iniciou a concepção de brasilidade como sendo atrelada a questões sociais contemporâneas. Mesmo sendo numericamente maiores, as obras neoclássicas produzidas pelo Stagium não foram suficientes para vinculá-lo a questões nacionais, dificultando sua justificativa por parte da crítica especializada.

Foi, portanto, a terceira via, adotada pela crítica especializada, que possibilitou inserir o Stagium numa história nacional das artes em sua modernidade. Nessa empreitada, ao lado de Oswaldo Mendes, Fausto Fuser se dedicou a resenhar o perfil que seria o responsável pelo "triunfo do Stagium". Em agosto de 1976, o jornal *Folha de São Paulo* divulgou uma crítica de Fuser dividida em duas partes, publicadas nos dias 20 e 26. Nelas, ainda sobre "Quebradas...", o crítico destacou: "Estamos diante de um espetáculo coreográfico cuja preocupação vai além do palco, para uma realidade fora dele. [...] O importante será essa realidade [...]"⁴⁵³. Com essas palavras, Fuser anunciou aos leitores o que passou a ser importante num espetáculo de dança apresentado pela companhia: não somente o rearranjo estético de assuntos de folclore ou históricos, não bastando uma técnica e corpos bem apurados, mas antes o trato da realidade material que cerca o artista.

Seguindo essa premissa, perante o diversificado repertório de seis obras apresentadas pelo Stagium em 1976, Fuser selecionou aquela

⁴⁵³ FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium (II). *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 ago. 1976. Ilustrada, p. 39.

que continha elementos capazes de aproximar a companhia da versão antropofágica. Trata-se da coreografia que leva como nome o título de um álbum de Geraldo Vandré, "Das terras de benvirá", assim definida pelo crítico:

'Das terras de benvirá', por sua composição febril, enérgica, coloca-se entre os melhores trabalhos do Stagium, a mais importante companhia de dança brasileira. É um espetáculo que se eleva, pela decantação de elementos oriundos da nossa realidade, ao painel da representatividade universal de fatos da vida brasileira. [...] 'Das terras de benvirá' abre todo um caminho de infinitas perspectivas. [...] o maior passo do Stagium, o ponto culminante do programa.⁴⁵⁴

No mês seguinte, em 09 de setembro, a crítica de dança Maribel Portinari publicou, no jornal O Globo, uma matéria na qual não rejeitou o ecletismo estético apresentado pela companhia, mas decretou:

O melhor do programa de ontem foi 'Das terras do benvirá', um dos mais belos trabalhos do coreógrafo Décio Otero, com música de Geraldo Vandré. Coreografia de mensagem em que cada gesto, cada movimento, cada expressão de corpo e de rosto, traduzem as palavras do compositor numa vasta alegoria à vida, ao amor, às lutas, à esperança.⁴⁵⁵

Nessa seleção das obras apresentadas pelo Stagium, efetuada pela crítica em 1976, um recorte se destacou até os primeiros anos da década seguinte. O vínculo direto com o movimento musical/antropofágico da tropicália, por meio do compositor Geraldo Vandré, possibilitou um reconhecimento imediato do valor simbólico que a coreografia "Das terras de benvirá" representava em termos históricos, com a modernidade artística brasileira iniciada nas décadas de 1920 e 1930. A possibilidade de existir um exemplar antropofágico

⁴⁵⁴ FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 ago. 1976. Ilustrada, p. 27.

⁴⁵⁵ PORTINARI, Maribel. "Benvirá" marca êxito na estréia do Ballet Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 set. 1976.

na arte dança e de esta se vincular a um movimento estético nacional mais amplo, seduziu os críticos de dança.

De modo menos sutil, José Mauro Costa, que então trabalhava com teatro, também registrou sua percepção naquele momento. Talvez por não escrever de modo sistemático sobre dança, a crítica que ele assinou, publicada em 17 de setembro de 1976 no jornal carioca *Opinião*, apresenta-nos o seguinte panorama: "O Stagium ainda é tímido em sua proposta de renovação e trabalha numa variedade de tendências, do neoclássico, ao moderno, às pesquisas de movimentos mais livres, sem definir uma linha clara de atuação, um estilo bem marcado"⁴⁵⁶. Com essas palavras, foi escancarada a questão: o que até então era visto pela crítica como potencial criativo da companhia, a diversidade estética, passou a ser entendido como incapacidade de recorte e aprofundamento.

Alinhavado com o questionamento da heterogeneidade da produção do Stagium, o problema foi exposto por Costa: "O caso é que no programa apresentado este ano, diversidade assumida, as coreografias mais marcantes foram as mais chegadas ao clássico"⁴⁵⁷. Assim, a pluralidade não era compreendida como problema pela crítica, desde que os trabalhos orientados pela estética do balé clássico não sufocassem suas prediletas. A partir desse ano, o assédio da crítica sobre o Stagium, com intuito de atrelá-lo a uma perspectiva nacionalista, com toques antropofágicos em dança, adquiriu formato específico, empenhando um crescente descrédito por suas criações ancoradas no uso bem acabado da técnica clássica. Por vezes, com tom menos sutil, algumas críticas deixaram de parecer uma sugestão, como a realizada por Costa, para assumir o caráter de cobrança efetiva. Foi, portanto, na segunda metade da década de 1970 que a crítica especializada em dança se posicionou como direcionadora do futuro da companhia.

Os críticos entendiam que a proposta de desmistificar a arte do balé assumida pelo Stagium consistia em abandonar temas estrangeiros e fantasiosos, bem como em realizar apresentações que não se restringissem a uma elite cultural estabelecida. No entanto, ao constatarem que o Stagium mantinha o estudo da técnica clássica e seus exercícios como modo de preparo corporal para o elenco, passaram a exigir que o uso da técnica clássica nos trabalhos coreográficos da companhia não se limitasse à execução de belos movimentos. Dito de outra forma, para a crítica especializada, não bastava despir-se das

⁴⁵⁶ COSTA, Mauro José. A busca do Stagium. *Opinião*. Rio de Janeiro, 17 set. 1976, p. 23.

⁴⁵⁷ COSTA, Mauro José, 1976, op. cit., p. 23.

vestimentas e do glamour que envolviam o balé; era necessário repensar os próprios passos de balé como instrumento para criação, porque, tendo em vista a proposta de um balé brasileiro, qual o sentido de dar continuidade à execução de passos advindos de uma técnica importada, datada de outro século?

Enquanto o Stagium não conseguia realizar esse feito, a crítica se satisfazia com o uso da técnica clássica para tratar da contemporaneidade do período. Essa adaptação de um repertório de movimento, associada às técnicas teatrais e a assuntos que envolviam o homem brasileiro, foi suficiente para tratar o processo de criação do Stagium como antropofágico, conectado à manutenção de uma recusa às elites importadoras de cultura. A constante presença do Stagium em matérias e críticas publicadas nos jornais impressos, levando em consideração o teor destas, endossa nossa hipótese de que a crítica especializada se sentia herdeira dos intelectuais das décadas de 1920/1940 e de seus preceitos.

Em 21 de março de 1977, em matéria dedicada a tratar da exportação de balé pelo Brasil, Oswaldo Mendes faz a seguinte explanação sobre o Stagium:

Há vários aspectos, no trabalho do Stagium, que apaixonam particularmente. Um deles, é sua atenção para com uma temática cada vez mais brasileira, de compreensão de nossa realidade e sua tradução através de movimentos, através da coreografia. O balé deixa assim, de ser uma manifestação aleatória, distante, fria e inconsequente. E, por isso, começa a interessar faixas da população que naturalmente não se comoviam com belíssimos volteios e gentis pontas embalados por um som mágico qualquer.⁴⁵⁸

Com efeito, a consagração do Stagium pela crítica especializada assumia o aspecto de reação a uma elite minoritária, conservadora e estrangeira. O laço com a modernidade exigia uma democratização da dança, do rompimento com privilégios antigos. Tal formulação alcançou seu ápice em 1977 com a coreografia "Kuarup, ou a questão do índio", começando pelo programa do espetáculo, que apresentava uma citação

⁴⁵⁸ MENDES, Oswaldo. Acreditem: vamos exportar balé. *Última Hora*. São Paulo, 21 mar. 1977, p. 10.

do "Manifesto antropofágico" de 1928: "Só me interessa o que não é meu". A postura assumida pela companhia, associada ao produto estético apresentado em "Kuarup...", no qual o coreógrafo Décio Otero se desfez de gestuais advindos da técnica clássica, foi amplamente enaltecida nos jornais e salientada pela crítica de TV, Maria Helena Dutra, como "a linguagem nacional, sem hieróglifos, do balé"⁴⁵⁹.

Ao se vincular a uma moderna tradição estética, o Stagium ganhava contornos cada vez mais definidos de sua nacionalidade, respaldada na postura antropofágica para o trato de assuntos pertinentes à realidade material imediata, ao mesmo tempo em que fornecia um exemplar próprio, diferente dos modelos importados. Podemos perceber tais significações na crítica de Maribel Portinari no jornal O Globo de 07 de julho de 1977:

Fundada há sete anos, na base da teimosia e do sonho, essa companhia paulista decidiu tomar um rumo esnobado por outras mais antigas: o de dançar com os pés na terra tropical, arquivando duvidosas tentativas de reviver sílfides e fadas açucaradas. Desses passos do Stagium, cada vez mais para dentro de uma realidade nacional, foram surgindo, entre outras, 'Diadorim', 'A rainha louca', 'Quebradas do Mundaréu', criações inspiradas em Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Plínio Marcos, a provar que nosso balé não precisava ficar eternamente atado aos cisnes e princesas importados.⁴⁶⁰

E também na crítica de Sérgio Viotti, publicada em 08 de agosto do mesmo ano no periódico Jornal da Tarde do grupo O Estado de São Paulo.

O Stagium vem se caracterizando por um repertório carregado de sentidos de verdades sociais e humanas, no qual é preciso procurar ver além da dança, esquecê-la como manifestação de movimento e deleite. Muito pelo contrário, a

⁴⁵⁹ DUTRA, Maria Helena. A linguagem nacional, sem hieróglifos, do balé. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1977. Caderno B, p. 10.

⁴⁶⁰ PORTINARI, Maribel. A dança do aqui e agora nos passos do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 jul. 1977.

posição do grupo vem sendo a de apresentar uma proposta e exigir de seu público pensante uma participação absoluta, em termos ideais.⁴⁶¹

No entanto, a declaração de filiação à vertente nacionalista antropofágica do Stagium encontrou desconfiança quanto à sua manutenção nos anos seguintes. Isso ocorreu porque a companhia continuou apresentando um repertório variado. No mesmo programa de 1977 foi exibida a coreografia "Prelúdios", de 1975, composta com pressupostos estéticos distantes dos apresentados em "Kuarup...". Tal discrepância não passou despercebida por Acácio Vallim, que possuía formação teatral e, tendo estudado dança expressionista com Maria Duschenes, assumiu em 1977 o lugar de Lineu Dias, sendo indicado por este como crítico de dança do jornal O Estado de São Paulo.

Em 06 de julho daquele ano, Vallim destacou que o programa apresentava duas concepções distintas de dança, não havendo diálogo entre elas. Frente à situação, o crítico não mediu esforços em divulgar a necessidade de uma escolha, desferindo elogios a "Kuarup..." e conduzindo o leitor a perceber "Prelúdios" como algo repetido, que nada acrescentava à cena artística da dança quando comparado à obra que lhe fez parceria no programa:

Se 'Prelúdios' é uma coreografia fria e que parece criada com o único propósito de mostrar o nível de preparo técnico do grupo, 'Kuarup' se impõe tanto pela ousadia do tema abordado quanto pela sinceridade com que foi concebida e é apresentada. [...] Se o impacto de 'Kuarup' provou a capacidade que tem a dança de discutir problemas nacionais importantes, 'Prelúdios' é apenas a repetição de fórmulas distantes e já esgotadas.⁴⁶²

Se os críticos de dança que escreveram sobre o Stagium antes de 1977 pautavam seus textos em considerações moderadas, elogios e indicações sutis, Acácio Vallim encabeçou um novo momento que

⁴⁶¹ VIOTTI, Sérgio. O Stagium, ainda sem se entregar à emoção absoluta. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 04 ago. 1977. (Divirta-se).

⁴⁶² VALLIM, Acácio. Duas concepções de dança do Stagium. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06 de jul. 1977. p. 8.

alterou a relação da crítica de dança com o Ballet Stagium. Nesse processo, não se acatou mais a miscelânea estética que a companhia vinha apresentando durante seus seis primeiros anos. A assunção de uma estética brasileira em dança passou então a requisitar, dos diretores do Stagium, que abandonassem a produção de trabalhos coreográficos que faziam uso aprimorado da técnica do balé. A crítica especializada passou, gradativamente, a aceitar com menos entusiasmo o até então amigável convívio entre novas e antigas formas de composição no repertório da companhia, ou melhor, entre composições de caráter "nacional" e "não-nacional".

Na temporada do primeiro semestre de 1978, promovida na sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, sem mostrar nenhum novo trabalho de seu coreógrafo Décio Otero, o Ballet Stagium manteve em seu repertório a coreografia "Kuarup, ou a questão do índio". Ao lado desta foi apresentada a obra "Gestos", de Oscar Arraiz, que foi compreendida como trabalho preocupado em tratar de questões humanas. Contudo, a companhia insistiu em inserir trabalhos com estéticas orientadas pela técnica do balé clássico, como: "Sedália", de Lois Bewsley, e "Dueto", de Ismael Guiser. Diante dessa miscelânea de propostas, Acácio Vallim, em crítica publicada em 27 de maio, prontificou-se em tratar "Kuarup..." como "o momento máximo do Stagium", ao mesmo tempo em que desqualificou "Sedália", coreografia na qual, na opinião do crítico, "não existe nada muito importante sendo dito e apenas a alegria é o dado significativo". Mas foi no trato da obra "Dueto" que o crítico apresentou seu parecer, evidenciando o recorte estético, o caminho sugerido pelo qual o Stagium deveria trilhar:

Causa estranheza ver, num grupo que se propõe buscar um caminho ligado à realidade brasileira e que já tenha criado um trabalho como 'Quarup', um pas-de-deux como 'Dueto'. Incluir tal número no repertório é sinal de uma contradição que o Stagium ainda não conseguiu superar. Se interessa mostrar a extraordinária habilidade corporal de Marika Gidali, seu desempenho em 'Quebradas do Mundaréu' é muito mais significativo. Se interessa falar de amor, de afeto a sinceridade de certos momentos de 'Quarup' é muito mais tocante.⁴⁶³

⁴⁶³ VALLIM, Acácio. Restrições só à prática do balé. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 maio 1978. p. 11. A recusa do balé como estética para a companhia se tornou constante, alcançando inclusive a estreia do Stagium

O que até então era característico da companhia — presença de diferentes estéticas —, passou a ser compreendido como algo estranho, distante da proposta antropofágica brasileira realizada em "Kuarup". O período entre 1975 e 1978 nos parece ter sido o momento de indecisão e de escolhas a serem efetivadas pelos diretores da companhia. Ao mesmo tempo em que apresentavam obras neoclássicas, voltadas para o aperfeiçoamento técnico, Gidali declarou ao jornal *Última Hora*: "Não cultivamos a dança pela dança, que é muito importante. Cultivamos a problemática desenvolvida em dança"⁴⁶⁴. Na mesma matéria, encontramos ainda uma fala de Décio Otero que demonstra compreensão do assédio exercido pela crítica, no sentido de adesão exclusiva a uma estética nacionalista antropofágica, afirmando que "é muito difícil criar uma linguagem de dança brasileira. Só o tempo vai conseguir isso"⁴⁶⁵.

Nesse sentido, 1978 foi emblemático para a decisão do Stagium de aderir à estética brasileira em dança. Nesse ano, a companhia dançou obras de outros coreógrafos. Além das mencionadas, constaram no repertório do Stagium: "Fiel", de Ademar Dornelles, "Aranjuez", de Milton Carneiro, e "Malambo", de Toy Abbott. As matérias publicadas pela crítica especializada passaram a endossar uma característica do coreógrafo que se tornaria a da companhia. Fausto Fuser, na mesma matéria em que alinhavou o Stagium às experiências do Teatro de Oficina e Teatro de Arena, definiu Otero com a seguinte frase: "Ele analisa o Brasil, ele critica o Brasil, ele palpita Brasil"⁴⁶⁶. Porém, tendo em vista a diversidade da produção de Décio, junto com a caracterização do coreógrafo, Fuser recortou a produção do Stagium em obras como "Diadorim", D. Maria I...", "Quebradas do mundaréu", "Bamboleô" e "Kuarup".

Também a crítica Helena Katz, ao escrever sobre o então novo trabalho autoral da companhia, "Dança das cabeças", em 20 de julho de

Juvenil em 1978, que, sob coordenação de Ricardo Ordoñez e Geralda Bezerra, apresentou a peça romântica "O lago dos cisnes". Cf. VALLIM, Acácio. Stagium juvenil: repertório mal escolhido. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 dez. 1978. p. 15.

⁴⁶⁴ GIDALI, Marika apud TURCI, Fátima. Stagium, dançando a realidade. *Última Hora*. São Paulo, 13 e 14 maio 1978. (Suplemento Especial - Gente).

⁴⁶⁵ OTERO, Décio apud TURCI, Fátima, 1978, op. cit.

⁴⁶⁶ FUSER, Fausto. O Stagium continua o Arena e o Oficina. *Última Hora*. São Paulo, 05 jun. 1978.

1978, sentiu-se confortável em definir a amplitude das produções do Stagium assim: "todas dentro da proposta de dar uma nacionalidade ao balé"⁴⁶⁷. Katz também forneceu uma linha cronológica de obras capazes de suportar essa definição, elencando "Diadorim", "D. Maria I...", "Quebradas do mundaréu", "Jerusalém", "Das terras de benvirá", "Bamboleô" e "Kuarup", acrescidas à recém-estreada "Dança das cabeças". Foi por meio da seleção entre as produções do Stagium que a crítica de dança fabricou uma história para a brasilidade da companhia, fornecendo um lastro capaz de solidificar uma caracterização estética única.

Enquanto "Kuarup..." era concebida pelo coreógrafo Décio Otero como "um primeiro passo"⁴⁶⁸, a crítica especializada a inseriu como resultado de um processo mais amplo. Assim, a moderna brasilidade não se apresentava como algo ainda em construção, mas como o desaguar de trabalhos anteriores realizados ao longo da década de 1970. Usando o recurso de devorar, a crítica especializada se alimentou dos diferentes modos de o Stagium tratar o nacional, absorvendo alguns exemplares e recusando outros. Em 1978, crítica e companhia se encontraram, enfim, imersas no modelo antropofágico.

Reconhecemos, nessa postura da crítica especializada frente ao Ballet Stagium, uma ação assediante, dedicada a inculcar, nos diretores da companhia, o caminho a ser seguido. No esforço por redefinir o uso do termo assédio para situações políticas e sociopolíticas, o sociólogo Pierre Ansart reconhece que tal exercício compreende relações de poder, sendo praticado em situações que visam manipulação de significações, podendo seus usos se fazerem de formas diversas.⁴⁶⁹ Nessa perspectiva, o ganho do conceito consiste em retirar o foco das explicações pautadas na dualidade, dominantes e dominados, para focar nos processos em que se forjam relações dedicadas à instauração, num indivíduo ou grupo, das predileções de outros indivíduos ou grupos sem o uso de meios abertamente coercitivos.

Assumindo que nas relações humanas, mesmo as que se pretendem democráticas, exercer assédio e ser assediado aparece como

⁴⁶⁷ KATZ, Helena. A dança, hoje, é das cabeças. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 jul. 1978. Ilustrada, p. 43.

⁴⁶⁸ OTERO, Décio apud MENDES, Oswaldo. O índio nos passos do Stagium. *Última Hora*. São Paulo, 26 jul. 1977.

⁴⁶⁹ ANSART, Pierre. Os assédios políticos. In: BRESCIANI, Stella; SEIXAS, Jacy Alves de (orgs.). *Assédio moral: desafios políticos, considerações sociais, incertezas jurídicas*. Uberlândia: Edufu, 2006, p. 127.

condição, Ansart elabora formas pelas quais o assédio se instaura. Na relação que investigamos, assemelha-se àquela que o autor denomina "assédio descendente", que parte de uma instância mais forte para outra menos forte, gerando nesta uma posição de fraqueza, possibilitando perceber assédios não ditos.⁴⁷⁰ Essa forma de assediar, segundo o autor, visa a um reforço do existente, que, nesse caso, encontra-se na concepção nacionalista/moderna do movimento antropofágico. Fazendo uso de meios especializados, mas não centralizados, o poder da crítica se respaldava nas instituições por meio das quais emitia seus pareceres: a mídia impressa.

A incipiência do mercado de dança no Brasil na década de 1970 e a escassez de instrumentos midiáticos para divulgação dos trabalhos artísticos fizeram as matérias e críticas de dança conquistar importância decisiva no período. Tal diagnóstico é apresentado pela pesquisadora Andréia Vieira Abdelnur Camargo, que afirma: "No Brasil, a dança sempre encontrou dificuldade para conquistar ampla visibilidade nas mídias televisiva e radiofônica, restando ao jornalismo cultural impresso funcionar como uma das únicas instâncias de registro e discussão dessa arte, até a década de 1990"⁴⁷¹. Diante desse poder midiático, de fornecer visibilidade, propaganda e credibilidade à cena artística, as considerações publicadas pela crítica de dança lida com relações não equivalentes no processo de elaboração mútua entre crítica e arte.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 131.

⁴⁷¹ CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2, 2014, p. 12.

⁴⁷² A concepção de processo colaborativo na relação entre crítica de dança e artistas, elaborada por Fabiana Britto, desloca a possibilidade de perceber as relações de poder existentes nessas relações. Cf. BRITTO, Fabiana Dultra. *A crítica de dança no Brasil: funções e disfunções*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Para uma abordagem atual dessa perspectiva, consultar a pesquisa: LIMA, Emanuella Teresa Kalil. *A construção do campo da dança por meio da crítica jornalística*. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Apesar de concordarmos com a afirmação de que "não existe uma crítica de dança que molda um tipo de dança, nem o contrário" (LIMA, 2011, p. 27), acreditamos que a vertente assumida pelas autoras inviabiliza compreender as relações de poder envolvidas no processo, sugerindo uma relação harmoniosa e eximindo de responsabilidade a crítica de dança de situações que excluem ou referendam trabalhos artísticos.

Elas foram capazes de interferir e direcionar o modo como os diretores do Stagem concebiam sua arte.

Atuando de modo seletivo, a crítica de dança cerceou gradativamente a diversidade estética proposta pela companhia, recortando o que passou a ser tido como interessante para ser feito. A julgar pelas publicações, a manutenção do reconhecimento do Stagem pela crítica especializada passou pela renúncia de trabalhos neoclássicos, seja em matérias elogiosas, como a de Fausto Fuser, publicada no jornal *Última Hora* em julho de 1978, ou ríspidas, a exemplo da escrita por Acácio Vallim e publicada em novembro do mesmo ano no periódico *O Estado de São Paulo*. Ambas as críticas reportavam à coreografia "Dança das cabeças", de Décio Otero.

Contudo, Fuser adotou um estilo narrativo sutil para direcionar o entendimento de qual caminho o Stagem deveria seguir. De acordo com o crítico, foi com "Dança das cabeças" que "o Stagem conquistou o estado adulto", subentendendo que os trabalhos anteriores se configuraram como preparação: "E é a partir de 'Dança das Cabeças' que tudo será posto à prova. Os perigos, agora, serão terríveis"⁴⁷³. Textualmente, ao mesmo tempo em que Fuser conferia maturidade à companhia, esboçava um ambiente tenebroso, ameaçador quanto ao futuro. Essa insegurança derivava de uma possível retomada, pelo Stagem, dos modelos estéticos que marcaram a "infância" da companhia. Grosso modo, a permanência dela no rol de artistas "adultos" dependeria das escolhas realizadas pelos diretores.

Passados quatro meses da publicação de Fuser, o Stagem realizou uma temporada de quase um mês, em novembro, no teatro Ruth Escobar. No programa assistido por Acácio Vallim, o Stagem apresentou, junto com "Dança das cabeças", uma remontagem do balé "Entrelinhas" de 1972. É possível perceber que o crítico desconhecia a trajetória da companhia e parte de seus trabalhos do período tido como "infantil", pois situou a coreografia "Entrelinhas" como "sua mais nova criação"⁴⁷⁴. Mesmo com esse deslize, Vallim fez valer seu lugar de poder como crítico de dança, que escrevia para um importante jornal impresso, tratando os dois espetáculos como "irreconciliáveis", alegando

⁴⁷³ FUSER, Fausto. O Stagem renasce, dança liberdade e Brasil. *Última Hora*. São Paulo, 22 e 23 jul. 1978. A manutenção desse estilo de assédio também pode ser conferida na matéria: FUSER, Fausto. O Stagem confirma e revela. *Última Hora*. São Paulo, 30 nov. 1978, p. 16.

⁴⁷⁴ VALLIM, Acácio. Como colocar o homem brasileiro no palco. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1978, p. 18.

que "um deles é a busca de uma expressão brasileira através da dança. O outro, um amor respeitoso e apaixonado pelo balé clássico"⁴⁷⁵.

Pressionados por uma crítica que enfatizava o que era "bom" e "adulto" no repertório do grupo, que passou a tratar como "irreconciliável" a manutenção da diversidade estética, os diretores do Ballet Stagium tiveram um momento decisivo demarcado em 1978. O ano encerrou com uma espécie de ultimato, anunciado pela crítica Helena Katz em 30 de dezembro, em matéria publicada na Folha de São Paulo. Realizando um balancete sobre a dança em São Paulo naquele ano, Katz finalizou seu texto situando o Ballet Stagium como grande referência na área e inseriu uma frase que funcionou como diagnóstico e prospecção de um modelo estético: "'Dança das Cabeças' foi um marco. O que virá agora?"⁴⁷⁶

Findado 1978, a condição estética do Stagium ainda era uma interrogação para a crítica Helena Katz. Mas, ao decretar o último trabalho da companhia como "um marco", a autora endossou os pareceres de outros críticos, pressionando o Stagium rumo a uma estética nacionalista antropofágica. A pergunta inserida ao final do texto não foi direcionada aos leitores, mas aos diretores da companhia. Poderíamos traduzir a questão da seguinte forma: vocês conseguem manter uma linguagem brasileira, a qual aprovamos, mas continuarão nesse rastro ou insistirão nos trabalhos que recrutam excessivamente a técnica clássica?

Como efeito da pressão assediante praticada pela crítica especializada sobre o Stagium entre 1975 e 1978, em 1979 a companhia decidiu assumir como suas as características sugeridas. Logo em 29 de janeiro, em matéria publicada na Folha de São Paulo, Helena Katz citou uma fala dos diretores Otero e Gidali, sem especificar de qual deles teria vindo a declaração, com o seguinte teor: "1978 foi um ano em que alguns aspectos conceituais 'clarearam'"⁴⁷⁷. A este ponto da investigação, a luz que irradiou os conceitos da companhia, iluminando seu caminho para uma definição estética, possui seu feixe identificável, localizado nos pareceres da crítica de dança.

Podemos notar a satisfação da crítica especializada no conteúdo de suas publicações em 1979. Acácio Vallim, que em 1977 e 1978

⁴⁷⁵ VALLIM, Acácio. Como colocar o homem brasileiro no palco, 1978, op. cit.

⁴⁷⁶ KATZ, Helena. São Paulo provou: é grande centro de dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 dez. 1978. Ilustrada, p. 28.

⁴⁷⁷ GIDALI; Marika; OTERO, Décio apud KATZ, Helena. Os sete fôlegos do Stagium. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jan. 1979. Ilustrada, p. 25.

combateu frontalmente a mixagem de estilos da companhia, apresentou o Stagium ao leitor em 1979 da seguinte forma: "O importante é tentar falar de um homem que vive em tempo e espaço bem determinados. O que o Stagium quer é falar do homem brasileiro de hoje"⁴⁷⁸. A incógnita que pairava sobre as futuras produções da companhia desapareceu dos textos da crítica. A coreografia apresentada em 1979, "Coisas do Brasil", foi nomeada na Revista *Veja* como um "manifesto da dança brasileira" pelo seu caráter antropofágico.⁴⁷⁹ Foi nesse contexto que encontramos também a declaração da crítica de dança Helena Katz que serviu de epígrafe para este capítulo, pois, no repertório do Stagium daquele ano, constaram apenas dois trabalhos: "Serestas e valsas brasileiras" e "Coisas do Brasil". Sobre eles, Katz escreveu:

Este programa pode ser visto como marco zero. Com ele, o Ballet Stagium através, principalmente do talento de Décio Otero, realmente inicia a renovação que vem buscando em termos de linguagem. Agora, finalmente, podemos parar de reivindicar uma companhia de dança brasileira.⁴⁸⁰

Desse modo, a moderna brasilidade estética que caracteriza o Ballet Stagium na historiografia da dança somente foi assumida pelos seus diretores oito anos após a fundação da companhia. O que nos é apresentado como elemento constitutivo da companhia, uma espécie de "essência", sugerindo sua existência desde seus primeiros anos, foi tratado como algo novo e desafiador em 1979. É possível notar tal sensação nas entrevistas concedidas por Marika Gidali a jornais das capitais nordestinas durante a circulação da companhia por essa região

⁴⁷⁸ VALLIM, Acácio. Revisita à dança do 'Stadium'. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 mar. 1979. p. 15.

⁴⁷⁹ FIORILLO, Marília Pacheco. Brasil caboclo. *Veja*. São Paulo, 01 ago. 1979, p. 74.

⁴⁸⁰ KATZ, Helena. Stagium alcança a forma tão procurada. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 jul. 1979. Outras matérias de 1979 que endossam o teor desta podem ser encontradas em: KATZ, Helena. O brasileiro Stagium, para quem não viu ou quer lembrar. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 mar. 1979. Ilustrada, p. 25; _____. Stagium volta a São Paulo depois de fazer a América. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 nov. 1979. Ilustrada, p. 29; _____. Os sete fôlegos do Stagium. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jan. 1979. Ilustrada, p. 25; FUSER, Fausto. O Stagium dança a liberdade. *Última Hora*. São Paulo, 17 e 18 mar. 1979.

naquele ano. Em matéria publicada no *Jornal do Comércio*, de Recife, em 25 de agosto, falando sobre a seleção de trabalhos recrutados para compor o repertório — "Homem do madeiro" (remontagem da coreografia "Jerusalém"), junto com "Coisas do Brasil" e "Dança das cabeças" — Marika disse "ser possível ao público perceber a guinada que o Ballet Stagium deu"⁴⁸¹.

A adesão ao modelo nacionalista antropofágico fica evidente na entrevista de Gidali ao jornal *O Povo*, de Fortaleza: "Nós temos que achar um caminho nosso para podermos dançar no Brasil. A filosofia básica no momento é achar um caminho brasileiro de dança sem deixar de acumular tudo que é bom e que vem de fora. E aí nós vamos encontrar um caminho nosso"⁴⁸². A proposta de buscar um "caminho brasileiro", que devora o estrangeiro, refazendo-o num formato nacional, capaz de tratar da realidade material imediata, ganhou agudeza e comprometimento nas falas de Gidali em 1979. Nesse ano, o Stagium assumiu um viés único para suas produções, definindo uma estética exclusiva, ou, nas palavras de sua diretora, "sem nenhuma concessão. Aparou-se as arestas, o grupo é isto"⁴⁸³.

Com as arestas aparadas, não apenas a crítica se filiou à rede de pensadores que instauraram a nacionalidade pelo seu viés antropofágico, como a própria dança como arte, por meio do Ballet Stagium, que passou a desfrutar de seu moderno exemplar nacional. Por meio de uma complexa rede de legitimação e assédio, história, arte, nação, modernidade e dança se encontraram, enfim, entrelaçadas numa perspectiva na qual o passado não orientava mais as ações do futuro, podendo ele aparecer, mas as possibilidades se multiplicaram diante da postura antropofágica. Nesse emaranhado, o Stagium se tornou nacionalista na medida em que passou a carregar a tarefa de construção de uma linguagem brasileira para a dança, continuando a encontrar, na crítica e na imprensa, espaço para disseminação de seu trabalho.

⁴⁸¹ GIDALI, Marika apud MIRANDA, Sônia. Marika Gidali: a força do ballet com os pés no chão. *Jornal do Comércio*. Recife, 25 ago. 1979. (Variedades-Teatro).

⁴⁸² GIDALI, Marika apud Stagium estreia hoje no Teatro José de Alencar. *O Povo*. Fortaleza, 17 ago. 1979.

⁴⁸³ GIDALI, Marika apud Stagium: sem concessões. *Última Hora*. São Paulo, 05 e 07, 10 e 11 mar. 1979. (Suplemento Especial).

3.3 Uma rede de brasilidade: Ballet Stagium e Cassiano Ricardo

Tendo em vista que a caracterização do Ballet Stagium e sua produção artística na condição de dança brasileira, possibilitando identificá-la como nacional, deu-se a partir de sua filiação a pressupostos modernistas então existentes, esse vínculo não se ateve exclusivamente à concepção antropofágica. Dentre as propostas que pleiteavam fundamentar os alicerces sobre os quais se assentava o caráter nacional, capaz de definir os aspectos norteadores da modernização, também receberam atenção significativa aqueles advindos do movimento "verde-amarelista", em discursos tanto dos diretores da companhia como da crítica especializada no processo de caracterização de sua importância histórica.

A ideologia do "verde-amarelismo" foi propagada pelo grupo de intelectuais formado por nomes como Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, denominado "Anta". Segundo Mônica Velloso, o ponto de encontro entre os verde-amarelistas e os antropofágicos se situava na crença de que o ingresso na modernidade seria possível por intermédio do nacionalismo.⁴⁸⁴ Dessa forma, os desencontros entre tais movimentos residia nas diferenças de conceber os elementos que compunham "nossa" nacionalidade. Ater-nos-emos a uma breve apresentação dessas divergências para nos dedicarmos com afinco aos tópicos que encontramos na trajetória do Ballet Stagium.

Em maio de 1929, no jornal *Correio Paulistano*, foi publicado o "Manifesto Nhengaçú Verde Amarelo", assinado pelo grupo Anta em resposta às concepções presentes na proposta antropofágica. Em Nhengaçú, o uso da filosofia e do intelecto valorado pelos antropofágicos é negado, declarando-se que "a filosofia tupi tem de ser forçosamente a 'não filosofia'"⁴⁸⁵. Defendendo um naturalismo e foco no ato de fazer, sem a precedência de pensar e estruturar a ação, partiu-se do pressuposto de que o Brasil é um território ausente de conflitos, detentor de uma tradição grandiosa e redentora, justificando sua extensão ao presente e futuro na nação. De acordo com a acepção

⁴⁸⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 96.

⁴⁸⁵ Manifesto "Nhengaçú Verde Amarelo". *Correio Paulistano*, 17 maio 1929. Disponível em: <<http://artes.com/sys/artista.php?op=manif&artid=19>>. Acesso: em 10 set. 2015.

nacional modernista dos verde-amarelos, o homem brasileiro encontra seu cerne no passado rudimentar e não no presente urbano, como pressupunham os antropofágicos. Com efeito, dado esse aspecto da verdadeira tradição situar-se no passado, concebendo o popular como pacífico, caberia às elites políticas e intelectuais do país conduzir a modernização da nação.

Essas são as duas premissas que nos interessam destacar acerca da aproximação do Stagium com a proposta verde-amarelista: a valorização da cultura regionalista como alicerce positivo e a concepção pedagógica atribuída aos especialistas da cultura. No que tange ao primeiro aspecto, é possível encontrarmos em declarações dos diretores da companhia, tanto em seus primeiros anos como noutros momentos, conteúdos que evidenciam o compartilhamento da ideologia verde-amarelista. Ao falar sobre a coreografia "Diadorim", de 1972, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, o coreógrafo Décio Otero afirmou que "o mais importante é difundir a arte pelo Brasil, principalmente a dança inspirada nas raízes folclóricas brasileiras"⁴⁸⁶. Um mês depois, quando a companhia se apresentava em Salvador, o jornal *Tribuna da Bahia* publicou que "seus diretores desejam porém que o grupo volte-se mais para uma dança essencialmente brasileira"⁴⁸⁷.

Se levarmos em consideração que essas publicações foram pautadas em conversas e entrevistas entre a redação dos jornais e a direção da companhia, podemos asseverar que a concepção de brasilidade que permeava o Ballet Stagium, em seus primeiros anos, comungava de princípios como "raiz", "folclore" e "essência", presentes no movimento verde-amarelista. Com isso, em sua primeira tentativa de dialogar com elementos nacionais, o Ballet Stagium tinha uma concepção folclórica da cultura popular, entendendo esta como essência por meio da qual se alcança uma possível originalidade da nação. Todavia, como vimos, iniciou-se, dois meses após essas publicações, um diálogo com a crítica especializada que marcou toda a trajetória do Ballet Stagium.

De todo modo, o descontínuo processo no qual a companhia se filiou à estética antropofágica não apagou por completo seus nexos de identificação com a proposta verde-amarelista. Nesse percurso, é emblemático o "recado a Décio e Marika", escrito pelo professor e

⁴⁸⁶ OTERO, Décio apud Dançando, eles vão contar uma história de Guimarães Rosa. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 mar. 1972.

⁴⁸⁷ Stagium em Salvador. *Tribuna da Bahia*. Salvador, ano III, n. 378, 5 abr. 1972.

coreógrafo Klauss Vianna na ocasião da remontagem de "Diadorim", fornecendo-nos uma visão mais abrangente de como essa concepção se encontrava também disseminada entre artistas da dança. Em texto publicado no *Jornal do Brasil* em 10 de novembro de 1975, Vianna esboçou sua compreensão de brasilidade nos seguintes termos:

Para ser entendida universalmente como característica de uma raça ou de um povo é preciso que a dança receba contribuição da cultura regional, que está hoje positivada como sendo um fator imprescindível à criação da obra original de um povo. É o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio que a fará distinguir-se aos olhos do mundo, por uma estranha beleza e poesia, reveladas enfim com grande força e originalidade.⁴⁸⁸

De certo modo, parte dos artistas e críticos de dança na década de 1970, partilhavam uma espécie de memória do modernismo brasileiro, usando-se da missão arrogada pela geração de intelectuais das décadas de 1920-1940, de revelar a cultura nacional latente na cultura popular.⁴⁸⁹ Em se tratando de dança na condição de arte, o abandono dos padrões civilizatórios europeus, representados pelos balés, ganhou impulso pela oferta e reconhecimento das especificidades da cultura nacional, localizada em suas manifestações regionais. Aquilo que até princípios do século XX era considerado fator negativo, tornou-se elemento de afirmação identitária. O estreitamento dos laços entre a arte da dança e a proposta verde-amarelista nos é confessada pelo coreógrafo do Ballet Stagium. Segundo ele, "sem folclorismos, o verde-amarelismo

⁴⁸⁸ VIANNA, Klauss. Recado a Décio e Marika. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1975. Caderno B, p. 2.

⁴⁸⁹ Tal perspectiva se distancia dos preceitos que norteavam os debates intelectuais no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970, quando as preocupações se direcionam para transformação da realidade nacional. Pensadores vinculados a instituições como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Centro Popular de Cultura (CPC), o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e sociólogos vinculados a Universidade de São Paulo. Cf: PÉCAUT, Daniel, 1990, op. cit., p. 107 a 150.

invadia os espaços eruditos com força e beleza. De repente, o 'nacional' penetrava na mente dos criadores"⁴⁹⁰.

Essa declaração de Décio Otero foi publicada em 2001, em livro dedicado a Marika Gidali, o que demonstra como a concepção das décadas de 1920 e 1930 se fez presente na trajetória da companhia. Na continuidade dessa relação entre Stagium e elementos de representação da nacionalidade, a brasilidade da companhia foi concebida por Gidali como pretensão de originalidade. Segundo a diretora, "o que a gente tem de brasileiro mesmo é a forma de criar, onde buscamos as origens das coisas"⁴⁹¹. Ao pleitear o vínculo com o original, situado numa suposta "espontaneidade" ou "pureza" das diversas culturas regionais, o Stagium desenvolveu uma autenticidade que o historiador José Reginaldo Gonçalves chamou de "não-aurática"⁴⁹². De modo similar aos "patrimônios nacionais", a companhia reivindicava um pertencimento autêntico à nação por lidar com elementos, histórias, textos, compositores que se encontravam atrelados a uma "identidade nacional".

Ao lidar com o regional, com a literatura e músicos brasileiros, a companhia passou a ter a capacidade de se vincular ao passado, trazendo-o ao presente e projetando-o para o futuro, garantindo a permanência da "nação" através do tempo. A busca pelas "origens das coisas" faz supor uma relação de continuidade com um passado brasileiro, fabricando vínculos e sentimentos de que estamos, por meio da dança, ligados a essas questões nacionais de modo "autêntico".

⁴⁹⁰ OTERO, Décio. *Marika Gidali*: singular e plural. São Paulo: Senac, 2001, p. 103.

⁴⁹¹ GIDALI, Marika. Entrevista. In: *Coleção e*: entrevistas e processos. São Paulo: Sesc/Lazuli, 2003, p. 73.

⁴⁹² Esse conceito foi empregado por José Reginaldo Gonçalves ao estudar as fabricações históricas de patrimônios culturais como representações da história nacional. Partindo das reflexões de Walter Benjamin, o autor destaca a alteração ocorrida no sentido de arte autêntica a partir do cinema e da fotografia, nos quais a reprodução aparece como elemento constituinte, pondo em xeque a concepção de unicidade que marcava as artes como autênticas, desfazendo o suporte no qual se assentava a distinção entre autêntico e inautêntico. Assim, os patrimônios culturais que representam a nação comungam de uma autenticidade "não-aurática", pois não desfrutam de uma unicidade capaz de o definir, mas antes de uma construção história de seus significados. Cf. GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 266.

Entretanto, mesmo sendo possível reconhecer essas preocupações em alguns trabalhos da companhia, bem como em referências de seus diretores à noção modernista e nacionalista verde-amarela, pudemos averiguar que o discurso "oficial" da crítica especializada e do próprio Ballet Stagium pendeu para a concepção antropofágica.

Se, esteticamente, a companhia foi considerada como moderna e nacional por causa dos procedimentos de devorar, apropriar e recriar, sua importância histórica expande significativamente sua concepção de brasilidade. Para que possamos perceber esses laços é preciso olhar para outras ações da companhia que ultrapassaram sua estética e seu fazer coreográfico, mas que contribuíram tanto quanto este para assunção do Stagium como brasileiro. Nessa empreitada, encontramos, novamente, em concepções forjadas durante o Estado Novo, os alicerces que sedimentaram as ações da companhia como nacionalista, capaz de contribuir para a unidade nacional, como nos esclarece a socióloga Lúcia Lippi Oliveira:

O Estado Novo oferece um exemplo significativo de construção de identidade na medida em que, nesse período da história brasileira, foi explicitado o trabalho simbólico de inúmeros intelectuais, ideólogos do regime, ocupados em definir e implementar uma política que expressasse, que representasse, que produzisse a unidade nacional.⁴⁹³

Dentre as formulações discursivas de intelectuais que contribuíram para a elaboração de uma unidade nacional, as de Cassiano Ricardo foram as que melhor se adaptaram à companhia. A continuidade de preceitos verde-amarelistas, como o espaço territorial — entendido como elemento definidor da pátria, por onde agiam os bandeirantes —, o culto à natureza, o valor pragmático do trabalho e o artista como educador, capaz de modelar a nação nos moldes de São Paulo, fizeram parte dos pilares que justificaram a brasilidade que configurou o Ballet Stagium.

Cassiano Ricardo foi diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do Departamento Cultural da Rádio Nacional e do jornal *A Manhã* entre 1937 e 1945, tendo sido um dos principais

⁴⁹³ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Estado Novo e a conquista de espaços territoriais e simbólicos. *Política & Sociedade*, n. 12, 2008, p. 14.

intelectuais que participaram da administração estatal durante o Estado Novo. Mas foram suas obras dedicadas a tratar de questões nacionais, propondo autenticidade, que se tornaram referenciais para a edificação de uma memória e de um projeto de unidade nacional. Além da defesa e do elogio à história da nação por sua constituição advinda da mistura de raças, dando endosso à concepção de uma democracia racial⁴⁹⁴, o discurso que ocupou grande parte de seus escritos, quando se encontrava no interior do aparelho de Estado, tratou da unificação nacional a partir do território.

No curso dessa elaboração, a obra "Marcha para oeste" (1940) apresenta de modo conclusivo essa concepção de Ricardo. Nela, o autor desenvolve seu ponto de vista sobre a ocupação do terreno brasileiro, entendido como meio para o desenvolvimento da nação, assumindo o sertão e as regiões distintas espacialmente da região Sudeste como redutos da brasilidade. Entretanto, dada a imensidão do território nacional, essas regiões apresentavam diversos lugares "vazios", o que dificultava a aproximação entre os povos e sua identificação com a nação. O livro serviu, então, como um chamado aos trabalhadores brasileiros a marcharem para o oeste a fim de ocupar as áreas que precisavam ser preenchidas.⁴⁹⁵

É notável o compartilhamento dessa noção integralista do nacional em falas dos diretores da companhia e da crítica especializada e em matérias jornalísticas sobre o Ballet Stagium. Em diversas publicações que acompanharam a companhia desde seu primeiro ano, encontramos menções que definem ora como "filosofia", ora como "objetivo" o fato de "levar a arte de sua dança a regiões onde o ballet tem pouca penetração"⁴⁹⁶. Aderindo às diferenças regionais, o Stagium

⁴⁹⁴ O desenvolvimento desse raciocínio e os argumentos que o embasam podem ser encontrados no extenso poema de Cassiano Ricardo, intitulado "Martim Cererê", publicado em 1928.

⁴⁹⁵ Devido à proximidade do autor aos órgãos propagandistas do Estado Novo, suas explicações contidas em "Marcha para oeste" estão atreladas à ideia de trabalho presente em Vargas. Cf. OLIVEIRA, Lúcia Lippi, 2008, op. cit., p. 16.

⁴⁹⁶ Stagium em Salvador. *Tribuna da Bahia*. Salvador, ano III, n. 378, 5 abr. 1972. O assunto também é apresentado nesses termos em BULIK, Linda. O Stagium vem aí. *Folha 2*. Londrina, 30 nov. 1971; DIAS, Lineu. Um grande espetáculo de dança. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 dez. 1971, p. 23; Ballet de Câmara Stagium no Teatro José de Alencar. *Correio do Ceará*. Fortaleza, 17 abr. 1972, p. 6. Ballet Stagium de São Paulo. A dança contemporânea para todas as platéias. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 set. 1974;

teria sido capaz de aniquilar o isolamento do "povo brasileiro" por meio da dança, conquistando o oeste⁴⁹⁷ e exercendo aquilo que Ricardo denominou "ofício de casar o sertão com a cidade"⁴⁹⁸.

Para viabilizar a efetivação do discurso nacionalista, o ato de viajar para regiões distintas não poderia ser encarado como fardo, mas sim como uma espécie de missão civilizadora. Foi nesses termos que o crítico Fausto Fuser descreveu o Stagium: "Eles se orgulham disso, de fazer apresentações igualmente dignas tanto no Rio ou Buenos Aires quanto nas cidades mais distantes"⁴⁹⁹. A ideia de igualdade de acesso possibilitou ao homem brasileiro do sertão ter contato com o mesmo produto e com a mesma qualidade que os brasileiros da cidade grande. Além de se compatibilizar com esse elemento civilizatório, a companhia também compactuou com a corrente verde-amarelista na valorização positivada das ações, dos produtos, das pessoas e da natureza disponíveis no território brasileiro.

É percebendo esse vínculo que podemos compreender, de modo um pouco mais aproximado, a declaração de Marika Gidali na década de 1990, quando apresentou a proposta da companhia, mesmo depois de gozar de legitimidade: "[...] a ideia é despertar no homem brasileiro o rico que ele é, a beleza que ele é, a força que ele tem em todas as áreas, desde a música, a dança, até a própria natureza"⁵⁰⁰. Ora se assumindo como antropofágico, ora atrelado a princípios nacionalistas verde-amarelistas, o Stagium emoldurou sua brasilidade num amálgama das

Somente hoje, o melhor grupo coreográfico do Brasil. *A Gazeta*. Vitória, 23 out. 1975.

⁴⁹⁷ O exemplo máximo desse processo se concretizou com a apresentação do Stagium para indígenas da reversa Nacional do Xingú em 1977. A ida da companhia se deu pelo Projeto Trindade, da cineasta Tânia Quaresma, e teve patrocínio da Funai, Vasp, Banco do Brasil e governo do estado de Santa Catarina. O caráter missionário assumido pelo Stagium pode ser percebido na entrevista de Marika Gidali, disponível em: BAHIANA, Ana Maria. Índio ri: "som de branco parece lobisomem". *Isto É*. São Paulo, 14 set. 1977, p. 62-63. Sobre o Projeto Trindade, conferir a matéria: CRYÓSÓSTOMO, Antônio. Sapatilhas no Xingú. *Veja*. São Paulo, n. 471, 14 set. 1977, p. 118-119.

⁴⁹⁸ RICARDO, Cassiano. *Marcha para oeste: a influência da "bandeira" na formação social e política do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 499.

⁴⁹⁹ FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

⁵⁰⁰ GIDALI, Marika. Entrevista, 2003, op. cit., p. 75.

duas concepções. Mas, em nosso entender, consiste nas viagens da companhia sua principal via de afirmação nacionalista.

Seguindo a premissa de Cassiano Ricardo — a marcha para lugares distantes —, a ocupação de regiões antes afastadas não carregava um mero entendimento colonialista de "levar cultura". Tratava-se de um projeto de nação que buscava formar uma unidade entre os povos. Segundo esse formato, os valores estrangeiros ou importados não se apresentavam dotados de superioridade, ou seja, recebiam o mesmo valor conferido à cultura regional e às suas manifestações. Assim, no contato com o sertão, com o Nordeste, Norte e Centro-Oeste, o processo de contato implicava sempre um aprendizado do Brasil real, de sua suposta essência.

Quando analisamos as justificativas das motivações da companhia, segundo a ótica de seus diretores, para criação de sua brasilidade, as viagens surgem como elemento primordial. Teria sido por meio delas que o Stágium teve contato com a "verdadeira" brasilidade. Foi assim que Décio Otero tratou a experiência da primeira grande viagem da companhia pelo Nordeste do país. Segundo o coreógrafo, teria sido nesse percurso "que nós começamos a perceber que a gente ainda falava muito estrangeiro nas obras"⁵⁰¹. Exposto desse modo, o contato com a diversidade do Brasil não se deu a partir de uma colonização unilateral, transformando-se num processo formativo pelo qual os artistas passaram a conhecer a realidade do povo brasileiro.⁵⁰²

⁵⁰¹ OTERO, Décio. Depoimento. In: *Teatro, Cultura e Sociedade*: Marika Gidali e Décio Otero. Dir. Carlos Meceni. São Paulo: Associação Paulista de Arte, Cultura e Educação, 2002. 43 min.

⁵⁰² Sobre as viagens do Stágium, é interessante lembrar o caráter iniciático das viagens entre os modernistas, a exemplo da viagem de "redescoberta do Brasil" a cidades históricas de Minas Gerais em 1924, contando com o poeta francês Blaize Cendrars e personalidades da Semana Moderna de 1922, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade. Esse discurso da "descoberta do Brasil" profundo por meio de viagens iniciáticas é algo recorrente nos movimentos culturais brasileiros do século XX e toma parte da memória do modernismo ao marcar seu processo de conversão do cosmopolitismo ao nacional. O compromisso com o nacional e a valorização da diversidade regional brasileira podem ser considerados elementos estruturantes da percepção que intelectuais e artistas alimentam de si próprios e de suas relações com o campo de atuação. Cf. AMARAL, Aracy. *Blaize Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997; FRANCO, Márcia Arruda. Ouro Preto dos poetas modernistas. *Remate de Males*. Campinas-SP, v. 33, n. 1-2, p. 211-224, jan./dez. 2013.

Neste tópico, também dispomos de um marco representacional capaz de condensar os sentidos envolvidos na aproximação dos povos. Trata-se do projeto de Pachcoal Carlos Magno, realizado em 1974, que consistia em agrupar artistas numa barca, nomeada Juarez Távora e apelidada de "Barca da Cultura". A ideia era viajar pelo Rio São Francisco, entre as cidades de Pirapora e Juazeiro, realizando apresentações para comunidades e cidades ribeirinhas.⁵⁰³ O Ballet Stagium compôs o elenco que participou do projeto, mas o que permaneceu nos discursos de seus diretores foi a importância dessa experiência para o afloramento do nacionalismo ricardiano. Segundo Otero, foram "quinze dias de questionamentos sobre a validade de apresentar balés, e outros espetáculos, a uma população carente de escolas, hospitais e alimentação"⁵⁰⁴.

Nas palavras de Gidali, a "Barca da Cultura" teria funcionado como um ativador para a companhia em seus tratos estéticos de temas vinculados à realidade material.

Depois do espetáculo eu descia para conversar com as pessoas e as descobertas proporcionaram-me inúmeros questionamentos. Conscientizei-me de que a dança possui instrumentos possíveis permitindo fazer algo em favor dos menos afortunados. Senti-me impotente naquela ocasião. [...] Depois daquela experiência decidi que meu trabalho seria no Brasil e, desde então, me lanço a realizá-lo.⁵⁰⁵

A brasilidade do Ballet Stagium possui uma explicação que escapa à estética da companhia como suporte privilegiado. A empiria, o contato com o Brasil "real", a experiência como âncora para validação do que se trata em cena são requisitados de modo incisivo pelos diretores, pela crítica e pela historiografia da dança. A concretude da vivência, a vastidão e a diversidade de lugares visitados assumem o

⁵⁰³ Sobre o assunto, conferir as matérias: A Barca. *A Gazeta*. São Paulo, 05 mar. 1974, p. 10 e A "Barca da Cultura" (ou, de como as artes viajaram pelo São Francisco). *Última Hora*. São Paulo, 03 abr. 1974.

⁵⁰⁴ OTERO, Décio. *Stagium: as paixões da dança*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 18.

⁵⁰⁵ GIDALI, Marika. Reflexões 1 - Marika e a dança. In: OTERO, Décio, 2001, op. cit., p. 151-152.

significado de autorização à companhia, que produz dança sobre o Brasil, por conhecê-lo em sua prática itinerante.

Essa autoridade exerce um reforço mútuo da nacionalidade, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que os lugares distantes validam o *Stagium*, este endossa a valoração dos aspectos regionais, atribuindo a estes o signo de autênticos. Podemos notar essa relação na entrevista de Gidali, que trata do contato com regiões do Brasil e sua importância para a companhia: "Mas aí você pega um ônibus, vai parando e dançando nos lugares, chega lá e vê aquelas belezas, o folclore, o artesanato e começa a receber influências muito mais diretas e verdadeiras"⁵⁰⁶. Essa versão romantizada do território nacional, descrita com as palavras "bela", "folclore" e "verdadeira", robustece o discurso em torno de valorização do que é "nosso", "brasileiro".

Além desses fatores, o *Stagium* ultrapassou o reconhecimento de se configurar apenas como uma companhia de dança profissional, passando a ocupar o papel de promotor da integração nacional. Por meio da dança, o Brasil se encontrava unido. Mesmo com as distâncias culturais e geográficas, a dança exercia a função de unir um só "povo". As apresentações realizadas nas andanças do *Stagium* ganharam um potencial pedagógico, "formando público, educando platéias diversas"⁵⁰⁷, segundo a crítica de dança Helena Katz. Essa atribuição educativa corroborou o fortalecimento de uma unidade, uma companhia nacional que dançava o Brasil para brasileiros. Munidos dessas concepções, é possível notarmos que o *Stagium* não apenas dançou o Brasil; ele se tornou um realizador do moderno projeto nacionalista brasileiro iniciado nas décadas de 1920 e 1930.

Essas interações com projetos modernistas de nacionalização inseriram o Ballet *Stagium* naquela rede de intelectuais que pensavam e projetavam a nação. Os discursos elaborados na primeira metade do século XX encontraram transmissão suficiente de seus aspectos, o que garantiu sua permanência na década de 1970. Todavia, a rede à qual a crítica de dança e o Ballet *Stagium* se agregaram não se constituiu como um coletivo coeso e facilmente identificável. Tratou-se, antes, de relações não estruturadas, mas cujas premissas encontraram consonância entre si. Essa concepção de rede foi definida pelo antropólogo John Arundel Barnes como "conexões que transpassam os limites de grupos e

⁵⁰⁶ GIDALI, Marika. Entrevista, 2003, op. cit., p. 71.

⁵⁰⁷ KATZ, Helena. *Stagium: seis anos de vida. Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 out. 1977.

categorias"⁵⁰⁸. Por meio das relações em rede, crítica e companhia se filiaram aos intelectuais de décadas anteriores, mesmo não compondo este grupo. O aspecto que uniu essa rede se encontrava nos valores do nacionalismo de base regionalista que foram disseminados a um público mais amplo pelos dispositivos institucionais de veiculação da memória histórica nacional.

A adesão à rede não exigiu autorização prévia de seus membros. Dado seu caráter difuso, a dança adentrou a modernização também pela via nacionalista. Os laços entre as justificativas que envolveram o *Stagium* numa brasilidade próxima à proposta de Cassiano Ricardo se tornam ainda mais explícitos quando analisamos o papel exercido pela figura mítica dos bandeirantes, construída pelo autor e apropriada pela crítica e pela historiografia da dança. Na obra "*Martim Cererê*" (1928), Ricardo acentuou a importância daqueles que se empenhavam no processo de ocupação do interior do país. Oriundo da mistura de raças assumida como característica do homem brasileiro, o surgimento de uma raça forte, cujo representante máximo se encontrava na alegoria dos "gigantes de botas"⁵⁰⁹, foi proposto pelo autor.

Com essa metáfora, adjetivando como "gigantes" os homens dedicados a aproximar a nação, fabricou-se uma unidade cuja linha que entrelaça a cidade grande ao campo e o sertão foi tecida pelas expedições dos novos bandeirantes. Com os textos de Ricardo, promoveu-se uma atualização histórica de um mito de origem, permitindo à figura emblemática do século XVIII prevalecer no tempo, tornando-a atemporal e responsável pela integração da nação.

[...] o bandeirismo como fenômeno de expansão interna não poderia cessar. Todo o século XVIII se assinala pelo povoamento e por novas conquistas na região do ouro. A chamada extinção do bandeirismo histórico, em seu sentido de 'imperialismo externo', não o extinguiria em sua feição de 'imperialismo interno'. Não haverá

⁵⁰⁸ BARNES, John Arundel. Redes sociais e processo político. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2010, p. 175.

⁵⁰⁹ RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 45.

mesmo exagero em se dizer que hoje estamos conquistando o que é nosso.⁵¹⁰

Na concepção de Cassiano Ricardo, todo brasileiro que migrava para regiões afastadas do Sudeste era tido como um bandeirante e se filiava a esse mito fundador, assumindo o caráter de desbravador, constituidor da modernização que configuraria a unidade nacional. A figura do bandeirante ganhou, com o autor, o aspecto de herói nacional, pois seria com ele que perceberíamos o patriotismo, a valorização de cada canto do país e das pessoas sempre dispostas a trabalhar pelo Brasil. A elaboração forjada por Ricardo estava alinhada com o trabalhismo que marcou o governo de Getúlio Vargas. Tanto é que, em seus textos, percebe-se uma valorização desmedida daqueles que se lançavam ao trabalho, tendo destaque o desenvolvido em regiões "vazias".

Haja vista a dimensão territorial do país, a consolidação do reconhecimento do povo como pertencente a uma nação se pautou pela tentativa de diminuir as distâncias geográficas. O projeto proposto por Ricardo foi denominado "Marcha para oeste", requisitando o personagem histórico do bandeirante como exemplo de ações a serem mantidas e replicadas no presente, como destacado por Lúcia Lippi Oliveira:

A marcha para ocupar o sertão parece ser tarefa épica de construção da nação. Os bandeirantes são a inspiração histórica para os novos empreendimentos de ocupação política e cultural do sertão que os bandeirantes já tinham conquistado. Nos anos 1940, cabia ao Estado realizar essa expansão interna, algo como 'crescer por dentro', crescer do litoral para o interior.⁵¹¹

Contudo, há uma especificidade nesse herói ricardiano que foi crucial para possibilitar seu vínculo ao Ballet Stagium. O novo

⁵¹⁰ RICARDO, Cassiano. *Marcha para oeste*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 516.

⁵¹¹ A autora destaca ainda que tal perspectiva ideológica foi mantida no período governado pelos militares. Cf. OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Estado Novo e a conquista de espaços territoriais e simbólicos. *Política & Sociedade*, n. 12, 2008, p. 20.

bandeirante, detentor da capacidade de expandir internamente, deveria ser eminentemente paulistano. Com suas expedições, ele levaria consigo São Paulo para o restante do país, envolto em glórias, com disposição de enfrentar dificuldades e superá-las. Assim, temos um discurso pronto, altruísta e homogêneo da figura à qual a companhia paulista foi atrelada.

A centralidade atribuída a São Paulo como núcleo do progresso econômico e político propiciou situá-lo como local privilegiado, de onde os modernistas pensaram o nacional. Tomados como herdeiros dos bandeirantes, capazes de absorver etnias, os paulistas foram concebidos como privilegiados na integração dos povos.⁵¹² Esse caráter, associado à tendência econômica empreendedora, é compreendido por Ricardo como fator crucial para o desenvolvimento da nação, pois, "a esse nomadismo, a essa 'herança de movimento', a esse espírito de iniciativa que o paulista recebeu dos seus antepassados é que se apela, muitas vezes, quando se trata de inaugurar zonas novas e despovoadas à economia brasileira"⁵¹³.

A fase modernista, entre as décadas de 1920 e 1940, ganhou, com os intelectuais do período, significativo peso, promovendo reflexões sobre o passado, propondo explicações sobre a nação e sua história. Com efeito, os escritos de Cassiano Ricardo buscaram unir o povo brasileiro num discurso mítico⁵¹⁴, envolto numa tentativa de se distanciar da metrópole que o colonizou por meio da fabricação de um passado nacional. A suposição do convívio harmonioso entre raças teria propiciado o surgimento do seu emblemático representante, o "gigante de botas", oferecendo um mito de origem que explicaria a formação do Brasil. Ao associar elementos mitológicos com fatos históricos, os bandeirantes assumiriam importante papel como fundadores de nossa nacionalidade, fornecendo uma narrativa que engendra a formação da nação.

⁵¹² VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 109.

⁵¹³ RICARDO, Cassiano, 1974, op. cit., p. 555-556. Vale ressaltar que os escritos de Ricardo partem do reconhecimento da economia cafeeira e sua importância para o desenvolvimento no estado de São Paulo.

⁵¹⁴ O reconhecimento de aspectos mitológicos nos textos de Cassiano Ricardo pode ser encontrado em: OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo/Blumenau: Editora Unesp/ Edifurb, 2001; SOUSA, Moizeis Sobreira de. Martim Cererê: um modelo de epopéia moderna. *Nau Literária*, v. 4, n. 01, p. 1-13, jan./jun. 2008.

Com essa apresentação, quando analisamos os textos dedicados a caracterizar a brasilidade do Stagium, fica um pouco mais explícito o reconhecimento de como as representações elaboradas por Cassiano Ricardo exerceram poder de sedução, tanto sobre a crítica especializada quanto sobre os diretores da companhia. Segundo Stella Bresciani, o uso de metáforas e analogias gera "figuras de linguagem de grande impacto imagético"⁵¹⁵, capazes de elaborar certa representação acerca do que é "ser" brasileiro. Essa retórica dedicada à persuasão, ancorada num discurso mítico, foi amplamente utilizada para sedimentar a nacionalidade do Stagium.

A recorrência de termos como "lucidez", "porta-voz" e "bandeirante" carrega consigo a ideia de feixe de luz que brilha na escuridão, criando um jogo de representações no qual a companhia assume o papel similar ao desempenhado pelo "gigante de botas". Sua localização na cidade de São Paulo, sua prática itinerante e a manutenção de um trabalho tornaram menos árduo para a crítica especializada e para o Stagium reivindicar seu pertencimento à rede de intelectuais que pensavam o Brasil. No entanto, a companhia se prestou a uma espécie de exemplo concreto dos pressupostos ricardianos, uma vez que se dedicou também à execução do projeto modernizador e nacionalista verde-amarelista.

O mito edificado sobre o Stagium encontrou, assim, rastros de suas premissas no mito da nação. Mas os projetos de modernização que continham premissas distintas nas primeiras décadas do século XX se mostraram, por meio da companhia de dança paulista, fundidos num mesmo projeto, ansioso por caracterizar o Stagium como um balé nacional, fornecendo reconhecimento simbólico entre dança, cultura e sociedade.

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia. Toda mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e

⁵¹⁵ BRESCIANI, Stella. O poder de sedução dos textos: o assédio pelas imagens e representações. In: _____; SEIXAS, Jacy Alves de (orgs.). *Assédio moral: desafios políticos, considerações sociais, incertezas jurídicas*. Uberlândia: Edufu, 2006. p. 157-184.

assim surge uma outra mitologia, mais complexa.⁵¹⁶

O processo de construção de uma história da dança no Brasil, capaz de inserir uma ruptura entre "antes e depois", andou de mãos dadas com o orgulho nacional de possuir uma história própria, subsidiada por um orgulho local (paulista) de fornecer as bases da cultura nacional, entendida como um projeto de emancipação do povo brasileiro, capaz de municiar os fazedores da dança com um ponto de partida, a partir do qual "o Brasil teria descoberto a dança e a dança descoberto o Brasil"⁵¹⁷. Para tanto, a crítica especializada e a historiografia da dança fizeram uso indiscriminado de vertentes que buscaram definir o nacional. Esse vestígio nos permite afirmar que mais importante do que circunscrever os limites do que se entendia como brasileiro era propagar uma concepção, fosse ela qual fosse, de que o Stagium tratava do Brasil, dançava o Brasil.

A não existência de uma delimitação exclusiva, presente nos escritos da crítica, da historiografia ou dos diretores do Stagium, do que se entendia como sendo norteador de sua brasilidade, viabilizou uma mescla de concepções diversas, todas elas existentes e praticadas desde as primeiras décadas do século XX, amalgamadas nas memórias históricas com as quais foram socializadas. Se, desde seu primeiro ano de existência, o Stagium se configurou como brasileiro, tal definição não partiu de suas escolhas estéticas, mas antes do vínculo com a ideologia nacionalista verde-amarelista existente, consagrada posteriormente pela crítica Helena Katz com a metáfora dos bandeirantes. Um digno corolário da brasilidade, enquanto apresentava inconstância em sua estética, o discurso nacionalista do trabalho, da exploração territorial através das viagens e de ovação aos valores regionais se tornou constante no percurso da companhia.

3.4 Nacionalismo na ditadura civil-militar: continuidade de um projeto

No trato das questões que envolveram a brasilidade e que caracterizaram o Ballet Stagium, pudemos perceber, até aqui, como a

⁵¹⁶ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 36.

⁵¹⁷ KATZ, Helena, 1994, op. cit.

companhia se vinculou à rede de intelectuais pela reapropriação da memória com a qual ele foi sociabilizado para reafirmar o antigo compromisso das elites culturais (e seus respectivos projetos de modernização) com a realidade nacional. Buscaremos agora a compreensão de como o nacionalismo se fez presente na ideologia do Estado, quando governado pelos militares. Nesse sentido, ao bisbilhotarmos as premissas que regiam as políticas de cultura na década de 1970, encontramos certa vizinhança com a estética que marcou o trabalho da companhia. A pesquisadora Isaura Botelho, ao analisar a formação da Fundação Nacional das Artes (Funarte), destaca que, "no caso brasileiro, o discurso nacionalista foi endossado pela ditadura militar, quando a cultura era vista como questão de segurança nacional"⁵¹⁸. Essa compreensão da importância da cultura para proteção da nação direcionou a organização administrativa estatal, tornando necessário averiguarmos quais as premissas e procedimentos que orientaram esse arranjo.

Assumida como ação do Estado, a cultura recebeu atenção do governo militar por meio não apenas de seu mecanismo opressor, a censura, mas também de espaços institucionais dedicados a pensá-la. Na esfera federal, a instauração do Conselho Federal de Cultura (CFC)⁵¹⁹, durante a gestão de Castello Branco, tornou-se ícone desse processo. Sua constituição seguia, como premissa, alinhar a cultura nacional com os interesses político-ideológicos do governo. Com efeito, a esfera

⁵¹⁸ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 36. Cabe destacar que, em sua primeira constituição em 1975, a Funarte não abarcava a dança no rol das atividades fomentadas, ficando estas a cargo do Sistema Nacional de Teatro.

⁵¹⁹ O órgão foi criado pelo Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, e era formado por 24 pessoas nomeadas diretamente pelo presidente — a maioria, personalidades das artes e da cultura brasileira — e dividido em cinco câmaras: letras, artes, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico. Suas ações perduraram até fins da década de 1980, quando o presidente Fernando Collor dissolveu o Conselho, no período de reestruturação administrativa do governo federal, por meio das Leis nº 8.028 e nº 8.029 e do Decreto nº 99.240, todos de 1990. Mais informações estão disponíveis no texto: CALABRE, Lia. *Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura*. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Mundo Ibero-Americano. *Intellèctus*, ano 05, v. II, Rio de Janeiro, maio 2006 e SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 3).

cultural assumiu, durante o período militar, uma função política exercida pelos dirigentes da nação. Seguindo o modelo adotado pelo Estado Novo, o CFC era constituído por intelectuais, reforçando a concepção de uma ditadura civil-militar.

Ao estudar esse órgão, a historiadora Tatyana de Amaral Maia ressaltou que muitas concepções disseminadas no CFC entre 1967 e 1975 apresentaram certa continuidade de políticas e pensamentos presentes na década de 1920 e 1930, acrescidas de um civismo que marcou o nacionalismo do período militar.

Identificados com as correntes modernistas conservadoras, os membros do CFC reeditaram projetos executados no Estado Novo (1937-1945), incorporando aos debates nacionalistas sobre a cultura o culto ao civismo, este sempre alicerçado pela visão otimista quanto aos rumos da nação.⁵²⁰

A explicação para essa permanência se encontra na composição do CFC que, em grande medida, deu-se pela presença, entre seus membros, de intelectuais e artistas que participaram dos debates em torno da modernização nacional em décadas anteriores, como Gilberto Freyre, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Roberto Burle Marx, Arthur Cezar Ferreira Reis e Cassiano Ricardo. Ao mesmo tempo, o órgão agregou renomados artistas e estudiosos que, entre as décadas de 1930 e 1970, deram continuidade aos debates sobre o nacionalismo, como Afonso Arinos, Raquel de Queiroz, João Guimarães Rosa e Ariano Suassuna.

Com pessoas empenhadas em tratar de assuntos da cultura nacional, ganharam destaque, nas ações do CFC, aquelas voltadas à cultura regional, identidade e memória nacional. Contudo, na década de 1970, a ação cultural do Estado não se voltava a forjar os alicerces da cultura nacional, mas sim em assegurar o que já havia conquistado em termos de nacionalidade nas décadas anteriores. Dito de outra forma, os esforços se concentraram em disseminar a brasilidade, ganhando ênfase as premissas verde-amarelistas. Acerca dessa permanência do nacionalismo das décadas anteriores, a pesquisadora Mônica Velloso assevera:

⁵²⁰ MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012, p. 29.

Na realidade, sua ideologia está bem mais enraizada na nossa história do que supomos. Ela se encontra disseminada nas linhas e entrelinhas dos nossos projetos políticos e dos nossos manuais escolares; aparece volta e meia nos discursos de parlamentares ufanistas, chegando mesmo a desfrutar de certo consenso entre os mais desavisados. A idéia do 'Brasil grande' seguida do imperativo 'Ame-o ou deixe-o' não é mais do que uma reinvenção dessa ideologia.⁵²¹

O aspecto atemporal da ideologia verde-amarelista se estendeu a uma dinâmica apartidária. No estudo específico sobre o Conselho Federal de Cultura, Tatyana Maia⁵²² percebeu que as ações do órgão tinham relativa autonomia no interior do organograma administrativo, mas que, mesmo assim, seus membros não se posicionaram politicamente sobre mobilizações de contestação à política vigente. Essa postura não é compreendida pela autora como declaração de apoio incondicional ao governo dos militares, uma vez que as preocupações que nortearam os membros do CFC gravitaram em torno da consolidação das conquistas sobre a cultura nacional herdadas das décadas precedentes.

Num momento em que as oposições ideológicas de caráter político se intensificavam, a via verde-amarelista possibilitou ao CFC um escape à necessidade de filiação ideológica. Como anunciado no Manifesto Nhengaçú:

A continuação do caminho histórico tupi só se dará pela ausência de imposições temáticas, de imperativos ideológicos. [...] Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional.⁵²³

⁵²¹ VELLOSO, Mônica Pimenta, 1993, op. cit., p. 112.

⁵²² MAIA, Tatyana de Amaral, 2012, op. cit., p. 39. Tal afirmação também pode ser encontrada em: CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Mundo Ibero-Americano. *Intellèctus*, ano 05, v. II, Rio de Janeiro, maio 2006, p. 5.

⁵²³ Manifesto "Nhengaçú Verde Amarelo", 1929, op. cit.

As preocupações com a cultura e seus aspectos nacionais, por parte dos artistas e intelectuais na década de 1970, assim como nas décadas seguintes, foram capazes de suplantar predileções políticas. No caso específico do CFC, o documento "Diretrizes para uma política nacional de cultura"⁵²⁴, que serviria como sustentação para uma política nacional de cultura, ações referentes à manutenção, ao registro e ao resgate de aspectos tomados como constituidores da nação brasileira aparecem como seus pilares de sustentação.

A consolidação de símbolos culturais como recurso político de identificação da sociedade com a nação foi amplamente praticada pelos militares em sua gestão, assim como ocorreu no período varguista. Durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o uso de elementos culturais como ufanismo à nação⁵²⁵ constituiu procedimento do governo para angariar exemplos a fim de legitimar suas ações. Contudo, no setor cultural, foi durante o governo de Ernesto Beckmann Geisel (1974-1979) que as políticas públicas foram assumidas como meio para conter a cultura estrangeira, integrando o

⁵²⁴ Dentre as atribuições do Conselho Federal de Cultura, constava a elaboração de um plano nacional de cultura. A tarefa foi finalizada em 1969, mas o projeto não foi posto em votação no Congresso Nacional por conter gastos não previstos no orçamento da União. Mas o seu conteúdo foi tomado como sustentáculo do documento "Diretrizes para uma política nacional de cultura", apresentado ao ministro de Educação e Cultura em exercício em 1973, Jarbas Passarinho, como subsídio para elaboração do Plano Nacional de Cultura (1975). Destacamos que, nesse documento, dentre as medidas que deveriam ser adotadas para implementação do plano nacional de cultura, a dança não se faz presente por meio de rubrica específica. Cf. CALABRE, Lia, 2006, op. cit., p. 7-10.

⁵²⁵ FERREIRA, João Fernando Pelho. A Copa de 70, o governo Médici e a construção do morenã. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – Anpuh. São Paulo, 2011. p. 1-13; GUTERMAN, Marcos. Médici e o futebol: a utilização do esporte mais popular do Brasil pelo governo mais brutal do Regime Militar. *Projeto História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 267-279, dez. 2004; NAVES, Laura Maria Coutinho Xavier. *Assessoria de chumbos: a relação dos jornalistas com a Secretaria de Imprensa da Presidência da República durante os governos Costa e Silva e Médici*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

plano de governo na esfera federal e contando com intensa participação de intelectuais e artistas nesse processo.⁵²⁶

O historiador Walney Malafaia ressaltou em seu estudo⁵²⁷ que tais interlocuções durante o governo Médici foram ações dedicadas principalmente à preservação, compactuando uma noção de original contra o estrangeiro. Esse artifício recebeu amplo apoio do Ministério de Educação e Cultura, tendo Ney Braga à frente da pasta. Além de ter indicado nomes, como o do empresário Orlando Miranda para a direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e do presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, Roberto Farias, para direção-geral da Embrafilme, o governo criou o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e lançou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Também foram efetivadas ações interministeriais e interinstitucionais, como a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), vinculado ao Ministério da Indústria e do Comércio.

Com vistas a fundamentar as ações a serem desenvolvidas pelo governo federal, entrou em vigor em 1975 o Plano Nacional de Cultura, elaborado por técnicos da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC.⁵²⁸ Optando por uma concepção antropológica de cultura e consonante com a ideologia política vigente no período, o documento trata a invasão cultural estrangeira como ameaça à segurança nacional. Assim, proteger e reforçar o nacional com políticas públicas para a cultura foi procedimento reforçado como questão de segurança para o Estado. De acordo com o então ministro do MEC, Ney Braga, a Política Nacional de Cultura buscou

definir diretrizes que expressem o pensamento do governo e representem uma forma de ação. Ela resulta na análise de conceitos e de fórmulas

⁵²⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1987, p. 50.

⁵²⁷ MALAFAIA, Wolney Vianna. Em tempos de distensão: o governo Ernesto Geisel e a política nacional de cultura (1974-1979). *IV Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

⁵²⁸ A pesquisadora Isaura Botelho destaca que o Plano Nacional de Cultura, aprovado em 1975, não proveio da Política Nacional de Cultura elaborada pelo Conselho Federal de Cultura em 1967. BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 213- 217.

adequadas à ação, que objetiva apoiar a cultura em sua verdadeira caracterização brasileira. [...] A Política Nacional de Cultura, portanto, não se destina a alguns privilegiados nem é elaborada na premissa de que a obra cultural é produzida por poucos.⁵²⁹

Dessa forma, pleiteava-se, a partir do fomento a atividades culturais, um processo formador de artistas, produtores e público em geral, por meio da fruição de bens. Estes, por sua vez, deveriam congregiar elementos da memória, conhecimento da história e valores do "povo brasileiro", aspectos tidos como necessários para edificação de uma identidade nacional. Com efeito, o mesmo Estado que censurava e buscava o desenvolvimento econômico, preocupou-se em qualificar suas ações, também com a criação e fruição de bens culturais, como ressaltou o pesquisador Antônio Albino Canelas Rubim:

Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de 'realizações' nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil.⁵³⁰

⁵²⁹ BRAGA, Ney. Política cultural: entrevista. *Veja*, n. 389, 18 fev. 1976, p. 57. Para aprofundar a relação entre a Política Nacional de Cultura e as premissas da Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra, conferir o estudo: SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar*: concepções, diretrizes e programas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

⁵³⁰ RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural/São Leopoldo: Cepos;Unisinos/Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS/São Cristóvão: Obscom; UFS, 2010, p. 57. Menções ao aspecto fomentador na área da cultura pelo governo militar, concomitantes às ações repressoras, também são citadas nos estudos: MAIA, Tatyana de Amaral, 2012, op. cit, p. 38; MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos70). In: _____. (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 55-83.

Temos, portanto, em meados da década de 1970, um panorama em que a ditadura exercida pelos militares ampliou o conjunto de instituições permanentes que possibilitaram a ação do governo no setor cultural. Ao mesmo tempo, a gestão governamental, com destaque para o período de Geisel, desenvolveu um conjunto de programas e projetos que contou com participação da sociedade civil, atuando no Estado por certo período. Em relação específica à dança, foi nesse período que a linguagem artística surgiu com rubrica própria, inserida na Política Nacional de Cultura com a expressão "apoio à dança", entendido como "preservar os símbolos gestuais e musicais da cultura nacional"⁵³¹.

Essa breve explanação acerca de transformações na área estatal nos permite perceber os possíveis vínculos entre a brasilidade do Ballet Stagiun e algumas premissas que orientaram a atuação do governo militar no setor cultural na década de 1970. Contudo, salientamos que não faz parte de nossas preocupações assinalar se a companhia mantinha ou não filiações ideológicas com o governo militar, mas sim perceber se houve relações e se, deslocando nosso olhar para o funcionamento do Estado numa dinâmica civil-militar, é possível considerar que o Stagiun cumpria a tarefa de reforçar a identidade nacional.

Optando pelo viés da empiria, recorremos à análise de aspectos que não se limitam a retóricas persuasivas, contidas em discursos político-ideológico que tendem a estagnar nossa possibilidade de compreensão, opondo ditadura e artistas. O exercício ora proposto consiste em reconhecer como a ampla circulação da companhia pelo território brasileiro e suas falas sobre a relação entre o nacional e o estrangeiro têm estreita relação com os pressupostos propagados pelo regime militar. Outra vez, a presença de concepções verde-amarelistas como norte para os discursos nacionalistas ganharam destaque tanto em projetos do governo militar quanto em pronunciamentos dos diretores do Ballet Stagiun.

A defesa do regionalismo consiste numa espécie de âmago da corrente verde-amarelista, tratando de modo condenável outras concepções, como a antropofágica, por conceberem o regionalismo como questão de atraso. Assim, a valorização dos aspectos regionais se constituiu como um culto às tradições e contra as ameaças externas.⁵³² A proteção da cultura nacional, daquilo que é "nosso", representou,

⁵³¹ SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 136.

⁵³² VELLOSO, Mônica Pimenta, 1993, op. cit., p. 97.

durante a ditadura civil-militar, não somente uma valorização exacerbada da cultura regional, mas principalmente uma negação de elementos culturais importados.

Diante da invasão de conceitos, gestos, músicas, danças e hábitos de outros países, direita e esquerda empreenderam um combate a tudo que não pudesse ser definido como "brasileiro". No Conselho Federal de Cultura, a peleja envolvia a descaracterização do popular, provocada pela indústria cultural, sendo esta considerada ameaça à identidade nacional. Posto nesses termos, o popular era visto como algo que não deveria ser alterado para não pôr em risco a segurança nacional⁵³³, passando a compor parte da ideologia segundo a qual a cultura brasileira atuaria como meio de contenção de ideais estrangeiros.

É possível reconhecermos certa aproximação entre essa concepção adotada pelo regime com a proposta cênica do Ballet Stagium. A Folha de São Paulo publicou, em 17 de maio de 1978, uma entrevista com Marika Gidali sobre as condições de sobrevivência da companhia. Dentre os assuntos abordados, a matéria ressalta a seguinte fala de Gidali: "Já está na hora do brasileiro deixar de idolatrar o que vem de fora, o que é dos outros, adverte Marika. O importante é valorizarmos o que temos ao nível de nosso povo, ainda que não sejam coisas tão maravilhosas e deslumbrantes"⁵³⁴. No ano seguinte, ao escrever sobre os trabalhos "Valsas e serestas" e "Dança das cabeças", a crítica de dança Maribel Portinari, no exercício de destacar a brasilidade do Stagium, inseriu em seu texto a seguinte afirmação do coreógrafo Décio Otero: "Nossa função é lutar para não sermos estrangeiros em nossa própria terra"⁵³⁵.

Perante um histórico marcadamente estrangeiro da dança na condição de arte, tendo em vista as sistematizações técnicas efetuadas na Europa e em países como Rússia e Estados Unidos, os diretores da

⁵³³ Tal perspectiva foi amplamente defendida por Ariano Suassuna, homenageado pelo Ballet Stagium em 2003 com a coreografia "Stagium dança movimento armorial". Sobre os vínculos entre membros do CFC e a concepção verde-amarela, conferir os estudos de BRITO, Antônio de Pádua de Lima. *Ariano Suassuna e o regime militar: a cultura popular como questão de soberania nacional. Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 119-142, jan./dez. 2011; MAIA, Tatyana de Amaral, 2012, op. cit., p. 143.

⁵³⁴ Stagium: invenções de um balé pobre. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 maio 1978. Ilustrada, p. 31.

⁵³⁵ OTERO, Décio apud PORTINARI, Maribel. Os novos passos do Ballet Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1979, p. 37.

companhia reconheciam a importância de valorizar o que é "nosso", mesmo não sendo "maravilhoso". O proselitismo em favor do elemento nacional, de fabricar uma dança que se parecesse com o Brasil, aparece com denodo nas preocupações que orientaram o Ballet Stagium rumo a uma dança brasileira. De modo similar, quando o ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, admitiu a "generalização ao acesso" como uma das premissas da política cultural no período⁵³⁶, encontramos ressonância no modo disseminador praticado pelo Stagium em sua campanha de "desmistificar" a dança.⁵³⁷

Essa articulação política do Estado no campo da cultura na década de 1970 passou despercebida pelos textos que se esforçavam em construir a memória do Ballet Stagium a partir de sua vinculação a valores e problemas nacionais. Nesse período, a efetivação de características "brasileiras" se apresentava como premissa fundamental para garantir e preservar a ordem e era utilizada como artifício na construção de uma unidade nacional. O que, no âmbito governamental, surgiu como estratégia política, no campo da dança como arte apareceu como importante retomada de valores culturais, associada à produção de uma estética nova, predestinada a ser abordada como nacional.

O elemento nacionalista também pode ser encontrado na fala do design Aloísio Magalhães, que assumiu a direção do CNRC, quando declarou em entrevista à Revista *Veja*, em 1976, ser prioridade da instituição a realização de uma campanha na qual "temos de defender a cultura brasileira do achatamento monótono que está transformando toda a vida ocidental em cidades e coisas absolutamente iguais"⁵³⁸. Até mesmo o dramaturgo Plínio Marcos, apontado como maldito pela imprensa e por memorialistas que o biografaram, compartilhava desse discurso antiestrangeiro. Com um discurso conservador e protecionista em termos de cultura nacional, ele declarava que "um povo que não ama

⁵³⁶ Em seu período à frente do MEC, o ministro destacou três eixos que nortearam a política cultural em sua gestão: generalização ao acesso, flexibilidade do governo nos apoios e qualidade das produções. Cf. BRAGA, Ney. Política cultural: entrevista. *Veja*, n. 89, 18 de fev. 1976, p. 57.

⁵³⁷ MACHADO, Cristina Pinheiro. O clássico desmistificado, o popular reavivado. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 nov. 1978, p. 38.

⁵³⁸ MAGALHÃES, Aloísio. Memória Viva. *Veja*, n. 389, 18 de fev. 1976. Seção Arte, p. 96.

e não preserva suas formas de expressão mais autênticas jamais será um povo livre"⁵³⁹.

Desse modo, o compartilhamento do reforço de valores nacionais no meio artístico, a partir da negação do estrangeiro, não se manifestou somente na dança. Na constituição da "brasilidade", a conduta dos diretores da companhia e de outros artistas extrapolaram as definições concebidas pela crítica especializada, aproximando-se dos pressupostos verde-amarelistas que regiam a política cultural do regime. Esse laço, que reduziu a distância entre segmentos tidos como antagonísticos, ganha elucidação quando compreendemos que o período em que os militares governaram, contando com participação de membros da sociedade civil, não se configurou como mero processo de continuidade de concepções modernistas encontradas nos intelectuais de décadas anteriores.

Como compreendido pela historiadora Tatyana Maia, o Estado, sob o mando dos militares, buscou não somente disseminar, por intermédio de seus órgãos e instituições, premissas que regiam a identidade nacional. O acréscimo realizado ao otimismo verde-amarelista encontrou no civismo sua principal via de atuação, pleiteada pelas políticas culturais realizadas.

Ao lado de todo um aparelho de repressão e de censura, os governos militares criaram e financiaram importantes setores na construção de imagens ufanistas que, se incorporadas ao imaginário social, legitimariam a atuação repressora e autoritária de seus governos. A elaboração de representações ancoradas na formação do sentimento cívico concebido como sinônimo de patriotismo foi considerada fundamental pelos grupos civis e militares atuantes no Estado. A ditadura civil-militar sobrepôs a ideia de civismo à de cidadania.⁵⁴⁰

⁵³⁹ MARCOS, Plínio. In: MENDES, Oswaldo, 2009, op. cit., p. 327. Ver também a edição de 17 de fevereiro de 1979 do Jornal do Brasil, sobre a peça "Feira livre". Especificamente, consultar a matéria de Míriam Alencar, intitulada "Finalmente livre na feira", e a entrevista com o dramaturgo, na qual encontramos aplicação negativa do termo "cultura importada", bem como o tratamento da cultura como "questão de segurança nacional", com fins de proteção à cultura brasileira.

⁵⁴⁰ MAIA, Tatyana de Amaral, 2012, op. cit., p. 132.

Por esse viés, não se desconfigura ou se renega a amplitude dos maus-tratos cometidos pelo regime contra movimentos, ações e pensamentos políticos avessos aos militares, sob a égide da segurança nacional. No entanto, essa perspectiva nos auxilia a compreender como um governo opressor conseguiu manter seu domínio por mais de duas décadas. O caráter tirano do regime e suas legislações têm sido os grandes justificadores desse processo. Contudo, é possível perceber, a partir do civismo como nacionalidade, certo grau de comunhão de significados entre setores diversos da sociedade. Nesse sentido, o *Stagium* não serviu para definir o que é o nacional em dança, mas para reforçar premissas existentes em outras linguagens artísticas, ou seja, aquilo que já teria sido construído sobre o assunto.

Empreendido pelo culto das tradições, da riqueza regional e proteção à cultura autóctone, o nacionalismo deveria ser exercido pelos próprios cidadãos. Na proposta do civismo, cada brasileiro se tornava um soldado na luta pela proteção da nação e de seus valores, situando o inimigo do lado de "fora" das fronteiras. Em nosso entender, o Ballet *Stagium* se imbuíu dessa missão cívica, assumindo para si o caráter nacionalista propagado pelo regime. Foi em termos ufanistas que Marika Gidali afirmou ao *Jornal da Tarde*, em 27 de setembro de 1975: "Luto contra tudo que não é nacional, que não represente uma verdade ou uma visão brasileiras"⁵⁴¹. Tal concepção ganhou peso, conforme a companhia ia assumindo a brasilidade como norte para suas produções.

Ao falar sobre a coreografia "Dança das cabeças" ao periódico *Última Hora*, em 19 de julho de 1978, Gidali definiu assim o trabalho cênico: "É um alerta em forma de dança à penetração cultural estrangeira. Um brado em defesa do que é nosso"⁵⁴². Concomitante à assunção da brasilidade, o *Stagium* assumiu o nacionalismo propagado pelo regime político vigente com a negação de valores estrangeiros. Novamente, o trato do nacional e da modernização foi capaz de agrupar, num mesmo projeto, setores que possuíam divergências quanto à política interna praticada no país.

Entretanto, para não correremos o risco de qualificarmos segmentos diversos como adeptos incontestes dessa recusa ao estrangeiro, é preciso especificar o que se compreendia como

⁵⁴¹ GIDALI, Marika apud FERREIRA, Edmar. Em busca de uma nova realidade. Dançando. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 set. 1975, p. 17.

⁵⁴² GIDALI, Marika apud Qual é a sua... Marika Gidali? *Última Hora*. São Paulo, 19 jul. 1978, p. 13.

"estrangeiro". No caso específico do Stagem, não encontramos menções de cunho político-ideológico que nos possibilitassem afirmar que a companhia localizava seu estrangeiro a ser combatido. Parece-nos que o combate travado pelo Stagem se configurava numa perspectiva estritamente estética, tendo em vista o referencial de balé que orientava suas produções. Ser nacional, nesse sentido, consistiria em abandonar elementos e procedimentos de composição que se vinculavam a produções estrangeiras e uma história da dança como arte entendida como balé. Com o nacionalismo de base regionalista apenas se alcança o universal partindo do local; essa é a fonte de toda originalidade possível.

Diversas em relação a esse aspecto são as falas como as de Plínio Marcos, segundo as quais o estrangeiro se instaura por intermédio da indústria cultural. Nesse sentido, considerável camada do setor artístico brasileiro aderiu ao endosso do popular como modo de resistir a uma suposta "colonização cultural", pensada, organizada e posta em funcionamento através dos meios massivos.⁵⁴³ Aqui, o inimigo se localiza na cultura de massa (indústria fonográfica, televisiva e cinematográfica), com destaque para a penetração de valores estadunidenses. Por outro lado, as políticas culturais norteadas pelas legislações promovidas pelo regime militar situavam a "ameaça estrangeira" ao lado de ideais contidos no comunismo.

Grosso modo, mesmo existindo uma indefinição do "estrangeiro", convivendo díspares compreensões do que se compreendia e como se elegia o "inimigo", foi possível a propagação de um discurso unísono, composto pelo dualismo valorização do nacional x condenação do estrangeiro. Essa ambiguidade do termo no período e a sua imprecisão nas falas dos diretores do Ballet Stagem propicia, em análises apressadas, tanto situar a ação dos artistas como um meio de "driblar" o controle militar, uma vez que insinuavam compartilhar de seus pressupostos, como permite atrelá-la de modo radical aos preceitos ideológicos dos militares. Contudo, acreditamos que o fenômeno do combate ao estrangeiro consiste numa das peças de nosso quebra-cabeça, exigindo que outras sejam apresentadas, a fim de compor nosso tabuleiro.

⁵⁴³ Essa perspectiva apocalíptica dos meios de comunicação de massa, herdeira da Teoria Crítica alemã, exerceu grande influência nos setores intelectuais do período. Sobre o assunto, conferir as obras: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988; SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

3.5 Não tão resistente assim: relações entre Ballet Stagium e ditadura

A correspondência entre pressupostos da ditadura na definição de brasilidade do Ballet Stagium, encontrada nas concepções do verde-amarelismo, inviabiliza o tratamento superficial que aloca a companhia como oposição político-ideológico ao regime militar, como apresentado por parte da crítica especializada e pela historiografia da dança no Brasil. As aproximações que insinuamos até o momento se deram na dimensão ideológico-discursiva, por meio de ações e conteúdos de entrevistas concedidas pelos diretores do Stagium, nas quais pudemos encontrar o civismo nacionalista desejado pelos militares. Contudo, para tornar nossa averiguação mais palpável ao leitor, realizaremos uma análise pautada na compreensão de como ocorreram laços concretos entre a companhia e o aparato estatal ditatorial, especificamente a partir de suas relações com órgãos e instituições culturais.

Como vimos, a organização sistematizada dos militares, com vistas a políticas específicas para a cultura, deu-se com a formação do Conselho Federal de Cultura. Seguindo a orientação deste, de valorização das regiões, implementaram-se conselhos em diversos estados da federação.⁵⁴⁴ Dentre eles, o governo do estado de São Paulo, na gestão de Roberto Costa de Abreu Sodré, instituiu o Conselho Estadual de Cultura (CEC), vinculado à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo (Sectur). Regulamentado pelo Decreto nº 49.577, de 7 de maio de 1968, o CEC de São Paulo tinha como finalidade "a promoção, documentação e difusão das atividades artísticas e das ciências humanas"⁵⁴⁵. Para tanto, estruturava-se em comissões especializadas, prevendo, no item V de seu artigo 3º, a existência da Comissão Estadual de Dança.

Dentre as atribuições das comissões especializadas constavam a sugestão e a orientação das políticas públicas a serem desenvolvidas no

⁵⁴⁴ MAIA, Tatyana, 2012, op. cit., p. 143.

⁵⁴⁵ Artigo 1º do Decreto nº 49.577, de 7 de maio de 1968. Estrutura o Conselho Estadual de Cultura. Disponível em: <<http://governo-sp.jusbrasil.com.br/legislacao/223803/decreto-49577-68>>. Acesso em: 29 nov. 2014. Nesse mesmo ano foi criado também, em âmbito estadual, o "Amparo à Cultura", pela Lei nº 10.294, de 3 de dezembro de 1968. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 1968. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1968/lei-10294-03.12.1968.html>>. Acesso em: 05 de nov. 2014.

setor pelo órgão responsável, inclusive prevendo recursos para execução das propostas. A composição das comissões se dava pela participação de membros da sociedade civil com experiência na área específica. A estruturação do CEC/SP acompanhou de perto o modelo implementado pelo CFC, incluindo, em sua agenda, a colaboração de artistas e intelectuais para elaboração e implementação de suas ações, reforçando a participação civil no âmbito da gestão militar.

No que tange à institucionalização de espaços dedicados particularmente à dança no campo administrativo do setor cultural dentro do poder público, o estado de São Paulo dispunha de uma comissão de dança criada antes do Conselho Estadual de Cultura. Essa precedência, no entanto, não é anterior ao período de governo dos militares. Data de dezembro de 1964 a criação da Comissão Estadual de Dança (CED), estabelecendo, dentre suas competências: "Propagar a arte da dança; Manifestar-se sobre questões referentes à dança que lhe sejam propostas pelo Governo no Estado [...]"⁵⁴⁶. Para o exercício dessas funções, determinadas pelo governo do estado, a CED era composta por um presidente, um professor de dança, um coreógrafo e dois bailarinos, todos nomeados pelo secretário de Estado dos Negócios do Governo.

O estreitamento da participação civil no âmbito das decisões governamentais em plena ditadura, nas ações a serem desenvolvidas na área da dança, teve importante papel no panorama estadual, mas principalmente na capital, ao incorporar pessoas vinculadas diretamente à prática da dança como arte. Decorrente da existência dessa comissão especializada em dança, em fevereiro de 1965 entrou em vigor o Plano Estadual de Dança, que previa, além da criação de um balé estável, a promoção de cursos, festivais de dança, congressos e mesas redondas, demonstrando preocupação em consolidar ações dedicadas à estruturação e ampliação de um mercado aos profissionais de dança.

Com caráter não apenas consultivo, a CED era incumbida de efetuar "a aquisição de espetáculos de nível artístico a preços populares"⁵⁴⁷. Assim, amparada legalmente por decretos baixados pelo

⁵⁴⁶ Itens "b" e "c" do artigo 3º do Decreto nº 44.289, de 28 de dezembro de 1964. Criação da Comissão Estadual de Dança. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 1964. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1964/decreto-44289-28.12.1964.html>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

⁵⁴⁷ Artigo 6º do Plano Estadual de Dança. Decreto nº 44.511, de 11 de fevereiro de 1965. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 1965. Disponível em:

poder público, a dança como arte, em meados da década de 1960, integrou o cronograma das políticas públicas no estado de São Paulo, enquanto, em âmbito federal, constou somente dez anos depois; no Plano Nacional de Cultura (1975), existindo órgão colegiado específico dedicado ao setor nessa esfera, apenas em 2005.⁵⁴⁸ Portanto, o pioneirismo da ação no domínio estadual paulista é sintomático, lançando-nos a questão: como foi possível a criação de ações culturais em São Paulo, a ponto de a dança dispor de uma comissão específica?

Como ação estatal, a análise do processo de criação da Comissão Estadual de Dança deveria abarcar as premissas que regiam o governo do estado naquele período. Tanto a criação da CED quanto a do Plano Estadual de Dança aconteceram durante o governo de Adhemar Pereira de Barros (1963-1966). A figura de Adhemar no campo político é emblemática e apontada como peculiar por estudiosos, por causa de suas articulações e estratégias para manutenção e ascensão própria nesse meio. O governador já exercia o cargo quando o golpe/revolução de 1964 ocorreu, conseguindo manter-se nele até meados de 1966. Para sua permanência no cargo, realizava parcerias diversas para garantir governabilidade, sendo que, "para eleger a mesa valia tudo, até composição com adversários políticos"⁵⁴⁹. Segundo o sociólogo Ari Couto, a amplitude das ações desenvolvidas por Adhemar em São Paulo, suas articulações políticas e seu discurso antipresidencialismo e marcadamente defensor de valores tradicionais do brasileiro — supostamente ameaçados pelos comunistas — visavam à concorrência à presidência da República nas eleições de 1965.⁵⁵⁰

<<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1965/decreto-44511-11.02.1965.html>>. Acesso em: 12 out. 2014.

⁵⁴⁸ A dança, na esfera federal, sempre esteve vinculada, ora ao teatro, como durante a existência do Sistema Nacional de Teatro (SNT), ora ao conceito guarda-chuva de "artes cênicas", como durante a existência do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), posteriormente transformado em Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e atualmente no organograma da Fundação Nacional das Artes (Funarte). Em 2005 foi instituída a Câmara Setorial de Dança, atual Colegiado Setorial de Dança, órgão colegiado formado por representantes da sociedade civil, eleitos por estados da federação, e dedicado a auxiliar o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) na elaboração de políticas públicas para a dança em âmbito nacional.

⁵⁴⁹ COUTO, Ari Marcelo Macedo. *Adhemar de Barros: práticas e tensões políticas no poder*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007, p. 151.

⁵⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 152.

Assumindo características do "político fazedor", ambicionando a presidência, Adhemar de Barros promoveu ampla divulgação de seus feitos como forma de propagar seus ideais na sociedade, recorrendo a diferentes mecanismos de comunicação. A preocupação em se aproximar da população foi destacada pelo historiador Rodrigo Archangelo. Assim, suas ações políticas eram divulgadas no cinema, TV, jornais, cinejornal, como recurso para noticiar seus fazeres no cotidiano do paulistano.⁵⁵¹ Desse modo, compreendemos a criação de ações culturais dedicadas à dança, durante o governo de Adhemar de Barros, como estratégia política, de aproximação com a sociedade civil, com vistas a propagar seu ideário de gestão administrativa da máquina pública que, naquele momento, encontrou resistência da cúpula militar.

Em 1964, Adhemar fez parceria com militares, posicionando-se contra João Goulart e, com a justificativa de evitar que o país caísse em mãos comunistas, defendeu o golpe/revolução como garantia para a democracia.⁵⁵² Porém, durante a década de 1960, dando continuidade a seu projeto, que situava a democracia como única alternativa para o desenvolvimento, viu suas pretensões políticas serem abaladas após o Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965, que suspendeu partidos e eleições diretas, possibilitando aos militares conduzir e direcionar a transição presidencial. Adhemar dirigiu, então, suas críticas aos militares, acusando-os de não cumprir com a restauração da democracia, mas sim dizimá-la, declarando seu rompimento com o governo federal.⁵⁵³ Em decorrência desse posicionamento, Adhemar de Barros teve seu mandato cassado e seus direitos políticos suspensos por 10 anos pelo presidente Castelo Branco em 05 de junho de 1966.⁵⁵⁴ A partir de então, os seguintes governadores de São Paulo passaram a ser eleitos pelos próprios militares.

Todavia, a retirada de Adhemar do governo paulista não implicou suspensão de suas políticas culturais que previam parceria com a sociedade civil. A Comissão de Dança foi mantida e incorporada à

⁵⁵¹ ARCHANGELO, Rodrigo. O bandeirante da tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo (1947-1956). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 25-42, jan./jun. 2009.

⁵⁵² Cf. AB: Revolução representou a própria vontade do povo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09 abr. 1964. Assuntos Diversos, p. 8.

⁵⁵³ Manifesto de Ademar deixa meios políticos perplexos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 mar. 1966, p. 8.

⁵⁵⁴ Nota da Presidência da República. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 jun. 1966. 1º Caderno, p. 7.

composição do Conselho Estadual de Cultura a partir de 1968. Portanto, a permanência da CED na estrutura governamental não pode deixar de ser compreendida como elemento que circundou a prática política, fazendo parte da gestão administrativa da máquina pública no período. Desse aspecto, interessa-nos compreender as relações estabelecidas entre esse órgão representativo da dança no estado de São Paulo e as atividades desenvolvidas pelo Ballet Stagium. Para tanto, partiremos de 1971, ano de fundação da companhia.

Se, na memória fabricada pela crítica e pela historiografia da dança no Brasil, o Stagium é destacado por ter sido a primeira companhia privada a conseguir sustentabilidade sem os auspícios do poder público, surpreende o volume de apoios e contratos estabelecidos com o aparato estatal na década de 1970. Desde sua estreia, na cidade de Santos-SP, em outubro de 1971⁵⁵⁵, o Stagium manteve estreita relação com órgãos públicos nos quais a cultura estava inserida. Entre 1971 e 1973, a Comissão Estadual de Dança foi composta por Alois Ellmerich (presidente), Marília Franco, Halina J. Biernacka e Nice Leite Tackdian. Tendo suas atividades iniciadas em maio de 1971, a CED não dispôs, naquele ano, de dotação orçamentária própria, obtendo recursos escassos com o remanejamento de outras comissões, o que inviabilizou o seu trabalho naquele ano.

Porém, no final de 1971, o Stagium recebeu um auxílio aprovado diretamente pelo secretário da Sectur, Roberto Costa de Abreu Sodré, disponibilizando um ônibus-leito e hospedagem para 23 dias, utilizados na primeira turnê da companhia à região Nordeste do país, realizada em janeiro e fevereiro do ano seguinte.⁵⁵⁶ No início de 1972, quando apresentado o orçamento para a CED, de CR\$ 16.476,00

⁵⁵⁵ Em matéria publicada na ocasião, menciona-se que o programa, que contava com os espetáculos "Allegretto", "Impressions", "Dessincronias" "Orfeu e Eurídice", havia recebido "patrocínio da Sectur". Cf. No Teatro Independência, a estréia do Ballet de Câmara "Stagium" de SP. *A Tribuna*. Santos, 23 out. 1971. (Roteiro Cultural). Consta ainda a contratação de Marika Gidali pela quantia de CR\$ 7.000,00 para realização de uma apresentação de balé em Curitiba. Cf. ATA da 12ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 12 out. 1971. Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. Arquivo Suspenso. Livros de Atas do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1971-1973, p. 11.b.

⁵⁵⁶ Comissão Estadual de Dança. Comissão de Dança refuta acusações. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8 dez. 1972. Ilustrada, p. 31; MAGALDI, Sábado. Problemas e planos do Ballet Stagium. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.

(cruzeiros), o presidente da comissão, Alois Ellmerich, requisitou, via ofício, suplementação ao secretário de Cultura, Esporte e Turismo, destacando que, além de inviabilizar as ações programadas pela CED, com o valor então disponível, "não será possível atender um único dos pedidos feitos para realização de conferências ou espetáculos que cidades do interior já solicitaram"⁵⁵⁷. Tendo já recebido verbas desse órgão, o Ballet Stagium exerceu pressão sobre a CED no sentido de angariar recursos públicos para suas ações, contando, nesse processo, com considerável apoio da crítica especializada.

Em publicação no *Jornal da Tarde* de julho de 1972, o crítico Sábado Magaldi se prestou a pressionar a Comissão Estadual de Dança no sentido de privilegiar o Ballet Stagium na alocação de suas verbas. Magaldi enfatizou:

O único grupo coreográfico particular em atividade em São Paulo, neste momento, é o Ballet de Câmara Stagium, e só ele justificaria, assim, a existência da Comissão Estadual de Dança. Se a CED não pode ajudar esse único grupo, de valor artístico indiscutível, automaticamente ela elimina suas funções.⁵⁵⁸

A legitimação da companhia pela crítica especializada funcionou, nesse momento, como recurso para endossar sua importância para o setor artístico da dança. Nesse momento, ainda não constava entre os termos da negociação a estima do nacionalismo como moeda de troca, mas é possível diagnosticar a prevalência da ideia de Estado fazedor, sendo cobrada sua responsabilidade por ancorar financeiramente a arte. Nesse processo, serviu como arsenal, para a crítica especializada endossar suas cobranças por auxílios financeiros à companhia, sua aceitação no exterior. Em setembro de 1972, o Ballet Stagium se apresentou em Buenos Aires, na Argentina, destacando-se e recebendo atenção da imprensa escrita, com críticas positivas em

⁵⁵⁷ ATA da 18ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 27 jan. 1972. Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. Arquivo Suspenso. Livros de Atas do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1971-1973, p. 15.

⁵⁵⁸ MAGALDI, Sábado. Problemas e planos do Ballet Stagium. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.

periódicos como *Clarín* e *La Nacion*.⁵⁵⁹ Com esse respaldo internacional, a crítica Regina Helena aproveitou o acontecimento para engrossar o discurso de apoio econômico ao Stagium:

É preciso que a Comissão Estadual de Dança volte os olhos para esse grupo de balé que tem realmente um nível excepcional e que trabalha sozinho e sem recursos. Agora não somos nós, apenas, jornalistas brasileiros que estamos dizendo isso. Agora é a imprensa argentina, acostumada a ver bons balés e onde a dança tem um público e bons conhecedores.⁵⁶⁰

Por parte da própria companhia, encaminhavam-se solicitações de apoio desde seus primeiros anos, como as documentadas nos processos CEC nº 2078/71 e CEC nº 863/72⁵⁶¹. Contudo, amparado pela crítica especializada, encontrando nesta um sustentáculo para sua importância, o Stagium assumiu uma postura segundo a qual se tornava cada vez mais evidente o dever da CED em destinar recursos aos fazeres

⁵⁵⁹ Os elogios direcionados à companhia foram pautados em aspectos técnicos, exaltando o balé "bem feito", principalmente na obra "Dessincronias". Cf. Sin pergaminos pero con calidad. *Clarín*. Buenos Aires, 4 set. 1972; Presentóse el Ballet Stagium de San Pablo. *La Nacion*, Buenos Aires, 5 set. 1972, p. 2.

⁵⁶⁰ HELENA, Regina. Nosso balé faz argentinos vibrarem. *A Gazeta*. São Paulo, 8 set. 1972. Destacamos que as matérias publicadas por Regina Helena sobre o Ballet Stagium se dedicaram majoritariamente a uma finalidade propagandista da companhia, como pode ser conferido em: HELENA, Regina. No municipal, "Stagium" vai mostrar seu trabalho. *A Gazeta*. São Paulo, 14 ago. 1972. Variedades, p. 9; _____. Movimento "Mário de Andrade" renasce amanhã: o Ibirapuera. *A Gazeta*. São Paulo, 20 set. 1974, p. 9; _____. Stagium abriu caminhos para dança. *A Gazeta*. São Paulo, 4 set. 1974. (Variedades); _____. Balé poderá dançar na Augusta outra vez. Agora só em março. *A Gazeta*. São Paulo, 24 dez. 1974. Variedades, p. 9.

⁵⁶¹ O primeiro requisiava a realização de 10 apresentações com pagamento de CR\$ 2.500,00 cada, ao passo que o segundo solicitava a quantia de CR\$ 5.000,00 para traslado de São Paulo a Salvador. O tratamento dos processos pode ser conferido nas Atas 19º, 21º, 28º e 32º, referentes às reuniões ordinárias da Comissão Estadual de Dança em 1972. Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. Arquivo Suspenso. Livros de Atas do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1971-1973, p. 15.b, 17.b, 22.b-23.b. e 25.b-26, respectivamente.

artísticos da companhia. A partir de então, teve início um processo que marcou o percurso do Staging durante toda a década de 1970: seu diálogo permanente com instâncias do poder público gerenciado pelo Estado civil-militar. Nessa relação, distante de um aspecto opressor, violento e injusto dos órgãos militares, o aparato estatal era reconhecido como parceiro dos artistas, existindo amplo espaço para reivindicações e inclusive manifestos públicos de insatisfação.

Em relação às ações da Comissão Estadual de Dança, elas provinham de três fontes: recomendações dos membros da própria comissão, propostas apresentadas pelos artistas e solicitações de municípios do estado de São Paulo. Todas elas passavam pelo crivo dos membros da CED, sendo estes os responsáveis por decidir como, onde e quando seus aportes financeiros seriam gastos. Geralmente eram direcionados a espetáculos, cursos, concursos ou palestras realizadas sobre dança. Nesse modo de operação, a destinação de verbas ocorria por contratação de serviços que seriam prestados pela sociedade civil.

Ainda em 1972, o Ballet Staging recebeu da CED o apoio financeiro de CR\$ 5.000,00, destinado à realização de um único espetáculo.⁵⁶² Insatisfeitos com o volume, seus diretores foram a público, usando a mídia impressa, reivindicar mais apoio estatal. Marika Gidali e Décio Otero declararam, em matéria assinada pelo crítico Fausto Fuser, que "a CED nos ignora ao máximo", afirmando que o valor recebido teria atuado como "apresentação de consolação"⁵⁶³, tendo em vista que a CED teria negado pedido anterior, de realizar 25 espetáculos em São Paulo a preços populares.

A exposição pública da relação entre a Comissão Estadual de Dança e o Ballet Staging evidencia o grau de abertura e a liberdade de contestação do órgão, bem como o reconhecimento dos diretores do

⁵⁶² Inicialmente, o espetáculo seria realizado em Bauru e posteriormente foi transferido para a cidade de São José do Rio Preto. Cf. Atas da 32ª e 36ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 22 ago. e 24 out. 1972. SECTUR/SP. AS. LA-CEC. Pasta 1971-1973, p. 25.b-26. e 29.b. Com vistas à mensuração do valor mencionado, o valor do salário mínimo em 1972 era de Cr\$ 268,80, segundo tabela publicada no sítio virtual da Ordem dos Advogados do Brasil, disponível em: <<http://www.oabsp.org.br/subs/saoluizdoparaiteinga/noticias/valores-do-salario-minimo-nacional-desde-sua>>. Acesso em: 25 set. 2015.

⁵⁶³ GIDALI, Marika; OTERO, Décio apud FUSER, Fausto. Ballet Staging: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

valor que a companhia passava a atribuir a si mesma. Uma vez explicitado o impasse, a CED emitiu uma nota de resposta, publicada no jornal Folha de São Paulo em 08 de dezembro do mesmo ano. Nela, esclareceu que a CED tinha como orçamento, em 1972, Cr\$ 16.479,00, dos quais Cr\$ 5.000,00 foram destinados ao Stagium, portanto, quase um terço do total. Quanto à solicitação da companhia, ressalta-se que a CED tinha aprovado Cr\$ 25.000,00 para realização de 10 apresentações do Stagium, no valor de Cr\$ 2.500,00 por apresentação, conforme proposta apresentada pela companhia. Contudo, no decorrer do ano, não houve suplementação de verba por parte da Sector.⁵⁶⁴ Perante o exposto, a CED declarou que os Cr\$ 5.000,00 destinados ao Stagium, frente à condição do órgão naquele momento, não poderiam ser tratados como "consolo", pois o pagamento se deu com valor equivalente ao "dobro do pedido"⁵⁶⁵.

A liberdade de questionar decisões e promoções de órgãos públicos, inclusive pela presença de pessoas vinculadas à dança nesses órgãos, retira o caráter coercitivo atribuído de modo homogêneo ao Estado governado pelos militares. Com a atuação de membros da sociedade civil em órgãos de cultura, estabeleceu-se um ambiente de negociação. Por meio da CED, em âmbito estadual, o Estado civil-militar fabricou um clima de diálogo. Portanto, se por um lado, o aparato estatal reprimia, por outro, fazia concessões e aproximações com os artistas da dança, prevalecendo, nesse período, uma relação amistosa entre Stagium e Estado militar. Tal afinidade criou laços mais densos depois de 1974, ano definido pelo crítico Lineu Dias como o da consagração da companhia.⁵⁶⁶

Como consequência de uma reforma no organograma da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de São Paulo, a CED se transformou na Subcomissão de Dança, vinculada à Câmara de Artes do

⁵⁶⁴ Tal informação pode ser constatada no acompanhamento do processo, que teve início em fevereiro de 1972, quando a CED aprovou o pagamento de 10 apresentações do Stagium, desde que o orçamento suportasse. Cf. ATA da 19ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 17 fev. 1972. SECTUR/SP. AS. LA-CEC. Pasta 1971-1973, p. 15.b-16.

⁵⁶⁵ Comissão Estadual de Dança. Comissão de Dança refuta acusações. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8 dez. 1972. Ilustrada, p. 31.

⁵⁶⁶ Dias atribuiu ao "Grande Prêmio da Crítica", conferido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (Apca) em 1973 ao Ballet Stagium, o poder de alavancar a companhia. Cf. DIAS, Linneu. *As companhias estáveis*, 1992, op. cit., p. 97.

Conselho Estadual de Cultura. Sua nova composição reuniu Lineu Dias como presidente, Zilah Maria Vergueiro e Regina Helena de Paiva Ramos.⁵⁶⁷ Além de contar com dois críticos especializados em seu arranjo, a Câmara de Artes era representada pela atriz e bailarina Marilena Ansaldi. Durante essa gestão, os principais esforços dos representantes da dança junto ao poder público paulista em âmbito estadual foram direcionados para a implantação de um teatro dedicado à dança, com rubrica própria e orçamento para manutenção de suas ações. O projeto ficou conhecido como Teatro Galpão.

Salta aos olhos o volume de solicitações de apoio financeiro encaminhadas à Subcomissão de Dança, envolvendo o Ballet Stagium, mesclando pedidos vindos de cidades do interior paulista e aqueles demandados pela própria companhia.⁵⁶⁸ As contratações firmadas entre

⁵⁶⁷ Resolução de 9 de janeiro de 1974, publicada no Diário Oficial de São Paulo em 10 de janeiro de 1974, p. 50.

⁵⁶⁸ Tais informações podem ser conferidas nas Atas do órgão. Devido à extensão de sua recorrência, mencionamos alguns: ATA da 14ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 02 maio 1974. Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura da Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Arquivo Suspenso. Livros de Atas da Subcomissão de Dança do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1974-1975, p. 9-9.b; ATA da 19ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 06 jun. 1974. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 12-12.b; ATA da 40ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 31 out. 1974. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 24-24.b; ATA da 41ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 07 nov. 1974. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 24.b-25.b; ATA da 54ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 06 fev. 1975. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 31.-31.b; ATA da 72ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 11 jun. 1975. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 39.b-40; ATA da 2ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 12 jul. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 1.b-2; ATA da 3ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 19 jul. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 2.b-3; ATA da 6ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 09 ago. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 4.b-5; ATA da 15ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 18 out. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 11-11.b; ATA da 56ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 12 set. 1977. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 45; ATA da 57ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 26 set. 1977. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-

o governo estadual e a companhia giraram em torno de Cr\$ 10.000,00, valor então exigido pelo próprio Stagium.⁵⁶⁹ Ainda em 1974, a companhia participou de projetos desenvolvidos na esfera federal, por meio do "Programa de Ação Cultural" do Ministério da Educação e Cultura.⁵⁷⁰ Também em âmbito municipal, os aportes financeiros à companhia em 1974 foram abundantes. Nesse ano, a Prefeitura de São Paulo efetivou uma contratação superfaturada do Stagium, pagando por 12 espetáculos a bagatela de Cr\$ 500.000,00⁵⁷¹.

Se, dois anos antes, quando o salário mínimo era Cr\$ 268,80, o Stagium reivindicava Cr\$ 2.500,00 por apresentação, sua contratação pelo valor médio de Cr\$ 41.500,00 por apresentação em 1974, quando o salário mínimo girava entre Cr\$ 376,80 e Cr\$ 415,20, pode ser compreendida não apenas como apoio financeiro, mas como investimento do poder público na companhia de dança. Para termos uma ideia do montante recebido do município de São Paulo, a quantia de Cr\$ 200.000,00 era suficiente para garantir o pagamento dos salários do Stagium durante um ano, tendo em vista que a companhia contava com

1979, p. 45.b-47; ATA da 68ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 31 janeiro 78. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979; ATA da 73ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 20 mar. 1978. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979; ATA da 79ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 19 jun. 1979. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 70; ATA da 83ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 10 jul. 1978. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 73-74.b; ATA da 85ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 24 jul. 1978. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979; ATA da 95ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 09 out. 1978. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 86.b.

⁵⁶⁹ ATA da 14ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 02 maio 1974. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 9.b.

⁵⁷⁰ Exemplos dessas ações são apresentações da companhia financiadas pelo MEC e projetos dos quais participou, como a "Barca da Cultura". Cf. HELENA, Regina. Stagium abriu caminhos para dança. *A Gazeta*. São Paulo, 4 set. 1974. (Variedades); MAGNO, Paschoal Carlos. A barca do poeta. *Veja*. São Paulo, ano 06, n. 286, 27 fev. 1974, p. 74; RIBEIRO, Monike Garcia. Um estudo de caso de política cultural na história do Brasil contemporâneo: Paschoal Carlos Magno (1962-1964). *O Olho da História*, Salvador (BA), n. 15, dez. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n15/artigos/monike.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2014; Stagium, o melhor e mais popular grupo de dança. *Jornal de Brasília*. Brasília, 20 nov. 1974. (Suplemento).

⁵⁷¹ Balé: o prêmio. *Veja*. São Paulo, n. 299, 29 maio 1974, p. 100.

10 bailarinos em seu elenco, com salário que oscilou entre Cr\$ 1.000,00 e Cr\$ 1.500,00 naquele ano.⁵⁷²

Tamanha generosidade do poder público em suas diferentes esferas não passou despercebida pelo coreógrafo da companhia, que relatou, à imprensa da época, a relação com os órgãos estatais de cultura: "Há em São Paulo atualmente um grande movimento de incentivo ao balé tanto por parte da Prefeitura como por parte da Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo do Governo do Estado"⁵⁷³. Tal panorama se manteve até o final da década de 1970, com destaque para a gestão de Sábato Magaldi⁵⁷⁴ como secretário municipal de Cultura de São Paulo (1975-1979) e a continuidade de Lineu Dias na presidência da Comissão Estadual de Dança.⁵⁷⁵

Essa proximidade entre Estado e Stagium, propiciada pela inserção de profissionais relacionados à dança como arte em esferas da gestão pública, desloca nossa atenção. Aqui, nos parece enganoso tentar justificar a importância da companhia no período, exclusivamente por seu suposto caráter de resistência. Como pudemos averiguar, até 1974, o Stagium não tinha, em seu repertório, trabalhos que possibilitassem esse

⁵⁷² Cf. Ballet Stagium no Rio estreia "A Rainha Louca". *O Globo*. Rio de Janeiro, 28 set. 1974, p. 25; Ballet Stagium de São Paulo. A dança contemporânea para todas as platéias. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 set. 1974.

⁵⁷³ OTERO, Décio apud HELENA, Regina. Stagium abriu caminhos para dança. *A Gazeta*. São Paulo, 4 set. 1974. (Variedades).

⁵⁷⁴ O Ballet Stagium, durante a gestão de Magaldi, obteve diversas contratações, dentre as quais destacamos o processo n° 113.406/75, que contratou a companhia para realização de três apresentações no valor de Cr\$ 60.000,00. Cf. Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 11 dez. 1975, p. 10. Outras contratações podem ser conferidas em despachos do secretário: Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 14 ago. 1976, p. 15 e 17 jul. 1976, p. 12; Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 05 jul. 1978, p. 12.

⁵⁷⁵ Em 1976 ocorreu outra reforma na Sectur, por meio da qual o órgão voltou a se chamar Comissão Estadual de Dança, vinculada ao Departamento de Artes e Ciências Humanas, conforme o Decreto 7.730, de 23 março 1976, publicado no DOSP de 24 de março do mesmo ano. A nova composição da CED contou com os membros: Lineu Dias, Zilah Vergueiro, Iracity Cardoso, Emilie Charmie e Casemiro de Mendonça. Além das Atas da Comissão, as contratações e seus valores podem também ser conferidos nos registros do Diário Oficial do Estado de São Paulo. Cf. DOSP, 20 fev. 1975, p. 54; DOSP, 21 jan. 1975, p. 57; DOSP, 30 jan. 1975, p. 47; Extrato de Contratos da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. DOSP, 06 ago. 1976, p. 57; Extrato de Contratos da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. DOSP, 08 nov. 1977, p. 48; Extrato de Contratos da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. DOSP, 12 nov. 1977, p. 76.

vínculo, iniciando suas produções em parceria com Ademar Guerra em 1974. Os "anos de ouro" da companhia, entre 1974 e 1979, aqueles nos quais seus diretores construíram sua "brasilidade", coincidem com a ampliação dos incentivos financeiros e com o aprofundamento das relações entre o Stagium e os órgãos representativos do governo militar no setor cultural.

Essa época coincide também com o aumento da ênfase em políticas públicas para a cultura, desenvolvidas durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1979). A cultura assumida como questão de segurança nacional obteve ampliação de instituições e programas dedicados ao fomento de atividades culturais e artísticas. Essa gama de políticas na qual o Stagium se inseriu fez parte de um projeto governamental, crente de que a repressão, por si só, não garantiria a manutenção da ditadura. Ao analisar a mudança de postura do governo em relação aos jornais impressos durante a gestão de Geisel, Bianca Amorim destacou ter havido uma flexibilização dos aparatos de exceção como efeito da estratégia de manutenção de uma hegemonia militar.⁵⁷⁶

A manutenção dos órgãos repressivos de censura, por exemplo, foi uma demonstração de que o redirecionamento administrativo adotado, inserindo a cultura em seu projeto, não implicou dissolução ou redução do caráter opressor da ditadura, tendo em vista a continuidade de prisões e assassinatos praticados pelos militares. No entanto, as ações violentas se concentraram em movimentos sociais de caráter estritamente político. No caso da dança, a guinada dos mecanismos de coerção para manutenção do domínio teria sido considerada suficiente. Acreditamos que o fomento que chegou ao Ballet Stagium possui um laço com a política estabelecida em âmbito federal. Tal assertiva se torna plausível quando nos deparamos com documentos que demonstram vínculos entre as diferentes esferas do aparelho burocrático militar e investimentos da União em ações da companhia.

Ainda na condição de secretário municipal de Cultura de São Paulo, Sábato Magaldi foi designado pelo presidente Geisel para compor o Conselho Federal de Cultura em 1975.⁵⁷⁷ Tal medida poderia garantir ao Estado certa correspondência entre as ações desenvolvidas em âmbito local e nacional. Em turnês realizadas pelo Ballet Stagium, por exemplo, o Itamarati passou a colaborar com os custeios quando se

⁵⁷⁶ AMORIM, Bianca Rihan Pinheiro. O lado obscuro dos "jornalões": a memória midiática sobre Ernesto Geisel e a possibilidade de redenção. *Otras Fronteiras*, Cuiabá, v. 1, n. 1, jun. 2014, p. 93.

⁵⁷⁷ Diário Oficial da União (DOU), 16 abr. 1975, seção 1, p. 5.

tratava de apresentações realizadas no exterior, como as viagens aos Estados Unidos e México em 1975 e pela América Latina em 1979.⁵⁷⁸ Essa aproximação do poder público, sob comando dos militares, com o setor artístico invalida tratar de modo generalizado a relação entre o Ballet Stagium e a ditadura, pautando-se em critérios exclusivos de oposição.

A relação de proximidade com o setor cultural, ocorrida em diferentes linguagens durante o governo de Geisel, foi destacada pelo historiador Wolney Malafaia:

Esta nova postura representaria um divisor de águas em relação à produção cultural e, mais precisamente, quanto ao papel do intelectual e do artista na sociedade brasileira e em relação ao Estado autoritário. [...] Logo, podemos caracterizar o período pós-1974 como um momento de *pragmatismo*, com certa adequação das propostas políticas e culturais às condições criadas pelo Estado autoritário e pela *indústria cultural* em consolidação.⁵⁷⁹

Seguindo a explanação aqui efetuada, deparamo-nos com um novo problema: se o Stagium se relacionou de modo intenso com órgãos públicos do período, como explicar o caráter de resistência da companhia na mesma época? A resposta a essa questão foi rascunhada nos capítulos anteriores, quando esboçamos que o caráter de oposição ao regime contou, em grande medida, com a fabricação de um discurso pela crítica especializada, que foi replicado pela historiografia da dança, tendo sido articulado e consolidado em período posterior. Para validar ou não essa nossa proposição, é fundamental compreendermos como os diretores da companhia tratavam a relação do Stagium com o Estado no período.

⁵⁷⁸ Cf. Ballet Stagium: a cultura brasileira traduzida (exportada) na linguagem da dança. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jun. 1975; PORTINARI, Maribel. Os novos passos do Ballet Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1979, p. 37.

⁵⁷⁹ MALAFAIA, Wolney Vianna. Em tempos de distensão: o governo Ernesto Geisel e a política nacional de cultura (1974-1979). *IV Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013, p. 3.

Não encontramos, em documentos produzidos durante a década de 1970, menções ou declarações dos diretores da companhia sobre sua suposta aversão ao governo dos militares. Se, por um lado, é notável o caráter crítico de suas obras em relação a condições sociais observadas na realidade material brasileira, por outro lado, essa perspectiva crítica não se extremizou a ponto de configurar uma subversão ideológica à ditadura. Como exemplo dessa ausência político-ideológica na companhia, encontramos um registro de que o Ballet Stagium se apresentou para o presidente Ernesto Geisel. Tal informação não foi divulgada em matéria alguma da crítica especializada, não aparece nos livros pretensamente históricos e não desfruta de registro ou destaque no acervo nem no sítio eletrônico da companhia.

Tal menção foi encontrada no *Jornal da Manhã*, periódico do interior de Minas Gerais, da cidade de Uberaba. Em entrevista com Marika Gidali em 09 de abril de 1980, o jornal interrogou a diretora sobre o assunto, aparentemente contraditório, uma vez que já se iniciava a construção de um discurso subversivo ao regime. Sobre dançar para Geisel, Gidali respondeu:

Eu me senti muito realizada. O que eu digo nunca é agressivo. É um caminho, um sentimento. Não é uma reclamação. É um retrato daquilo que acontece. E é bom para o presidente. É importante enxergar aquilo que o povo quer. Para quem nos assistiu e para quem nos assiste é bom para que possam mudar a trajetória das coisas. Acho que fui útil naquele momento.⁵⁸⁰

Apresentado sob um ponto de vista pessoal, o evento foi tratado como uma realização, informando-nos sua importância para a diretora como indivíduo. Ao mesmo tempo, os trabalhos do Stagium não eram considerados por Gidali, em 1980, como oposição ao regime político vigente, assumindo antes um caráter de colaboração. Desse modo, a companhia não se configurava como revolucionária, como pretendido pela crítica especializada e pela historiografia da dança, mas antes como reformista, apresentando, aos dirigentes, questões sociais e problemas da sociedade brasileira.

⁵⁸⁰ GIDALI, Marika. Entrevista. In: Marika Gidali contra o esquema estrangeiro. *Jornal da Manhã*. Uberaba, 09 abr. 1980, p. 5.

Entretanto, colocar em dúvida o caráter revolucionário atribuído historicamente ao Stagium não implica ver a companhia como grupo coadunante com o governo dos militares e com os horrores praticados durante o período. Como alerta o historiador René Rémond, "é preciso dizer também que nem tudo é político, que não se deve reduzir tudo à política, que o político não está sozinho e isolado, mas guarda relações com o resto, com as demais expressões da atividade humana e com a sociedade civil"⁵⁸¹. O fenômeno Ballet Stagium e sua permanência no tempo somente podem ser compreendidos se levarmos em consideração as diferentes nuances que envolveram sua trajetória, estando, entre elas, uma relação não negligenciável com a estrutura governamental pública edificada pelos militares.

O denso volume de aportes financeiros advindos de diferentes órgãos e sua recorrência durante a década de 1970 possibilitam situar como convergentes, em alguns pontos, o Ballet Stagium e o governo ditatorial no Brasil. No entanto, essa proximidade não se configura pelo compartilhamento de concepções político-ideológicas, mas antes por usos efetuados, por ambos, do discurso nacionalista. Grosso modo, acreditamos que, ao mesmo tempo em que o Stagium se utilizou do aparelho estatal para obter recursos e garantir sua permanência, justificando sua relação com fins estritamente financeiros, o Estado gerenciado pelos militares percebeu, no Ballet Stagium e em sua brasilidade, um interessante filão para propagar seu discurso nacionalista, utilizando as interconexões entre o projeto de segurança nacional e a concepção verde-amarelista presente na companhia.

3.6 Muito aquém da resistência: os usos do Ballet Stagium pelo governo militar

Tornados explícitos alguns processos de interação entre o Ballet Stagium e órgãos públicos durante a ditadura, cabe-nos averiguar, então, as motivações desse vínculo, atendo-nos aos sentidos atribuídos à companhia pelo regime então vigente. A amplitude dos apoios destinados ao Stagium esboça, em nossa concepção, uma afinidade da companhia, com sua estética, concepções e interesses, com o projeto administrativo militar, de manutenção de sua hegemonia política no

⁵⁸¹ RÉMOND, René. Por que a história política? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, jan./jun. 1994, p. 19.

país. Os lugares institucionais ocupados por críticos e artistas de dança se ampliaram e se conectaram à rede de intelectuais iniciada nas décadas de 1920 e 1930, caracterizada pela reunião de profissionais empenhados em consolidar o nacional, preocupados com os rumos do país.

Para podermos inserir esses profissionais relacionados à dança na categoria de intelectual, servimo-nos da definição oferecida pela historiadora Tatyana Maia, que, ao notar a permanência de inquietações entre as décadas de 1920 e 1970, descreveu o intelectual como “homem de pensamento e ação”⁵⁸². Assim, não basta formular pensamentos sobre a nação, assumindo o intelectual o papel de agir ao lado da política do país. Dessa forma, a presença da crítica especializada em lugares institucionais pode ser compreendida como estratégia de disseminação de suas premissas, apresentadas em suas escritas aos veículos de comunicação impresso.

Tal postura, adotada por parte da crítica especializada, não implicava contradição, pois comungava da crença de que a arte deveria ser mantida e fomentada pelo Estado. O compartilhamento da noção de um Estado “fazedor”, propiciador do bem-estar à sociedade, serviu de estímulo aos artistas e críticos de dança para ingressarem no organograma do poder público, contribuindo para a formulação de suas ações para a área. Essa perspectiva mantém estreito laço com a convicção que mobilizou os intelectuais entre as décadas de 1920 e 1970, identificada por Maia:

Para os intelectuais, o Estado tornou-se a instituição central para a realização de qualquer projeto político a ser efetivado no país. A crença no papel preponderante do Estado para a organização e o desenvolvimento do Brasil era associada à ideia de que só por meio das instituições governamentais seria possível interferir nos rumos da sociedade. Esses homens acreditavam que o Estado contribuiria para a formação de uma sociedade moderna, minimizaria a desigualdade social e orientaria o processo de mudança em curso.⁵⁸³

⁵⁸² MAIA, Tatyana de Amaral, 2012, op. cit., p. 44.

⁵⁸³ MAIA, Tatyana de Amaral, 2012, op. cit., p. 48.

Como ocorrido em relação à Comissão Estadual de Dança, o Estado é lembrado como capaz de desenvolver a arte da dança, sendo intimado a se responsabilizar pelo Staging diversas vezes. Assumindo um papel político, a crítica já buscava orientar o poder público mesmo antes de sua inserção em órgãos públicos. Essa especificidade impossibilita tratar as políticas públicas para a cultura no período como essencialmente estatais, pois, apesar de envolver uma responsabilidade do Estado, sua execução abrangeu membros da sociedade civil para sua elaboração e implementação, inviabilizando tratar as ações realizadas pelo poder público durante a ditadura como consequência da submissão a predileções de mandantes militares. Também seria descabido fingir não ter existido interesse do poder público nessa relação com o setor artístico da dança paulista.

Contrariando a afirmação da economista Tânia Bacelar, segundo a qual, durante o período militar, "o Estado não precisava se legitimar perante a grande parcela da sociedade"⁵⁸⁴, as políticas públicas para a cultura demonstraram o potencial articulador e negociador dos militares com esse setor. Composta pela fusão civil-militar, a gestão pública de recursos para a cultura, e em particular para a dança, assumiu interesse significativo no período. Tendo em vista a orientação nacionalista do Estado, é interessante notar como o discurso da dança pôde estar atrelado ou a serviço do político. Nesse sentido, poderemos perceber até que ponto o repertório dos trabalhos do Staging e seu modo de se definir como "brasileiros" lidaram com mitos, slogans, costumes e representações que interessaram às propagações morais, éticas e culturais apregoadas pela ideologia política do período.

O endosso da nação como atribuição dos órgãos de cultura, em suas diferentes instâncias, não passa despercebido quando olhamos atentamente para o período, podendo ser notado no teor das decisões. Na Comissão Estadual de Dança, por exemplo, desde o início da década de 1970, fez-se presente a preocupação de realizar ações em datas comemorativas da nação. Em 1971, mesmo com orçamento escasso, dentre as primeiras proposições da CED, constam a realização de

⁵⁸⁴ BACELAR, Tânia. As políticas públicas no Brasil: heranças, tendências e desafios. In: SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos (org.). *Políticas públicas e gestão local*: programa interdisciplinar de capacitação de conselheiros municipais. Rio de Janeiro: Fase, 2003, p. 2. Disponível em: <http://www4.fct.unesp.br/grupos/gedra/textos/Texto1_politicas_publicas_no_br_TaniaBacelar.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2011.

"festejos"⁵⁸⁵ destinados à comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, com indicação da remontagem de "Uirapuru", de Villa Lobos, e um concurso para comemoração dos 150 anos da independência do Brasil.

Não é de espantar que, a partir de 1974, conforme o Stagium conquistava crescente reconhecimento e propagação de seus trabalhos como "brasileiro", aumentava a frequência com que fazia parte efetiva dos programas políticos. Consideramos a festa em comemoração ao aniversário de 420 anos da cidade de São Paulo, em 25 de janeiro de 1974, um marco da parceria envolvendo o Ballet Stagium e o poder público paulista estadual e municipal. Na ocasião, houve um grande evento no Lago do Ibirapuera, quando o Stagium dançou num palco inflável. O que nos interessa nesse evento é o conjunto de significados que envolveu o acontecimento, não somente a apresentação em si. Para o evento, foram selecionadas apresentações de grupos e artistas de diversas linguagens artísticas, predominando aqueles que possuíam "brasilidade".

A comemoração foi rodeada de um simbolismo patriótico, ocorrendo, após as apresentações, a execução do "hino nacional, hasteamento das bandeiras do Brasil, do Estado, do Município, Brasil Império, Brasil Reino e Brasil Colônia"⁵⁸⁶. Envolta num ambiente nacionalista, a imprensa paulista destacou: "Os componentes do Balé foram vivamente aplaudidos durante todo o tempo que durou sua apresentação, aproximadamente uma hora"⁵⁸⁷. Ovationada pelo público — estavam presentes várias autoridades, como o prefeito de São Paulo, Miguel Colasuonno, o governador Laudo Natel e o comandante do II Exército, general Adnardo D'Avilla Melo —, a apresentação no Lago do Ibirapuera foi a ocasião em que as autoridades representantes do governo militar puderam presenciar e conferir o produto oferecido pela companhia.

Como os aportes financeiros envolvendo o Ballet Stagium tiveram denso aumento após esse evento, acreditamos que o poder público percebeu, na companhia, a possibilidade de propagar seus ideais nacionalistas, tendo em vista que, além de uma proposta estética

⁵⁸⁵ Cf. Atas da 2ª e 4ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 25 maio e 15 jun. 1971. SECTUR/SP. AS. LACEC. P. 1971-1973, p. 1 a 3/b.

⁵⁸⁶ Apesar de tudo, uma festa no Ibirapuera. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 de jan. 1974, p. 52.

⁵⁸⁷ Espetáculo no Ibirapuera durou mais de 12 horas. *Diário Popular*. São Paulo, 26 jan. 1974.

brasileira, o grupo efetuava a integração do país no percurso de suas viagens. Dessa forma, os financiamentos direcionados ao Stagium tinham caráter não somente de auxílio à produção artística, mas também de investimento em propaganda nacionalista, de cunho regionalista, por parte do Estado. A respeito desse aspecto, arriscamos um pouco mais: cremos que os diretores da companhia tinham discernimento dessa condição.

Dada a recorrência de valores ideológicos verde-amarelistas encontrados na companhia, é importante destacar que, segundo essa perspectiva nacionalista, "não há também no Brasil o preconceito político: o que nos importa é a administração, no que andamos acertadíssimos, pois só assim consultamos as realidades nacionais"⁵⁸⁸. Essa afirmação foi motivada por duas constatações: a ausência de conteúdos ou declarações dos diretores da companhia, de caráter político-ideológico avesso aos militares, tendo aparecido tal discurso em momento posterior, e o elogio, o reconhecimento e o agradecimento de seus diretores aos órgãos públicos e autoridades do período. Sobre isso, encontramos falas de Marika Gidali em matéria que compara o Stagium ao futebol⁵⁸⁹, na qual ela destaca o reconhecimento obtido pelas autoridades militares.

Ainda mais explícito — pois não se trata de financiamento, como na fala de Gidali em 1974 — foi o orgulho demonstrado pelo coreógrafo Décio Otero, a ponto de inserir, com tom de destaque, em seu livro "Stagium: as paixões da dança", o fato de ter tido como público da companhia, durante a apresentação no Lago do Ibirapuera em 1974, "o governador Laudo Natel, o prefeito Miguel Colasuonno, o Secretário da Cultura José Luís Paes Nunes, autoridades e artistas"⁵⁹⁰. Mesmo tendo sido analisadas as consonâncias entre as definições de brasilidade atribuídas ao Stagium e as presentes na composição político-ideológica do governo militar, ao primeiro olhar, a simples presença desses personagens da política no período pode suscitar a desconfiança do leitor quanto a uma tentativa de desmistificar a história que consagrou o Ballet Stagium.

Contudo, quando averiguamos que, na estrutura de funcionamento da maquinaria pública estatal no período, os cargos

⁵⁸⁸ Manifesto "Nhengaçu Verde Amarelo", 1929, op. cit.

⁵⁸⁹ VIANA, Hilton. Stagium: a dança com emoção do futebol. *Diário da Noite*. São Paulo, 3 jun. 1974. (Caderno 2).

⁵⁹⁰ OTERO, Décio. *Stagium: as paixões da dança*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 55.

políticos eram ocupados por pessoas indicadas pelos militares, com vistas a garantir governabilidade, fica cada vez mais difícil a manutenção do discurso segundo o qual o Stagium se caracterizou como grupo exclusivamente de resistência. Essa dificuldade se impõe por duas razões: primeiro porque, mesmo com a participação de críticos e artistas em comissões ou cargos públicos, todas as decisões passavam pelo crivo do poder executivo; depois porque, como pudemos averiguar, os temas que circundaram as produções cênicas da companhia no período, voltados ao trato da realidade material imediata, não se centravam em debates políticos, mas antes em uma espécie de denúncia das mazelas sociais. E esse assunto, em São Paulo, estava longe de ser um tabu para as autoridades.

O prefeito de São Paulo, Miguel Colasuonno (1974-1975), foi nomeado em plena ditadura pelo governador Laudo Natel, que já havia governado o estado paulista entre 1966 e 1967, assumindo o governo por indicação direta dos militares após a cassação de Adhemar de Barros.⁵⁹¹ Durante seu segundo mandato (1971-1975) — o que demonstra a confiança que o político gozava entre os militares —, o pesquisador de comunicação Vanderlei Ezequiel ressaltou que o combate às desigualdades sociais aparecia nas propostas políticas de Natel desde sua posse em 1971. Seguindo "a cartilha do governo militar: primeiro estimular crescimento econômico, e depois enfrentar a questão social"⁵⁹², os temas abordados pelo Stagium em relação à sociedade eram também assuntos que norteavam as preocupações políticas do governo paulista em plena ditadura.

De todo modo, o baluarte capaz de aproximar artistas e militares continuou sendo o nacionalismo. Tal orientação pode ser encontrada em diferentes documentos, como na entrevista de José

⁵⁹¹ O apreço dos militares por Natel pode ser conferido na saudação recebida em 25 de janeiro de 1967, em nome do presidente da República, Castelo Branco. Cf. BRANCO, Castelo. Saudação ao Governador Laudo Natel no Palácio dos Campos Elísios. In: *Biblioteca da Presidência da República*, 25 jan. 1967. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/castello-branco/discursos-1/1967/03.pdf/at_download/file>. Acesso em: 14 fev. 2015. Outras informações sobre a vida política de Laudo Natel podem ser encontradas em VIVEIROS, Ricardo. *Laudo Natel: um bandeirante*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2010.

⁵⁹² EZEQUIEL, Vanderlei de Castro. Entre o desenvolvimento e a desigualdade social: uma análise do discurso de posse dos governadores paulistas no período da ditadura militar. *Publicatio UEPG*, v. 22, 2014, p. 21.

Ephim Mindlin — que era secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo em 1975 —, concedida à pesquisadora Elizabeth Silva em 1999, na qual ele declarou:

Eu conheci a Marika em 75. Ela tinha um convite para uma tournée na Europa e era uma coisa muito importante para lançar o Stagium num plano mais amplo, não é? E eu tive a possibilidade de colaborar para que essa viagem se realizasse... e eu tenho acompanhado o trabalho dela, acho bonito e realmente é um trabalho brasileiro.⁵⁹³

O que se apresentava como ação quase filantrópica por parte do poder público no período pode ser compreendida como proposta de monopolização dos capitais simbólicos, pela qual a consagração de obras artísticas passou também pela ação política do Estado autoritário. O historiador Gustavo Sorá destacou a existência dessa prática propagandista e ao mesmo tempo legitimadora no campo da cultura durante o Estado Novo de Vargas. Partindo da premissa de que "as ideias não fluem naturalmente, sozinhas, por seus conteúdos essenciais"⁵⁹⁴, Sorá analisou o reconhecimento do "brasileiro" pelo estrangeiro, evidenciando a importância do Estado varguista nesse processo, tendo ele investido na indústria editorial, dedicada a eleger os "autores brasileiros" que seriam traduzidos para outros países.

Essa preocupação também foi exposta na fala de Mindlin, ao declarar que não tinha sido financiado qualquer grupo de dança, mas sim aquele que, nas palavras do secretário, "realmente é um trabalho brasileiro"⁵⁹⁵. Essa dinâmica de exportação de obras lida com o pressuposto de seleção de trabalhos que são tidos como referências em seus países, conferindo-lhes reconhecimento. O financiamento público do Stagium para ações dentro e fora do país funcionou como um dos alicerces de consagração da companhia, da dança como linguagem artística e da nação. Na segunda metade da década de 1970, persistiu a prerrogativa nacionalista como orientação das políticas públicas para a

⁵⁹³ MINDLIN, José Ephim. Entrevista. In: SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da, 2013, op. cit., p. 334.

⁵⁹⁴ SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003, p. 34.

⁵⁹⁵ MINDLIN, José Ephim. Entrevista, 2013, op. cit., p. 334.

cultura. A bússola da brasilidade permaneceu acionada, apontando para onde os investimentos do Estado deveriam ser direcionados.

A nova composição da Comissão Estadual de Dança para a gestão 1976-1979 reuniu Lineu Dias, Zilah Vergueiro, Iracity Cardoso, Emilie Charmie e Casemiro de Mendonça, sob a presidência do primeiro. Logo depois de empossada, a Comissão teve uma reunião com o secretário Max Jeffer, "com a finalidade de ser estudada a filosofia a ser seguida pela Comissão de Dança"⁵⁹⁶. Isso mostra que, mesmo inseridos no organograma estatal, críticos e artistas da dança não tinham autonomia plena para realização de suas propostas para o setor. Apesar de não constar, nos documentos subsequentes ao encontro, qual a proposta que orientaria os trabalhos da Comissão, é possível perceber seu teor em decisões posteriores do órgão.

Além da continuidade das contratações do Staging nesse período, outras deliberações da Comissão evidenciam o caráter patriótico das decisões. O processo DACH 81370/1977, que tratava da solicitação do Instituto de Estudos Modernos para realização de espetáculos de dança espanhola, no valor de US\$ 2.500,00, é um exemplo sintomático. Na resposta da Comissão ao requerimento, constou como justificativa para negação do apoio, além do alto valor, o fato de a Comissão estar "mais interessada em espetáculos, cursos e conferências que enfoquem temas brasileiros contemporâneos ou assuntos ligados especificamente à formação de nossos bailarinos"⁵⁹⁷. Vale lembrar que a Comissão propôs a realização de uma exposição fotográfica sobre a dança em São Paulo, que aconteceria junto com os festejos da "Semana da Pátria", entre os dias 1 e 7 de setembro de 1977.⁵⁹⁸

Analisando a interação entre críticos, artistas e poder público, pode-se identificar uma rede que forneceu maior coesão à representação sobre o Staging, pautada na brasilidade, evitando o desgaste advindo de possíveis divergências. Nesse emaranhado, as relações de contrato foram propiciadas por existir, no período, uma margem de encontro envolvendo Estado militar, intelectuais, crítica e artistas da dança. Ao nos permitirmos olhar para a companhia na década de 1970, adotando

⁵⁹⁶ ATA da 2ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 12 jul. 1976. SECTUR/SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 2.

⁵⁹⁷ ATA da 49ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 11 jul. 1977. SECTUR/SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 38.

⁵⁹⁸ ATA da 51ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 25 jul. 1977. SECTUR/SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 39-b.

uma atitude etnográfica surrealista, ao invés de buscar empacotar o acontecido, podemos propor outras formas de perceber, por meio da análise, os arranjos possíveis que permearam o Ballet Stagium.

Descrito e proposto pelo antropólogo Clifford James, o pesquisador surrealista etnográfico "se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos"⁵⁹⁹. Ao lidar não com o instituído, mas com as possibilidades não declaradas ou assumidas, o procedimento fornece alternativas para compreensão dos fenômenos humanos e suas relações em sociedade. Por esse viés, podemos afirmar que o Ballet Stagium participou, de modo não negligenciável, como meio de divulgação de alguns ideais presentes na ideologia do governo militar, mesmo que não concordando com seus pressupostos repressores. Ainda que não atuasse ou se assumisse como veículo de propaganda declarada, a companhia, ao ser remunerada pelo Estado no período militar, demonstrou comprometimento e interesse de participar da forma organizacional da máquina pública.

Esse fenômeno da presença de setores artísticos, não somente a dança, no interior da estrutura burocrática do Estado no período militar reforça a participação civil no processo que possibilitou a continuidade do regime. Tal constatação também foi feita pelo historiador José Rabelo Filho, o que permite afirmar o caráter ambíguo do segmento nessa época.

[...] não podemos perder de vista que os 21 anos de regime autoritário no Brasil não se fizeram possíveis somente a partir do uso exclusivo da força, da opressão, da censura, de um poder verticalizado, de cima para baixo. Outra peça deste grande mosaico, muitas das vezes não acessada, também, e essencialmente, deu operacionalidade à engenharia autoritária. Referimo-nos às relações de consentimento, às interlocuções alinhavadas pela sociedade civil com o Estado autoritário.⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 136.

⁶⁰⁰ RABELO FILHO, José Valdenir. A construção social do golpe de 31 de março de 1964: memória e imaginário social. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: Anpuh, 2013, p. 16.

Tendo em vista que as políticas implementadas pelo Estado no período militar não direcionavam suas ações segundo a premissa das minorias — eram, sim, políticas de caráter nacional —, o financiamento do *Stagium* se configurou não somente como auxílio a um grupo específico, mas a um grupo que atendia toda a nação, que levava uma dança brasileira ao povo brasileiro. A convocação de intelectuais e artistas para participarem dos destinos da nação, assim como o fomento dado ao *Stagium*, pode ser compreendida como estratégia administrativa, de coação por dentro, com vistas à manutenção de uma hegemonia política militar. Com uma guerra psicológica em curso, assumida por meio de legislações que previam a segurança nacional, o nacionalismo se tornou uma das armas de combate do governo militar, instalando o mito da nação e seus heróis, dentre os quais passou a constar o *Ballet Stagium*.

Essa guinada de olhar é possível ao redirecionarmos a perspectiva de onde se tem tradicionalmente percebido a companhia paulista, alterando as interrogações suscitadas. Essa variação de escala⁶⁰¹ não goza de benefícios exclusivos, mas nos possibilita perceber o acontecido de forma diferente daquela pela qual nos tem sido narrado. Não se trata de "deturpar" os eventos, pois o reconhecimento da importância do *Ballet Stagium* pelos setores conservadores dos militares, ao mesmo tempo em que foi percebido por parte da crítica especializada, e posteriormente pela historiografia da dança, não constitui um paradoxo insolúvel, nem mesmo uma tentativa de situar a memória histórica sobre a companhia como suscetível de ser abandonada. Nosso interesse se concentra, a partir de agora, em compreender como foi possível uma mesma companhia de dança ser aceita e apropriada, simultaneamente, como propaganda favorável e como crítica condenável ao governo militar.

Novamente, o jogo de representações fabricadas sobre o *Ballet Stagium* entra em cena. Dado o alcance das apresentações realizadas pela companhia, sua percepção não ficou restrita a um público específico de dança, alcançando pessoas diversas, dentre elas, aquelas que se encontravam em cargos públicos durante a década de 1970, incluindo os militares. O modo de composição estética adotado pela companhia, o representacionismo vinculado à realidade material, que recorreu a movimentos advindos do balé em sua formação clássica,

⁶⁰¹ REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 45, p. 434-444, set./dez. 2010.

culminou num modo de fazer em que os gestos apresentados não funcionaram como códigos, mantendo um sentido fixo. Desse modo, os sentidos atribuídos às obras "brasileiras" da companhia passaram a depender de convenções, oscilando seu entendimento segundo o contexto em que eram publicadas.

Tal compreensão não reduz o significado histórico do Stagium; ao contrário, dissemina suas possibilidades. Daí a importância em reconhecer a ambiguidade das leituras efetuadas sobre as obras da companhia ao lidar com quesitos do nacional, como ressaltou o psicanalista e historiador da arte, Ernst Kris, sobre esse processo envolvendo obras de arte:

Ao compreendê-las todas sob o conceito da ambiguidade, estamos nos referindo principalmente à sua multiplicidade, e nem sempre à sua incerteza de significado. Assim concebida, a ambiguidade não é uma 'doença' da linguagem, mas um aspecto de seu processo vital — uma consequência necessária de sua adaptabilidade a diversos contextos.⁶⁰²

Por esse ângulo, podemos compreender que, longe de ser tratada como oposição ou resistência ao regime, a companhia foi percebida pelos militares como disseminadora de parte dos ideais apregoados em suas premissas. A peculiaridade do Stagium não se rende a ser oposição ou integração à ditadura, mas antes à complexidade dos processos de percepção que o acompanhou, possibilitando a ele atender expectativas tanto do regime militar quanto do discurso revolucionário de esquerda. Esse potencial de oscilação simbólica somente pode ser apreendido quando deslocamos nossa atenção da companhia para as relações estabelecidas entre ela e os diferentes grupos, instituições e pessoas que a circundavam em seu percurso.

Esse exercício da percepção, que filtra, recorta, seleciona e direciona o entendimento do que é visto, foi destacado pela historiadora da dança francesa, Annie Suquet. Pelo que a pesquisadora chamou de "disposição ativa"⁶⁰³, aquele que assiste participa do processo de

⁶⁰² KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, 1968, p. 187.

⁶⁰³ SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História*

construção dos sentidos das obras. Esse reconhecimento da importância do observador na interpretação de obras de arte foi o assunto que permeou a trajetória acadêmica de outro historiador da arte, Ernst Hans Gombrich. Ao decretar a dependência do artista em relação a seu observador, o autor ressaltou que "há mais 'do que os olhos veem', literalmente, na interpretação de convenções representacionais"⁶⁰⁴, uma vez que a intencionalidade do artista não consegue garantir os sentidos que lhes serão atribuídos pelo seu público, dependendo, em grande medida, de categorias de aceitação existentes nas interações sociais.

Por meio de seus espetáculos e de sua circulação nacional, Otero e Gidali atenderam tanto a estratégia da política hegemônica de seu tempo como as expectativas da crítica especializada em dança. Ambas as leituras acerca de um mesmo fenômeno foram possíveis porque as obras de arte não são réplicas do que o artista tem em mente, pois "a comunicação artística difere muito do lançamento de granadas. Não basta ter um bom lançador; é preciso ter, do outro lado, um recebedor devidamente afinado"⁶⁰⁵. É essa afinação que fornece suporte para o entendimento da arte. A saída dessa relação, que nos foi fixada pela historiografia da dança, funciona de modo estruturalista-funcionalista, insistindo em explicar a sociedade como regras contraditórias e sugerir a existência de estratégias individuais e coletivas para driblá-las.

Com intuito de percorrer outro processo de explicação, conciliamo-nos com a proposta do historiador Giovanni Levi, de não negar a validade desse mecanismo, mas também não o isentar de ser avaliado em interações específicas. Isso nos possibilita perceber conflitos e interesses que tornam possível, inclusive, a manutenção do poder e de instituições de poder.⁶⁰⁶ As obras e a permanência do Stagium ao longo da década de 1970 conseguiram atender expectativas díspares. O que permitiu à companhia dar continuidade a seus trabalhos cênicos e se profissionalizar durante sua primeira década de existência não foram exclusivamente os aspectos formais de suas criações. O grupo

do corpo: as mutações do olhar. O século XX. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 514

⁶⁰⁴ GOMBRICH, Ernst Hans. *Objetivos e limites da iconologia*, 2012, op. cit., p. 459.

⁶⁰⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. *Da representação à expressão*, 1995, op. cit., p. 399.

⁶⁰⁶ LEVI, Giovanni. Un problema de escala. *Relaciones*: Revista de El Colegio de Michoacán, v. 24, n. 95, México: Zamora, 2003, p. 284-285.

contou com grande contribuição de convenções sociais de seu tempo, envolvendo seus financiadores e comentadores.

Foram esses aspectos que possibilitaram fazer funcionar suas representações em diferentes sentidos. Essa alteração no entendimento do "valor" do Stagium por aqueles que o assistiram no período encontra, nas reflexões do sociólogo Georg Simmel, interessante elucidação:

[...] valor nunca é uma "qualidade" dos objetos, mas um julgamento sobre eles que permanece inerente ao assunto. E, no entanto, nem o significado mais profundo e o conteúdo do conceito de valor, nem o seu significado para a vida mental do indivíduo, nem a prática social, eventos e arranjos baseados em cima dele, podem ser suficientemente compreendidos, referindo esse valor ao "sujeito". O caminho para uma compreensão do valor reside numa região em que a subjetividade é apenas provisória e, na verdade, não muito essencial.⁶⁰⁷

Acrescida ao elemento das convenções sociais, às subjetividades envolvidas no processo de recepção das obras do Stagium, encontra-se a transitoriedade desses valores. Grosso modo, a companhia não foi percebida sempre pelos militares da mesma forma, assim como ocorreu, como pudemos averiguar, em relação à crítica especializada. O valor do Ballet Stagium, mesmo na década de 1970, não é algo fixo, redutível a uma definição exclusiva e palpável, suscetível de reprodução *ad infinitum*. Se, por um lado, a companhia goza de uma leitura histórica congelada, que a trata como resistência à ditadura, em plena década de 1970, por meio dos financiamentos, operou-se uma política rasteira, somente compreensível em seus detalhes, que se usou do segmento artístico da dança para reforçar premissas compartilhadas pelos militares, pautadas no nacionalismo.

Ao nos concentrarmos num dos núcleos estratégicos do regime civil-militar, a cultura, percebemos que o Stagium não estava alijado desse projeto. Portanto, torna-se frágil o trato enviesado das relações entre o Stagium e o poder público, não bastando afirmar que foi censurado ou não, utilizou-se de estandartes da resistência ou não.

⁶⁰⁷ SIMMEL, Georg. *The philosophy of money*. 3. ed. Londres: Routledge, 2004, p. 60.

Importa-nos compreender como os diferentes grupos entenderam, perceberam e atribuíram significados à existência do Stagium. Nesse processo, a ambiguidade das percepções acerca da companhia possibilitou aos militares incentivar ações que se anunciavam nacionalistas, não sendo aceitas ações que colocassem em questão as doutrinas do governo militar, que buscassem difundir valores que escapassem ao controle estatal.

Grosso modo, por parte do Estado autoritário, a companhia e sua brasilidade se apresentavam antes como aliados que como inimigos. Não estamos em condição de especular se algo parecido teria ocorrido sob uma forma de governo democrático, pois ele não existiu no período. O que temos é o surgimento e a consolidação da primeira companhia profissional de dança no Brasil, não mantida exclusivamente por verbas públicas no período governado pelos militares, havendo diálogo entre o Stagium e o Estado com premissas ditatoriais. Desse modo, a importância histórica da companhia dependia de como a máquina pública se encontrava organizada durante toda década de 1970. Seja para legitimar uma memória de resistência ou para reconhecer os fomentos financeiros do poder público, a história do Stagium se encontra umbilicalmente entrelaçada ao aparato estatal.

Entretanto, a demonstração desses vínculos entre a estética e a memória do Ballet Stagium com o governo militar não implica abandonar as representações históricas construídas sobre seus trabalhos. O exercício é reconhecer que uma mesma companhia foi capaz de angariar para si a atenção tanto do governo opressor quanto daqueles que desejavam o fim de sua política de Estado. Essa ambiguidade impressa à sua trajetória durante a década de 1970 nos adverte para a problemática das representações. O Stagium recorreu à dança como veículo para se expressar, mas sua correspondência dependeu de convenções socialmente instituídas, fornecendo um exemplo de que os significados de suas obras não se encontram nelas mesmas, mas nas representações criadas a partir delas.

Tomando como premissa as observações apresentadas, sugerimos que a percepção do governo militar estava aquém de negligenciar ou não compreender as produções realizadas pelo Stagium, uma vez que suas obras congregaram mais contribuições que aspectos degradantes à postura política dominante. Essa compreensão nos auxilia a entender de forma mais apurada como "os censores não viam na dança, mesmo com as andanças do Stagium pelo Brasil e os temas

abordados, como uma possível ameaça⁶⁰⁸. Acreditamos que essa guinada no ponto de vista não é imediatamente fácil de aceitar, pois envolve a contestação de uma memória sobre dança historicamente construída e de um desejo coletivo de rejeitar os atos atrozes praticados pela ditadura no Brasil. No entanto, é no mínimo plausível dedicarmos mais atenção a processos alijados de investigação, neste caso, quando envolvem relações que consolidaram o campo da dança como arte no Brasil.

⁶⁰⁸ SILVA, Karla Regina Dunder, 2008, op. cit., p. 45.

CAPÍTULO IV

MANEQUIM DE UM OFÍCIO

4.1 Revivendo o morto: vida e ressurreição na fabricação histórica do Stagium

Como pudemos averiguar, as relações que envolveram a trajetória do Stagium abrangeram uma multiplicidade de interfaces, abarcando diferentes instâncias que atuaram, cada qual a seu modo e com suas possibilidades, no processo de legitimação do seu fazer dança como arte. Com efeito, a história da companhia comporta uma série de recortes, seleções, ocasionando omissões, mas não reduz ou elimina o prestígio e o lugar consagrado na memória da dança no país. Uma vez percebidas algumas nuances que permearam a fabricação dessa memória, importa compreender os motivos que operaram para realização de sua invenção e quais as circunstâncias em que foram efetivadas. Essa colocação nos direciona para a relação estabelecida entre a crítica especializada e a companhia.

Observando o teor dos escritos da crítica que se debruçou sobre o Ballet Stagium na década de 1970, é perceptível um esforço em consagrar a companhia como uma espécie de cânone da dança na condição de arte no Brasil. Nessa empreitada, a primeira via experimentada pela crítica especializada apresenta proximidade com as premissas do chamado "cânone ocidental". Segundo essa perspectiva historicamente difundida, e condensada pelo crítico de arte estadunidense Harold Bloom, recorre-se à justificação da importância das obras de arte conforme princípios estritamente estéticos, intrínsecos às obras. Por esse viés, a arte se constitui em cânone por promover rupturas, mas pautadas numa "supremacia estética" e na "originalidade".⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ Bloom defendeu as obras de Shakespeare e sua supremacia estética como elementos primordiais que atuaram em sua permanência como cânone no Ocidente por quatro séculos. Sua obra "O cânone ocidental" configura um tratado de teoria da arte e de seus processos legitimadores, construída como reação à historicização e contextualização social das obras de arte, encabeçada tanto pelos estudos culturais de orientação marxista, como os de Raymond Williams e de seu orientando, Terry Eagleton, como pela corrente pós-moderna e os estudos acerca dos discursos e relações de poder proferidos por Michel

De acordo com esse princípio formalista de legitimação do cânone, conjunturas sociais ou econômicas não atuam no processo, consistindo o mérito e a qualidade na magnitude do autor ou dos autores das obras e nos procedimentos estéticos adotados e utilizados. A concorrência pela sobrevivência no tempo, que demarca a consagração do cânone, dar-se-ia, então, por meio de pressupostos estéticos então vigentes na área em que a obra se insere. Tendo em vista que, até a década de 1970, inexistiu companhia de dança profissional no Brasil que se dedicasse à estética moderna e mantivesse regularidade em suas produções, o Stagium surgiu na história da dança brasileira como protótipo a ocupar a vaga da modernização da dança no país, no sentido de ser uma companhia que conseguiu manter sua produtividade.

Dessa forma, quando olhamos para as companhias estáveis de dança no período, os balés municipais e estaduais, verificamos que todas mantinham uma linha estética de trabalho voltada para a técnica clássica, com destaque para montagens de balés de repertório. Frente a esse cenário, o Stagium apareceu com uma diversidade estética até assumir uma singularidade em fins da década de 1970, como pudemos constatar. Contudo, o discurso fabricado pela crítica de dança desde o início das atividades da companhia, além de insistir na brasilidade presente em alguns de seus trabalhos, empenhou-se em conferir vitalidade às obras. Indiferentemente da estética apresentada, o elogio aos quesitos estéticos se faziam presentes e constantes nos escritos.

Essa perspectiva elogiosa dos atributos estéticos formulados e apresentados pela companhia foi frequente em matérias de críticos como Lineu Dias, Maribel Portinari e Fausto Fuser durante toda década de 1970.⁶¹⁰ Ao se debruçar sobre as premissas formais que regem a eleição

Foucault. Cf. BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

⁶¹⁰ Em ordem cronológica, conferir as críticas: DIAS, Lineu. Um grande espetáculo de dança. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 dez. 1971, p. 23; FUSER, Fausto. O retorno do "Stagium". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jun. 1972, Ilustrada, p. 39; DIAS, Lineu. Melhor espetáculo do "Stagium" até agora. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 ago. 1972, p. 17; FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64; DIAS, Lineu. O balé 'Stagium' vence pelo esforço. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 maio 1973, p. 12; DIAS, Lineu. "Stagium" prova a sua coerência. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 maio 1974, p. 18; DIAS, Lineu. Um rápido vôo pela religião e pela história. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1974; PORTINARI, Maribel.

de um cânone artístico no ocidente, Bloom adverte que "o eu individual é o único método e todo o padrão para a apreensão do valor estético"⁶¹¹. Essa premissa definida por Bloom compôs o processo de validação histórica da função do crítico de arte, compreendido como o indivíduo dotado de conhecimento estético capaz de apreender de modo denso as propostas e arranjos formais adotados pelos artistas. Nesses termos, compreendemos a crítica de dança como tributária desse pressuposto ao assumir para si a tarefa de destacar as primazias estéticas efetuadas pelo Stagium, conferindo valor para o campo artístico da dança.

Os pareceres redigidos pela crítica e publicados em mídia impressa encontraram ressonância a partir de momentos de consagração destinados a reforçar o conteúdo das críticas, contribuindo para que se tornassem críveis. Nesse sentido, a cidade de São Paulo tinha um *plus* no campo artístico: a Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), criada pela iniciativa de críticos do teatro em 1972, tendo sido a dança inserida no ano seguinte.⁶¹² Tal instituição confere, anualmente,

Quebradas e Diadorim marcam a estréia do Stagium na Sala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 nov. 1975; PORTINARI, Maribel. Jerusalém entusiasma platéia no segundo programa do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1975; FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 ago. 1976. Ilustrada, p. 27; FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium (II). *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 ago. 1976. Ilustrada, p. 39; DIAS, Lineu. No Stagium, a vez dos valores jovens. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 ago. 1976; PORTINARI, Maribel. "Benvirá" marca êxito na estréia do Ballet Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 set. 1976; PORTINARI, Maribel. A dança do aqui e agora nos passos do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 jul. 1977; FUSER, Fausto. O Stagium continua o Arena e o Oficina. *Última Hora*. São Paulo, 05 jun. 1978; FUSER, Fausto. O Stagium renasce, dança liberdade e Brasil. *Última Hora*. São Paulo, 22 e 23 jul. 1978; PORTINARI, Maribel. Nos passos do Stagium, um choque de dois mundos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1978, p. 41; FUSER, Fausto. O Stagium confirma e revela. *Última Hora*. São Paulo, 30 nov. 1978, p. 16; FUSER, Fausto. O Stagium dança a liberdade. *Última Hora*. São Paulo, 17 e 18 mar. 1979; PORTINARI, Maribel. Os novos passos do Ballet Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1979, p. 37; PORTINARI, Maribel. Um mergulho na história com a dança do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 set. 1979, p. 49; FUSER, Fausto. Entramos na dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim, p. 14.

⁶¹¹ BLOOM, Harold, 1995, op. cit., p. 31.

⁶¹² Histórico detalhado sobre as ações e propostas da APCA pode ser encontrado no livro intitulado "APCA, 50 anos de arte brasileira" e no endereço eletrônico da associação, disponível em: <<http://www.apca.org.br>>. Acesso em: 16 mar. 2012.

premiações para os destaques de cada área artística, reforçando aquilo que seus membros explicitam em matérias no decorrer do ano e condensando, por meio de uma ação, o valor conferido a artistas e obras.

Em 1973, primeiro ano em que premiou a dança, a APCA conferiu apenas uma premiação, denominada "Grande Prêmio da Crítica", tendo o Ballet Stagium como seu destinatário. Em 1974, a companhia recebeu as premiações de melhor espetáculo, melhor bailarina e melhor coreógrafo. No ano seguinte, o Stagium dividiu o Grande Prêmio da Crítica com Marilena Ansaldi e o Balé da Cidade de São Paulo. Em 1977, Décio Otero recebeu o prêmio de melhor concepção coreográfica por "Kuarup ou a questão do índio". Fechando a década, em 1979, a companhia foi novamente premiada, dessa vez com "Menção Especial", por divulgar a dança brasileira no país e no Exterior. Assim, em cinco das sete sentenças dadas pela crítica de dança paulista na década de 1970, o Stagium apareceu como companhia premiada.

Como anunciado por Leila Reis, que presidiu a associação entre 2003 e 2007, "a premiação da APCA reflete o vigor da produção artística e o espaço que as categorias tinham nos órgãos de imprensa em determinadas épocas"⁶¹³. Contudo, nessa relação, é a crítica quem usufrui do espaço midiático, assumindo um lugar institucional dentro de um poderoso meio massivo de comunicação: o jornal impresso. Em seus textos sobre dança, ela executa a tarefa de selecionar "os melhores", pautando suas escolhas em princípios que oscilam entre o mérito técnico, aspectos e importância para o cenário artístico da dança. Ao notarmos que a amplitude de apresentações artísticas é sempre proporcionalmente maior que o espaço disponível nos jornais para os textos de crítica, estes se tornam uma espécie de colecionadores de arte, fornecendo uma narrativa clara, objetivada de obras e artistas, tendendo a ocultar as relações de poder⁶¹⁴ inerentes ao seu próprio processo de escolha.

O empenho em solidificar o Stagium, num primeiro momento, a partir de suas primazias estéticas, exerceu considerável sedução sobre os

⁶¹³ REIS, Leila. O talento brasileiro em primeiro lugar. In: *APCA 50 anos de arte brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial/Associação Paulista de Críticos de Arte, 2006, p. 9.

⁶¹⁴ Sobre a relação entre coleção e seus sentidos, consultar o texto: CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-92, 1994.

críticos de dança e pode ser encontrado em trabalhos recentes, dedicados a continuar a legitimação da companhia pelo seu viés formal, alijando do processo as relações de auferição de poder construídas pela crítica e as negociações estabelecidas entre a companhia e o Estado no período. De acordo com esse modo de operar, as transformações estéticas vividas pelo Staging apareciam como fruto de uma suposta genialidade de seu coreógrafo, Décio Otero. Essa prerrogativa é seguida a cabo por Elizabeth Silva, ao atribuir centralidade à companhia nos processos de transformação de sua estética, que "modifica a cena paulistana, bem como ele mesmo vai se modificando com persistência, no decorrer de toda década de 70"⁶¹⁵. Apesar de reconhecer certa alternância nos modos de criação adotados pela companhia, o Staging assumiu o poder de fazer sozinho suas mudanças, bem como lhe é atribuída a capacidade de modificar a cena paulistana de dança.

Essa versão pauta seus argumentos no abandono da complexidade das relações que envolveram as modificações estéticas da companhia, tratando órgãos públicos, mecanismos de fomento, parcerias, ideologia militar, censura e crítica especializada de modo neutro ou com valores universais. Em nosso entendimento, a concepção formalista é extremamente válida, mas tem sido aplicada de modo aleatório a artistas diversos, forçando uma validação estética de trabalhos cuja principal contribuição não se encontra na forma, mas em outros problemas trazidos por meio dessa forma. Assim, para que possamos compreender a importância do Staging para o período, o reconhecimento que impulsionou sua vitalidade da década de 1970, é necessário não reduzir as transformações estéticas de suas produções cênicas a elementos estritamente formais.

A questão é que, seja pela insistência da companhia em manter a técnica clássica como suporte para suas criações ou pelas oscilações no modo como tratou o nacional, o Staging nunca se validou artisticamente somente pelo viés formal, estando, ao lado desses critérios, suas viagens itinerantes e sua resistência fabricada, que historicamente alcançaram valor de mensuração igual ou maior que as próprias criações da companhia em sua consolidação como cânone para a área. A justificativa da importância do Staging para a dança brasileira sofreu uma alteração que teve suas primeiras iniciativas forjadas já em fins da década de 1970, por parte da crítica especializada. De modo paradoxal, quando a companhia assumiu um viés estético "sem

⁶¹⁵ SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da, 2013, op. cit., p. 300.

concessões", voltado para a brasilidade, parte da crítica de dança iniciou um processo de denunciar a fragilidade da companhia por lidar exclusivamente com essa estética.

Assim, a geração de críticos vindos do teatro e que escreveram sobre dança na década de 1970, mesmo tendo sido responsável por erigir as premissas que consagraram o Stagium, não dispunha de perspectivas homogêneas, tendo em vista que um dos fatores que compõem as gerações é a pluralidade de concepções, como destacou o historiador Jean-François Sirinelli, acentuando que "uma geração, de fato, não é um lugar para a monocultura política: coexistem dentro de si temperamentos e sensibilidades políticas diversas"⁶¹⁶. Contudo, se até 1978, as divergências entre os críticos se pautavam em aspectos diferentes, mas que resultavam em textos positivos sobre o Stagium, a partir de então as diferenças se acentuaram.

A primeira avaliação nesse sentido foi feita por Lineu Dias, cujos textos se ativeram a pareceres técnicos, a exemplo do publicado em 1978, no qual ele avaliou a obra "Dança das cabeças", exibida no mesmo ano, como de "fácil apelo"⁶¹⁷. Para o crítico, após "Kuarup..." (1977), o trabalho do ano seguinte não demonstrou maturidade, no sentido de intensificar os processos de criação, tornando a coreografia de 1978 uma repetição de procedimentos já utilizados. Sendo o cânone aquilo que permanece no tempo, o Stagium enfrentava um dilema: permanecer no tempo, num panorama artístico em que a reprodução é condenada pela arte moderna, prevalecendo a concepção do paradigma da raridade como regente do valor. Assim, ao mesmo tempo em que o Stagium definia sua linha de trabalho estético, ele passou a enfrentar, gradativamente, um aumento de críticas negativas conforme apresentava dificuldade na inovação de seus recursos estéticos.

Ainda em agosto de 1978, a crítica Suzana Braga, ao escrever para o *Jornal do Brasil*, também sobre a coreografia "Dança das cabeças", afirmou, acerca da narrativa do trabalho, que chegou a "ser óbvia demais e por vezes ingênua na sua proposta"⁶¹⁸. Com esse diagnóstico, Braga sugeriu ao Stagium que contratasse outros

⁶¹⁶ SIRINELLI, Jean-François. *Génération et histoire politique. Vingtième Siècle: revue d'histoire*, n. 22, avril-juin 1989, p. 69.

⁶¹⁷ DIAS, Lineu. O apelo fácil na nova proposta do Stagium. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 jul. 1978, p. 13.

⁶¹⁸ BRAGA, Suzana. A dança regional e sem modismos do Ballet Stagium. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 ago. 1978. Serviço, p. 1.

coreógrafos, afirmando que a produção de Décio Otero começava a apresentar limitações. Em novembro do mesmo ano, foi publicada na revista *Veja* uma matéria assinada por Marília Pacheco Fiorillo, na qual a coreografia foi tratada como "óbvia"⁶¹⁹. Fica evidente, então, que até 1977, as críticas e matérias publicadas sobre o Stagium continham, de modo unânime, discursos elogiosos sobre seus trabalhos e feitos, conferindo espaço midiático e legitimidade, prolongando a vida artística da companhia, mas que em 1978 se iniciou um processo de divergência que modificaria toda a recepção da companhia nos anos seguintes, culminando na morte de sua estética na década de 1980.

Enquanto críticos como Fausto Fuser, Helena Katz e Acácio Vallim escreviam, em fins da década de 1970, textos ainda elogiosos e que contribuíram para que o Stagium assumisse uma estética brasileira, a partir da crítica de Lineu Dias, outros críticos passaram a evidenciar a fragilidade estética da companhia nesse trato com o nacional. Em setembro de 1979, novamente a crítica Suzana Braga publicou texto no *Jornal do Brasil* sobre o programa "sem arestas", do Stagium, insistindo em demonstrar a redundância de fórmulas utilizadas por Décio Otero e afirmando que "o público honrou e prestigiou calorosamente a companhia, bem mais porque conseguiu manter-se em pé durante oito anos ininterruptos do que pelo programa apresentado"⁶²⁰. Essa foi a primeira crítica na qual encontramos a referência ao passado, ao já feito, como mais importante na consagração do Stagium do que suas peripécias estéticas.

O que conseguimos compreender dessa questão é que, enquanto a companhia se manteve como miscelânea estética, sem predileções declaradas, todos os seus trabalhos que sugeriam algum vínculo com a nação foram louvados pela crítica. Todavia, ao passo que o Stagium adotou a brasilidade como opção norteadora, parte da crítica passou a requisitar um aprofundamento estético e novos procedimentos formais, tendo em vista que o recorte temático havia sido anunciado. Foi nesse ambiente de insegurança sobre a recepção por parte da crítica especializada que o Stagium ingressou na década de 1980. Como vimos, a partir de 1979, a companhia assumiu como viés estético o trato da brasilidade, continuando a realizar produções com o perfil que a

⁶¹⁹ FIORILLO, Marília Pacheco. Apelo irresistível. *Veja*. São Paulo, 22 nov. 1978. p. 112-114.

⁶²⁰ BRAGA, Suzana. Stagium: uma garra invejável, por tradição. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 set. 1979. Caderno B, p. 2.

consagrou na década anterior: a produção de trabalhos cênicos em dança que representavam a realidade material imediata.

Quando o Stagiium apresentou as remontagens de "Kuarup..." e "Coisas do Brasil", no início da temporada de 1980, Suzana Braga intensificou seus pareceres. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil* em março daquele ano, a crítica definiu o Stagiium como "velho", com remontagens "ingênuas", sugerindo, à direção da companhia, uma "guinada de 360 graus"⁶²¹. Essa crítica à continuidade de produção, seguindo uma espécie de fórmula por parte do Stagiium, anunciada por Dias em 1978 e corroborada por Braga nos anos seguintes, ganhou coroa na voz de outros críticos com a passagem dos anos. A perda de vitalidade que o Stagiium sofreu durante a década de 1980 foi acentuatadamente deflagrada e divulgada pela crítica especializada.

Endossando as falas de Braga, o crítico Rui Fontana Lopes, que começou a escrever durante a primeira metade da década de 1980, tornou-se o principal denunciador da escassez do modelo estético da companhia, acompanhado, posteriormente, dos críticos Acácio Vallim e Sérgio Viotti.⁶²² Em 1985, o Stagiium começou a ser tratado como monumento do passado, antigo e, portanto, não condizente com as novas necessidades. Sua estética era cada vez mais anunciada como desinteressante pela crítica especializada.⁶²³ De modo crescente, as matérias passaram a vangloriar a trajetória da companhia, destacando seu lugar garantido numa possível futura história da dança. "Mas uma companhia de dança não se sustenta unicamente pela sua importância

⁶²¹ BRAGA, Suzana. Ballet Stagiium. A hora de dar uma guinada. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1980. Caderno B, p. 2.

⁶²² Cf. LOPES, Rui Fontana. Stagiium viaja. *Visão*. São Paulo, 17 maio 1982, p. 46; VALLIM, Acácio. Dança e palavra em resultado sem harmonia. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 set. 1983. p. 16; VIOTTI, Sérgio. Poesia e dança, criando um momento máximo de beleza. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 set. 1983. (Divirta-se); VALLIM, Acácio. Uma coreografia mal resolvida. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 ago. 1984. p. 16.

⁶²³ Durante a década de 1980, os primeiros críticos que escreviam sobre o Stagiium até a primeira metade da década de 1970 reduziram drasticamente seus escritos sobre a companhia. Críticos como Sábado Magaldi, Lineu Dias, Regina Helena e Fausto Fuser, vindos do teatro, deixaram de contribuir à medida que foram surgindo críticos dedicados especificamente à dança, a exemplo de Helena Katz, Acácio Vallim e Rui Fontana Lopes.

histórica e cultural"⁶²⁴, decretou Fontana Lopes, em texto publicado no *Jornal da Tarde* em julho de 1985.

No decorrer da década de 1980, a dedicação ao trato de temas vinculados ao social, exaltado na década anterior, tornou-se o "grande mal" do Ballet Stagium. Com frases como "Agora os tempos são outros"⁶²⁵, a crítica especializada considerava a companhia, sua estética e os temas por ela abordados não condizentes ao novo contexto social do país em meados do decênio. Foi nestes termos que Lopes, ao escrever sobre a dança em 1986, descreveu a companhia: "O Stagium hoje se encontra, em minha opinião, numa profunda crise artística, decorrente do completo esgotamento de seu ideário estético-formal e ideológico"⁶²⁶. Entretanto, o que a companhia realizou durante esse período foi efetivar um modelo de fazer dança que havia sido pleiteado por parte da crítica especializada na década anterior. Então, as mudanças que levaram à crucificação do Stagium não foram de ordem restrita à área da dança, porque elas receberam interferência das transformações políticas, sociais e estéticas de ordem macro.

Essa constatação foi feita pelo crítico literário Silviano Santiago, que destacou uma guinada significativa nos motivos que passaram a orientar a crítica de arte no Brasil. Para o autor, entre 1979 e 1981 teve início o anúncio do fim da ditadura, tendo sido revogado o AI-5 e promulgada a Lei da Anistia — fatos que motivaram uma busca pela democracia não apenas como regime, mas como procedimento. Nesse processo, a política não era mais "manifestação coesa e coletiva de afronta ideológico-partidária, como no auge da repressão militar"⁶²⁷. Assumindo que não são apenas motivos estéticos que movem a arte, os setores avessos a ideologias ou à administração dos militares deixaram de ser coesos para se preocupar com as "diferenças internas", assim como a arte deixou de ser sociológica para ser cultural.

Enquanto as disputas políticas da arte, na década de 1970, apareciam como pressuposto hegemônico no campo, logo na passagem

⁶²⁴ LOPES, Rui Fontana. Stagium, entre o duradouro e o descartável. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 06 jul. 1985. (Divirta-se).

⁶²⁵ SOREL, Luiz apud LOUREIRO, Chris. 15 anos de Stagium. *Dançar*, ano IV, n. 16, p. 33-35, 1986.

⁶²⁶ LOPES, Rui Fontana. Momentos de grande prazer e emoção. *Jornal da Tarde*, 26 dez. 1986.

⁶²⁷ SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981: cultura versus arte. In: ANTELO, Raul. et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 14-15.

para a década seguinte, a luta e a conquista da democratização passaram a ser o lema do momento. Esse processo envolveu o reconhecimento da diversidade de disputas por parte dos segmentos artísticos. A política passou a ser compreendida como algo cotidiano, não apenas disputada numa esfera macro, segundo "patrulhas ideológicas"⁶²⁸. Nesse cenário, o Stagium assumiu como estética o trato crítico de assuntos sociais, quando estes já não significavam muito no embate contra o governo militar. A continuidade de aplicação dessa fórmula, num outro momento político, deixou de ser tão eficaz como havia sido outrora, chegando a ser definida por adjetivos como "mesmice" e "decadência".⁶²⁹

Mas foi somente em 1987 que a última defensora do Stagium cedeu, não restando nenhum crítico que se mantivesse favorável às suas produções. Trata-se de Helena Katz, que, na matéria escrita sobre as coreografias "Quadrilha" e "C-137", aproveitou a oportunidade para decretar a falência estética do Stagium, com as seguintes palavras: "Com a virada da década, novas circunstâncias históricas passaram a cutucar a função que a companhia tinha transformado em bandeira. Hoje, o Stagium ainda não encontrou um rumo à altura daquele, de sua época gloriosa"⁶³⁰.

De todo modo, descortinar as relações de um grupo de pessoas em determinada época não nos habilita a julgar ou pressupor julgamentos acerca da validade estética das obras do Stagium, mas nos torna capazes de compreender o que foi mobilizado durante o percurso de legitimação dessas obras. No processo de aniquilamento do Stagium e de sua estética, novamente as representações da crítica especializada se fizeram cruciais. A orientação dos julgamentos estéticos se encontrava atrelada às convenções sociais do período. À medida que as condições políticas sofriam modificações, o modo de perceber a companhia também se alterava.

Nos textos de crítica de dança, as narrativas partiam da experiência corporal do sujeito que escrevia. O corpo social do discurso, os corpos dos bailarinos e os trabalhos artísticos atuaram como metáfora das vivências sociais do corpo de quem escrevia. Trocando em miúdos, uma vez adotada a estética brasileira, voltada para assuntos sociais

⁶²⁸ Idem, *ibidem*, p. 16.

⁶²⁹ LOPES, Rui Fontana. Stagium, estreando o já visto. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 dez. 1987. (Divirta-se).

⁶³⁰ KATZ, Helena. A busca da identidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 09 dez. 1987. Caderno 2, p. 6.

contemporâneos, o Staging não mudou seu modo de fazer; o que sofreu alterações foi a maneira dos críticos de perceberem qual a nova "função" da arte numa sociedade que se despedia da ditadura. Foi essa diferenciação da função da arte na sociedade que transformou significativamente os modos de leitura dos trabalhos da companhia. A antiga função de formular questões e lançar dificuldades sociais em cena perdeu sua relevância para a crítica especializada durante a década de 1980.

Assim como a ascensão da companhia, durante a década de 1970, envolveu uma complexidade de leituras e relações, a marcha fúnebre esboçada pela crítica de dança nos anos de 1980 arrebanhou outras complexidades, não podendo tratar tais modificações como um círculo mágico na busca por soluções de problemas estritamente formais. Ao consultarmos os estudos sobre representação do filósofo Nelson Goodman, pudemos conferir que a semelhança não consiste em obrigatoriedade para que algo represente outro. A representação, além da dependência de elementos culturalmente distribuídos, capazes de assegurar realidade ao representado, tende a oscilar de acordo com sua exibição a grupos distintos de pessoas ou quando exposta a um mesmo grupo em períodos diferentes. Desse modo, para o funcionamento da representação não basta denotar; é necessário que o assunto denotado obtenha o interesse daquele a quem se destina.

A representação realista, em resumo, não depende da imitação, da ilusão ou da informação, mas da doutrinação. Praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa; isto é, dada uma imagem e um objeto, há habitualmente um sistema de representação, um plano de correlação, sob o qual a imagem representa o objeto. O grau de correção da imagem sob esse sistema depende de quão rigorosa é a informação sobre o objeto que se obtém ao ler a imagem de acordo com esse sistema. Mas o grau de literalidade ou de realismo da imagem depende de quão canônico é o sistema. Se a representação é uma questão de escolha e a correção uma questão de informação, o realismo é uma questão de hábito.⁶³¹

⁶³¹ GOODMAN, Nelson, 2006, op. cit., p. 68.

Assim como a semelhança entre Stagium e uma cultura de resistência é fruto de uma relação culturalmente estabelecida e não de propriedades em comum entre realidade e representação, a importância de uma companhia com estética representativa depende das relações estabelecidas entre os segmentos do campo artístico e entre estes e a sociedade de modo amplo. Por isso, o apego da crítica especializada a uma estética representacionista da década de 1970 perdeu sua validade simbólica à medida que a conjuntura política da ditadura teve suas bases minadas. A dança desenvolvida pelo Stagium não perdeu em significação no trato com a realidade material ou assuntos brasileiros, como pode ser notado em coreografias como "Estudos brasileiros 1 e 2" (1980), "Qualquer maneira de amor vale amar" (1981), "Santa Maria de Iquique", "Vida" e "Mundo em chamas", de 1982, "Missa dos quilombos" (1984), "Modinhas" e "Crimes", de 1985, "Pantanal" e "Dança dos negros" em 1986, "Césio 137", "Alma brasileira" e "Quadrilha", de 1987, "Que saudades, Elis!" (1988), "A floresta do Amazonas" e "Valsas brasileiras" em 1989.

O que se alterou durante a década de 1980 foi o olhar da crítica, desejosa por prestigiar, escrever e legitimar outros modelos estéticos de se fazer dança que não o apresentado pelo Stagium. Foi com este parecer que a crítica de dança Helena Katz finalizou o enterro da companhia em 1987: "Nossos olhos têm outros apetites agora"⁶³². Ao aplicar o termo coletivo "nossos", Katz demonstrou que sua sentença não era exclusiva de sua pessoa, agregando ao seu parecer a fala de outros críticos de dança que, desde fins da década anterior, vinham desenhando o descrédito da vida artística do qual gozava a companhia.

Nos últimos anos da década de 1980, esvaíram-se os últimos suspiros da companhia como referência estética para dança e se diluiu o último alicerce da crítica especializada que ainda atribuía valor estético à companhia. Assim, antes de entrar na década de 1990, o Stagium dispunha de uma estética falida, não mais legitimada pelos pares, tida como desinteressante e ultrapassada pela crítica especializada. De todo modo, o embate entre manter a magnitude do Stagium ou ruir seus alicerces estéticos perdurou 10 anos. Tal durabilidade sugere que parte da crítica de dança ainda insistia em continuar justificando a legitimidade da companhia a partir de critérios estéticos. Contudo, ao ser decretada a falta de originalidade, a reprodução de procedimentos,

⁶³² KATZ, Helena, 09 dez. 1987, op. cit., p. 6.

tornou-se insustentável a tentativa de manter o *Stagium* como cânone da dança artística brasileira somente por sua estética.

Outro fator que nos auxilia a entender esse processo é a aparição e o desenvolvimento de outras produções cênicas de dança em São Paulo, tendo destaque aquelas de caráter experimental na década de 1980. A pluralidade de estéticas, que já contava com as produções do Corpo de Baile Municipal e de artistas no Teatro Galpão, teve seu arsenal ampliado com o surgimento de diversos grupos de dança com propostas modernas entre fins da década de 1970 e os primeiros anos da década seguinte. A título de exemplo, citamos *Cisne Negro*, *Casa Forte*, *Ballet Revolução*, *Pró-Posição*, *Andança*, *Emproart*, *Grupo Ponkã*, *Marzipan*, *Teatro Brasileiro de Dança* e *Tesouro da Juventude*. Essa multiplicação na produção artística de dança que se apresentava na cidade possibilitou à crítica voltar a atenção para preocupações estéticas e a modernização do fazer artístico da dança.

Nesse cenário, a manutenção de fórmulas ou normas para o processo criativo passou a ser compreendida pela crítica como ponto negativo, como elucida o pesquisador Gerd Bornheim:

As normas passam a ser vistas, e com razão, enquanto sinônimo de reprodução da esclerose, e a palavra plágio torna-se equivalente a crime — não se pode plagiar a obra de outrem, e o que é mais significativo: o artista não deve, sob pena de cair na repetição inócua, plagiar-se a si mesmo, estragando assim os próprios veios de sua criatividade.⁶³³

De todo modo, ao invés do degredo estético da companhia, a crítica promoveu uma guinada nos critérios que passaram a alicerçar a legitimidade do *Stagium* com vistas à sua canonização. Essa peculiaridade evidencia a ocorrência de um fator geracional implicado nessa mudança de atitude da crítica em relação à companhia. Nos primeiros anos da década de 1980, a geração de críticos da década anterior reduziu significativamente suas publicações sobre dança, concomitantemente ao aparecimento de críticos que se dedicavam exclusivamente à linguagem, como Helena Katz, Acácio Vallim e Rui Fontana Lopes.

⁶³³ BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac-SP/Itaú Cultural, 2000, p. 43.

Temos então uma concorrência entre críticos de dança que ocupam posições diferentes no interior e no exercício de poder do campo.⁶³⁴ Sem expor uma apresentação detalhada das relações de cada crítico da geração de 1980 com a precedente, nosso intuito é destacar que os lugares ocupados pelos críticos da década de 1970, em relação de concorrência pela legitimidade cultural na estrutura do campo, dificultaram, aos críticos que alavancaram as críticas à estética do Staging na década de 1980, abandonarem a companhia por completo. Uma possível exclusão do Staging do panteão da dança incorreria numa contradição que poria em xeque a instância da crítica especializada como lugar de poder.

Tendo em vista a então recente expansão do espaço midiático e a conquista de legitimidade da crítica de dança no Brasil, a geração de 1980 cuidou para manter certa proximidade com a geração anterior. Como analisou Sirinelli, as elites intelectuais promovem, de tempos em tempos, "revezamento de gerações e transmissão de poder intelectual"⁶³⁵. Ao erigir a companhia como um lugar de memória da dança no Brasil, essa crítica havia-se consigo mesma. Por essa razão, erguer o Staging nos anais da história da dança evitava o *mea culpa* e um confronto com o que os críticos dos anos 1970 (assumindo assim a condição de inatacáveis) tinham antes defendido.

Destarte, foi no interstício entre 1978, com a publicação de Dias, e 1987, com o decreto de Katz sobre o esgotamento estético da companhia, que foram se consolidando outras justificativas que pudessem garantir a permanência e a validade artística do Staging. Houve empenho da crítica especializada em consolidar o Staging na história da dança no Brasil, mas, diante da incapacidade da companhia em se manter nesse patamar por meio de sua estética, usaram-se elementos históricos para fixar um discurso mítico e memorialista sobre seus feitos.

⁶³⁴ As análises de Pierre Bourdieu mostram que a atuação dos intelectuais, por maior que seja sua autonomia, é determinada pela posição que ocupa no interior do campo de poder. Cf. BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. (Intr., org., sel. e trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 186-190.

⁶³⁵ SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 278.

O desafio enfrentado pelos críticos de dança da década de 1980 se esboçava nos seguintes termos: como justificar a companhia sem abandonar os sentidos atribuídos à sua estética, tendo em vista que foi a própria crítica de dança que a legitimou? Parece-nos ser esse o norte que direcionou os escritos sobre o Stagium, após 1978, principalmente dos novos críticos, com vistas a consagrá-lo como cânone. Como pudemos conferir, foi no mesmo ano em que Dias iniciou as denúncias ao esgotamento estético da companhia que emergiu o discurso que buscou atrelá-la a uma ideologia de esquerda, como resistência à ditadura, delineada por Fausto Fuser. Também é interessante notar que, se em 1973, 74, 75 e 77, as premiações da Associação Paulista dos Críticos de Artes conferidas ao Ballet Stagium vangloriavam seus feitos estéticos e técnicos, já em 1979, a premiação destinada à companhia se justificou pela divulgação da dança brasileira.

Isso mostra que, ao mesmo tempo em que o Stagium definia sua estética como brasileira, pressionado por parte da crítica especializada, outra parte desta já considerava o modelo fracassado. Exemplo disso é que, durante toda década de 1980, a APCA não conferiu premiação alguma à companhia. Contudo, não coube apenas à crítica o papel de invalidar a companhia, tendo contribuído para isso o direcionamento adotado pelos seus diretores. Em entrevista ao jornal *Última Hora*, em maio de 1978, Marika Gidali declarou: "Não cultivamos a dança pela dança, que é muito importante. Cultivamos a problemática desenvolvida em dança"⁶³⁶. Com essa afirmação, a diretora assumiu que as preocupações formalistas que orientavam o fazer da crítica não ressoavam nas produções do Stagium, acentuando que o interesse da companhia se voltava para o trato de problemas sociais presentes na "realidade" brasileira.

Tal declaração foi endossada em janeiro de 1979 em matéria de Helena Katz publicada pela *Folha de São Paulo*, na qual constam falas atribuídas simultaneamente a Décio Otero e Marika Gidali, que se autodefiniam "missionários", ressaltando que a preocupação do Stagium era

mostrar ao povo brasileiro que a dança é acessível se for falada numa língua aproximadamente brasileira e, principalmente, se a referência for nossa. Assim não importa muito o estilo em que

⁶³⁶ GIDALI, Marika apud TURCI, Fátima. Stagium, dançando a realidade. *Última Hora*. São Paulo, 13 e 14 maio 1978. (Suplemento Especial - Gente).

você apresenta o espetáculo. É preciso estar mais profundamente ligado ao momento social brasileiro do que propriamente ao movimento da dança atual.⁶³⁷

Em 1979, os diretores da companhia ainda tinham razões para se acharem com argumentos suficientes para rebater acusações, recorrendo para isso aos valores que a crítica enaltecera. Contudo, tendo a própria companhia negado sua validade pelo viés formal, fortalecia-se uma empreitada com objetivo de anexar aos valores do Stagium, no sentido de torná-los superiores às questões formais, outros requisitos e qualidades, pois, como explicitou Bloom, "o Cânone Ocidental, seja lá o que seja, não é um programa de salvação social"⁶³⁸. O recurso à canonização do Stagium, a partir de sua "dignidade estética", sucumbiu ao estreitamento com questões sociais. Tradicionalmente, o "mundo da arte" compreende a dependência da arte a assuntos de ordem política, social ou cultural como empecilho ao desenvolvimento pleno das formas, dos procedimentos inerentes à própria arte, que ganhou vulto com as discussões em torno da autonomia do campo.

Uma vez que a própria companhia assumiu a negação do primado da forma sobre a função em seus trabalhos, a crítica de dança, desejosa por consagrar o Stagium como cânone para a dança no Brasil, arquitetou seu discurso em diferentes frentes, fazendo uso de outras teorias do cânone para alcançar seu objetivo. A partir de 1978, com as publicações de Fuser, o Stagium deixou de se reconhecer pela crítica especializada, de modo gradativo, pelos seus feitos estéticos para se tornar um documento do social e de luta pela sobrevivência. Foi assim que Helena Katz tratou a permanência da companhia em 1981, ressaltando que "a importância maior do Stagium, hoje, talvez, seja a coragem e teimosia que possibilitam sua continuidade"⁶³⁹, ou seja, a importância do Stagium era o próprio Stagium. Numa estratégia retórica típica da monumentalização, a companhia era tratada como patrimônio — o que deve ser preservado para se transmitir alguma coisa.

⁶³⁷ GIDALI, Marika; OTERO, Décio apud KATZ, Helena. Os sete fôlegos do Stagium. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jan. 1979. Ilustrada, p. 25.

⁶³⁸ BLOOM, Harold, 1995, op. cit., p. 36.

⁶³⁹ KATZ, Helena. "Stagium", dez anos de amor a dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 out. 1981. Ilustrada, p. 37.

Conforme os anos se passaram, o Stagium foi agregando uma dupla defasagem entre os esquemas classificatórios e a escala de valores operada pela companhia e os da crítica de dança na década de 1980. Em primeiro plano, a continuidade de uso da técnica do balé clássico situava a companhia como herdeira de procedimentos corporais de séculos anteriores. Num segundo patamar, a companhia se encontrava imersa em premissas estéticas e políticas que a consagraram na década anterior. Para manter viva uma companhia cuja estética foi declarada morta, foi preciso reduzir essa defasagem.

No exercício das relações de força pela legitimidade cultural, a crítica especializada dos anos 1970 se utilizou de instâncias de conservação e consagração cultural como a APCA, a CED e jornais impressos, conferindo prêmios, convites e textos com vistas à legitimação do Stagium. Com efeito, a crítica de dança que continuou escrevendo sobre a companhia na década de 1980 insistiu na pretensão de exercer autoridade cultural, nutrindo o que Bourdieu tratou como "sede de uma concorrência pela consagração propriamente cultural e pelo poder de concedê-la"⁶⁴⁰. Assumindo o papel de intelectuais da dança⁶⁴¹, mantendo os jornais impressos como espaço de sociabilidade entre pares, os críticos estabeleceram diálogo com premissas formuladas por seus antecessores. Sobre isso, Sirinelli salienta que

um intelectual se define sempre por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo: quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentativa de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é portanto elemento de referência explícita ou implícita.⁶⁴²

⁶⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____ *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. (Intr., org., sel. e trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 118.

⁶⁴¹ O emprego do termo intelectual para nos referirmos à crítica de dança é solidário dos estudos de Sirinelli, entendendo o conceito como polímorfo. Nesse sentido, intelectuais são aqui compreendidos como "mediadores culturais". Cf. SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003, p. 242.

⁶⁴² Idem, *ibidem*, p. 255.

Se, na década de 1980, não foram os princípios estilísticos que garantiram uma singularidade irredutível ao Stagium, sua originalidade foi preservada pela tomada de posição daqueles que passaram a reproduzir legitimidade cultural, situando o mérito da companhia no passado. Esse processo foi mediado por um *habitus*⁶⁴³ existente no tratamento do Ballet Stagium pelo campo da dança, mediado por instâncias produtoras de valores culturais e interiorizado pelos indivíduos que dele faziam parte.

Dispondo de mecanismos de comunicação de alcance massivo, a crítica reforçou, em textos dedicados à companhia, o *habitus* do discurso de "levar dança" para quem não tem acesso, mas que se encontram dentro daquilo que denominamos "brasileiros". Com esse recurso narrativo, o Stagium funcionou como elo entre São Paulo e outras espacialidades do território nacional, estando próximo do Sudeste, assim como do Nordeste e do Norte. A condescendência com o Stagium mostrou todo seu vigor com o discurso de resistência ao governo dos militares. Foi durante a década de 1980 que a lembrança sobre a companhia passou a agregar a lembrança de um período histórico do Brasil. Manter viva a história do Stagium se tornou, então, sinônimo de manter viva a memória de um período "tenebroso".

Esse exercício de encerrar os sentidos em torno do Stagium num passado como marco fundacional da dança, fez-se num momento em que os sentidos do presente seguiam na contramão dos consensos anteriores, então ultrapassados: os que haviam conduzido à consagração da companhia. Em meados da década de 1980, o Ballet Stagium se transformou numa espécie de "morto que vive" no cenário artístico da dança no Brasil, continuando suas produções ao longo dos anos, mas

⁶⁴³ O conceito de *habitus*, desenvolvido por Bourdieu, parece-nos cabível no processo aqui analisado porque auxilia a compreender esquemas interiorizados que permitem engendrar pensamentos, percepções e ações em certa cultura. Desse modo, o tratamento da companhia como brasilidade, por causa de seus feitos itinerantes, e sua glorificação, por conta de sua resistência à ditadura, dispunham de certa difusão. Tais argumentos passaram então a assumir a condição de alicerces das justificativas sobre a importância histórica da companhia. Esse *habitus* possui como princípio, em processos de socialização de valores de maneira inconsciente e difusa, atuar como mediador entre práticas individuais e relações sociais de existência. Cf. BOURDIEU, Pierre. Estrutura, *habitus* e prática. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. (Intr., Org., sel. e trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 342- 349. Sobre o assunto, consultar, na mesma obra, o texto "Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe".

recebendo elogios aos seus feitos pretéritos. Assim, quanto mais o período extremo de repressão da ditadura se afastava, mais força ganhava o discurso de resistência.

Na ocasião dos 15 anos da companhia, Fausto Fuser endossou o argumento de que o Stagium "é o divisor de águas e o marco de parâmetros". No mesmo texto, publicado na revista Dançar, o crítico reforçou o caráter heroico da companhia: "Nascido debaixo da repressão, mesmo assim o Stagium dançou o pensamento eloquente das palavras amordaçadas — foi ele, durante os negros anos da censura, a única tribuna das esperanças negadas"⁶⁴⁴. Estando ainda recentes os acontecimentos que envolveram a sociedade brasileira, as realizações da ditadura foram reivindicadas com astúcia, funcionando como alicerce de legitimação a partir de uma memória de recusa.

Contudo, se a relação do Stagium com o governo militar foi permeada por ambiguidades e negociações, como compreender a aceitação acrítica desse discurso? A resposta a essa questão não é simples e talvez não consigamos esgotar o assunto neste trabalho. Mas, a princípio, temos de reconhecer que o discurso não especifica as ocasiões e as relações de subversão, amparando-se em generalidades. Num nível mais denso, era contingente ter algo no Stagium que pudesse vinculá-lo à resistência, e isso existiu na companhia, mesmo que de modo tangencial, por intermédio de artistas de outras linguagens, como Plínio Marcos e Geraldo Vandré.

Esse *link* com elementos tomados como resistência simplificou o trabalho desenvolvido pela crítica especializada, pois, como ressaltou Gombrich, "a leitura de uma imagem, assim como a recepção de qualquer outra mensagem, depende do conhecimento prévio das possibilidades envolvidas: apenas conseguimos reconhecer aquilo que conhecemos"⁶⁴⁵. Recorrendo à memória de experiências traumáticas da ditadura e ao aprendizado dos que não a vivenciaram, a crítica de dança emoldurou códigos, fabricando convenções capazes de suportar o reconhecimento do valor histórico da companhia. Nesse ínterim, o formalismo abriu espaço para a aplicação de outro procedimento de canonização, pautado na história e mobilizado por pessoas. De acordo com essa concepção, o crítico literário Terry Eagleton esclarece:

⁶⁴⁴ FUSER, Fausto apud LOUREIRO, Chris, 1986, op. cit., p. 34.

⁶⁴⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. A imagem visual: seu lugar na comunicação, 2012, op. cit., p. 54.

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. 'Valor' é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos.⁶⁴⁶

Os juízos e processos de atribuição de valor passam a ser compreendidos como relações de poder estabelecidas em sociedade. Assim, quando a identidade estética brasileira deixou de ser suficiente para canonização do *Stagium*, minando os alicerces de sua importância para a dança no Brasil, a companhia e o público precisaram ser informados sobre o que ela ainda representava, abrindo-se espaço para a patrimonialização do *Stagium*, inserindo-o na história da dança, simultaneamente ao processo que fez ruir sua validade formal para a arte.

Esse processo de patrimonialização do *Stagium* foi orientado para fixar uma permanência, uma herança do passado alicerçada sobre representações simbólicas de certo grupo, tornando-se emblema que reforça identidades, pertencimento, fornecendo solidariedade aos seus membros. O antropólogo espanhol Xerardo Pereiro ressalta que o processo de patrimonialização, apesar de lidar com valores existentes, funciona segundo uma dinâmica de seleção e atribuição de valores.

Na actualidade, o património cultural é um debate sobre os valores sociais e a patrimonialização é um processo de atribuição de novos valores, sentidos, usos e significados a objectos, a formas, a modos de vida, saberes e conhecimentos sociais. A patrimonialização também é um mecanismo de afirmação e legitimação da identidade de um grupo ou de algumas versões da identidade, o que não está isento de lutas, dialécticas e negociações. A patrimonialização também se pode entender como um processo de activação de memórias, sempre ligadas aos processos de esquecimento.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 16.

⁶⁴⁷ PEREIRO, Xerardo. Património cultural: o casamento entre património e cultura. *ADRA – Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, n. 1, 2006, p. 28.

A importância dos especialistas — em nosso caso, a crítica de dança — nessa relação foi crucial, pois a patrimonialização da companhia numa memória nacional da dança atuou como mecanismo de afirmação e legitimação do campo em relação a outros campos e nos conflitos internos do próprio campo da dança como arte. Assim, coube à crítica de dança o papel de instância tutelar. Ao ser enfatizado o "pioneirismo" como "identidade da companhia", segundo Helena Katz em 1987⁶⁴⁸, a importância do Stagium migrou de um modo específico de fazer dança para os anais da história. Agrupar e replicar um conjunto de valores conectados à existência do Stagium significava uma garantia contra o esquecimento. A patrimonialização permitiu configurar um discurso de preservação e, ao mesmo tempo, de conservação de lembranças.

Contrastando com a década anterior, a partir de meados da segunda metade da década de 1980, o Stagium sofreu um abandono por parte da crítica especializada. Mesmo continuando suas produções cênicas, a companhia foi alijada de espaço reflexivo e publicitário, o que nos evidencia tanto o ostracismo da companhia quanto o desinteresse dos críticos por suas obras. No exercício de compreensão do processo de ressurreição da companhia na década de 1990, interessa-nos menos interpretar as obras do Stagium do que perceber os sentidos atribuídos a elas. Como nos adverte o historiador da arte Henri Zerner, "se se quer fazer uma história do sentido, o sentido só aparece na história"⁶⁴⁹. Considerada morta pela crítica de dança, a companhia teve sua importância revigorada por sua monumentalização, construindo um legado por meio dos textos dedicados à sua história e publicados no início da década de 1990 com as obras "Dança moderna" (1992) e "O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil" (1994).

Posto na condição de monumento, o Stagium carrega consigo a lembrança do campo, funcionando como meio de fazer um grupo de pessoas lembrarem, assim como as próximas gerações rememorarem. Sobre essa condição de monumentalização, a historiadora francesa Françoise Choay destaca:

⁶⁴⁸ KATZ, Helena, 09 dez. 1987, op. cit., p. 6.

⁶⁴⁹ ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976, p. 152.

Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo na existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos.⁶⁵⁰

Tendo ficado "órfão há muitos anos de todas as mídias"⁶⁵¹, o Stagium ressurgiu com vigor por meio de textos que tratam de um passado recente, mas fincado nesse tempo que já passou. O moderno de ontem se tornou a origem do presente. O primeiro movimento realizado pela crítica de dança foi conferir importância à moderna tradição da dança artística brasileira. Para tanto, formulou uma tradição capaz de suportar e resguardar um lugar na esfera do acontecido, que deve ser lembrado. Nesse processo, a tradição não existe sem sua formulação por aqueles que por ela se interessam, funcionando como exercício de fabricação realizado no e pelo presente com intuito de atribuir sentido ao passado.⁶⁵²

Essa face ativa da tradição e sua relação com diferentes temporalidades foi examinada por Paul Ricœur, que destacou o quanto o passado serve de catapulta para a inovação. Não se trata só de atribuir sentido ao passado; é fazê-lo no tempo próprio da memória, no presente, é atribuir ao passado sentidos que convirjam para os do presente e que sirvam à luta e aos projetos deste presente. Sobre tradição, o autor ressalta:

⁶⁵⁰ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade/Editora Unesp, 2001, p. 18.

⁶⁵¹ KATZ, Helena. Coreografias do Stagium são inovadoras. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 out. 1994, Caderno2, p. D7

⁶⁵² O trato teórico acerca da invenção e da transformação como procedimentos constituidores da tradição pode ser conferido nos seguintes trabalhos: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984; SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção. *Mana*, v. 3, n. 1, p. 41-73, 1997 (II Parte); WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Ela significa que a distância temporal que nos separa do passado não é um intervalo morto, mas sim uma transmissão geradora de sentido. Antes de ser um depósito inerte, a tradição é uma operação que só se compreende dialeticamente no intercâmbio entre o passado interpretado e o presente interpretante.⁶⁵³

Uma vez ocorrido o esgotamento estético da companhia, foi acionada com maior ênfase pela crítica especializada a sua importância histórica, floreada com toques de elementos míticos. Ao invés de situar o percurso e os percalços do Stagium, os textos dedicados a fundar uma memória fechada sobre seus feitos optaram pelo enaltecimento, inscrevendo a singularidade da companhia na memória coletiva de modo heroico, narrando sua dedicação ao combate sem ter falecido no caminho, uma vez que suas atividades continuam no presente. Para tanto, criaram-se suportes de disseminação do conteúdo desses mitos. Tal como os heróis gregos dispunham de canções e poesias orais para propagação de suas realizações, a mitificação do heroísmo efetuado pelo Stagium se concretizou e garantiu sua disseminação por meio de textos.

Esses textos buscaram imortalizar, na memória da dança no Brasil, o posto de herói conferido à companhia, a partir do rejuvenescimento de seus argumentos, mas legando ao morto uma vida presa ao passado, petrificado. Com textos históricos e de eventos comemorativos, a crítica forneceu vigor ao morto-vivo, assim como os registros propiciaram a instituição da companhia numa tradição de dança, pois o conhecimento sobre essa tradição se faz pautado em processos formativos/educacionais para os quais o formato textual auxilia a transmissão. No esforço de lembrar o mito, sua durabilidade lhe conferiu momentos voltados à sua comemoração. Se a APCA deixou de premiar o Stagium por seus méritos artísticos desde 1977, na década de 1990, a associação conferiu dois prêmios à companhia: em 1993, Marika Gidali recebeu um "prêmio especial" pelos "40 anos de palco"; em 1995, o grupo recebeu "prêmio especial" pelos 25 anos do Ballet Stagium⁶⁵⁴ e; em 2011 a companhia foi agraciada com o "Grande prêmio da crítica" pelos seus 40 anos de trajetória.

⁶⁵³ RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997, p. 379.

⁶⁵⁴ APCA *50 anos de arte brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial/Associação Paulista de Críticos de Arte, 2006, p. 135.

Esses eventos comemorativos, dedicados a celebrar o morto, cumprem a função de manter sua "glória imperecível"⁶⁵⁵. Se o modelo historiográfico adotado nos textos foi norteado por uma visão teleológica de razão histórica, alicerçada no continuísmo, a história sobre o Stagium se edificou com a ideia de causalidade, pela qual os textos assumem aspecto criacionista. Ao assumir o passado como algo morto, a vida que antes ocupava a companhia foi transferida para o texto histórico. O historiador Michel de Certeau diagnosticou esse procedimento na historiografia moderna, cujo "discurso sobre o passado tem como estatuto ser o discurso do morto"⁶⁵⁶. Segundo esse procedimento, a historiografia mata para poder escrever, bem como salva da morte por meio do escrito.

Para confecção dos textos que foram produzidos era preciso que o Stagium estivesse morto, mesmo que simbolicamente, no circuito artístico da dança. Por isso, a preocupação que orientava esses trabalhos não consistiu em procedimentos analíticos, mas em estruturar um discurso celebrativo do campo, fundando uma tradição para o mercado da dança e uma autoridade para a história da dança. Circulando informações sobre o ausente, os textos buscaram ligações entre o assunto que se narra, quem narra e seus leitores. Tendo sido, ambas, obras históricas, redigidas por críticos de dança, Lineu Dias (1992) e Helena Katz (1994), a arte, que antes tinha uma importante função, tornou-se o resumo de uma vida que não existe mais, um discurso para os vivos, o que ficou do que se passou. A história vivida pelo Stagium, quando escrita, assumiu a postura de uma estátua que substitui o real, congelada em acontecimentos e interpretações unilaterais, ao mesmo tempo em que manteve viva a companhia, instrumentalizando Cássia Navas, por exemplo, ao afirmar que o Stagium é "a mais importante companhia de dança moderna do País"⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, n. 9, 1978, p. 62. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846>>. Acesso em: 19 ago. 20125

⁶⁵⁶ CERTEAU, Michel de. Escritas e histórias. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 56.

⁶⁵⁷ NAVAS, Cássia. Prefácio. In: SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da, 2013, op. cit., p. 15.

4.2 Da "arena" ao campo: o papel do Ballet Stagium

Para atribuir importância ao Stagium, a crítica especializada e a historiografia da dança alicerçaram suas justificativas em predicados que pretendiam conferir exclusivamente à companhia o papel de sujeito histórico, atuante, fazedor e merecedor de sua consagração, ora recorrendo à sua estética, ora ao seu valor histórico. Essa perspectiva fornece uma impressão segundo a qual inexistiram relações que interferiram nesse processo, neutralizando arranjos e desprovendo a percepção de possíveis relações de poder envolvidas. Para apreender a complexidade das imbricações institucionais e interpessoais que possibilitaram ao Stagium tornar-se importante para a dança como arte no Brasil, faz-se crucial a compreensão de outros quesitos que aparecem de modo camuflado: trata-se da importância da companhia na consolidação do que podemos identificar como sendo uma "arena da dança".

Para esclarecer o que compreendemos como "arena da dança", faz-se necessário adentrarmos o entrecruzamento das relações que engendram a existência e legitimação do Ballet Stagium em suas diferentes variantes. O exame acerca da participação da crítica especializada, do envolvimento com instituições e do papel desempenhado pela companhia num panorama mais abrangente da dança como arte permite percebermos motivações de pessoas e instituições que contribuíram no processo de sua consagração estética e histórica. Esforços nesse direcionamento para outras relações, ao invés de explicações baseadas numa suposta superioridade estética, foram alvo da tentativa de antropólogos como Clifford Geertz e Alfred Gell.

Funcionando como uma espécie de buraco negro, o conceito de cultura é requisitado como capaz de sugar todas e quaisquer atividades produzidas pelo homem, estando estas condenadas a serem enclausuradas sob um olhar significativo de suas práticas. Mobilizado pela intenção de "atribuir aos objetos de arte um significado cultural"⁶⁵⁸ e convencido de que a arte nada mais é que parte de um sistema cultural de significados, Geertz recusou explicações formais pautadas nos processos estéticos específicos como meio para compreensão da arte. A relevância da contribuição do antropólogo consiste em deslocar a

⁶⁵⁸ GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Joscelyne. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 100.

atenção para as relações cotidianas, as explicações dos processos que movem a arte, vinculando-a a elucidações culturais que atravessam sua existência no mundo simbólico. No entanto, apesar de reconhecer a validade dessa observação, o discurso sobre arte presente nos circuitos profissionais dedicados a este fazer se apresenta, em grade medida, como intraestético.

Temos, portanto, relações culturais travestidas de relações estéticas, assim como relações estéticas que se apresentam como culturalmente estabelecidas entre grupos, artistas, curadoria, crítica de arte, instituições, programadores, que conversam e definem pautas sustentadas num discurso estético. Desse modo, uma análise sobre arte, seja ela estética ou cultural, carrega consigo a participação e colaboração uma da outra, retroalimentando-se e não se excluindo, como sugere Geertz. Nossa atenção se concentra não em entender as coreografias do *Stagium* como fruto de uma cultura, mas como parte de relações estabelecidas na interação entre pessoas que participaram de seu processo de fabricação.⁶⁵⁹

Também assumimos como insatisfatória a definição de arte como objeto estético, fornecida por Alfred Gell em seu livro "Arte e agência". Ao se dedicar aos processos de feitura dos objetos, o autor atribui demasiada importância ao poder de agência, destroncando a atenção da estética final, de como é percebida a arte, para sua composição. Essa perspectiva tem sido acusada de negligenciar as relações envolvidas nos processos de produção e usos da arte, tendo

⁶⁵⁹ O absurdo da proposta de Geertz encontra seu ápice quando confrontada a procedimentos artísticos cujos resultados se pretendem assignificantes. Inserimos aqui nosso pedido de desculpas pela extremização do exemplo, mas acreditamos que a urgência do assunto nos permite esse leve deslize. Nesses casos, a aplicação de procedimentos antropológicos, segundo os pressupostos de Geertz em relação à arte, encontra-se distante de fazer a própria antropologia, para recorrer a seus procedimentos com intuito de subjugar e sufocar aquilo que lhe escapa por meio da tirania da cultura. Nos processos de feitura e leitura em arte, nos quais sua validade reside em não significar, o máximo que podemos pleitear de uma análise cultural são as intenções e os processos pelos quais se tornou possível a geração daquilo que se pretende assignificante. É aqui que reside a especificidade da arte: seu fazer não se esgota com a aplicação de um único modelo epistemológico. A impressão que temos é que a antropologia tem encontrado dificuldade em aceitar a materialidade de algo que não se possa enquadrar, significar. Aos interessados numa tentativa de contornar a soberania do significado nos debates da disciplina, recomendamos consultar as obras do antropólogo Tim Ingold.

recebido críticas de diferentes vertentes antropológicas⁶⁶⁰ que extrapolam as nuances do que aqui nos interessa. O que importa destacar é nossa aversão ao esforço do antropólogo em desmanchar a arte como produção específica do Ocidente, sugerindo a não diferenciação entre a arte da nossa sociedade e as de outras e pleiteando igualar arte e artefato.⁶⁶¹

Na teoria antropológica da arte proposta por Gell, as obras de arte perdem seu tratamento como objeto (artefato), assumindo estatuto similar ao das pessoas, o que torna a arte um conjunto de ações. Reconhecidas como algo que vive, a arte indígena e a arte ocidental passam a compor uma mesma teoria englobante. Por um lado, a contribuição dessa perspectiva consiste em atribuir à arte em si a importância das relações culturais que a formaram, fazendo com que arte e pessoa se tornem uma só realidade. Com esse procedimento, a arte é tomada como viva e sua importância passa a ser compreendida de acordo com a relevância das relações que a forjaram.⁶⁶² Por outro, inviabiliza o reconhecimento dos processos de seleção, instâncias consagradoras, sociabilidades específicas que recortam a especificidade daquilo que denominamos arte.

Igualando arte a qualquer outro objeto de uso humano, Gell sugeriu armadilhas como artefatos que podem ser contemplados como arte, pautado na justificação de possuir complexa relação entre homem e

⁶⁶⁰ Vieses epistemológicos distintos e críticas específicas à proposta de arte como agência de Gell podem ser conferidos em ALVES, Caleb Faria. A agência de Gell na antropologia da arte. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008; INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012; LAYTON, Robert. Art and Agency: a reassessment. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 9, n. 3, p. 447-64, 2003; MORPHY, Howard. Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, p. 225-246, 2011/2012, disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=125>. Acesso em: 12 set. 2013.

⁶⁶¹ Argumento central na proposta de uma teoria antropológica da arte, desenvolvido na abertura da obra: GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998, p. 1- 7.

⁶⁶² GELL, Alfred, 1998, op. cit., p. 5-16. O desenvolvimento da teoria, explicando como se dá o processo, encontra-se no capítulo "The origination of the index".

animais.⁶⁶³ Divergente dessa proposta, a produção do Ballet Stagium e as relações que participaram de seu processo de legitimação se pleiteiam como membros de uma invenção tipicamente ocidental e moderna, direcionada a valorar suas especificidades, marcando distância de outras produções e relações, sendo denominadas arte. O deslize dessas propostas antropológicas consiste num processo de culturalização, no sentido de democratização de instâncias que se pretendem e se organizam de modo a promover distinção. Como destacado pelo também antropólogo Caleb Alves, "não há qualquer sinonímia entre atribuir a algo o estatuto de obra de arte e o reconhecimento oficial de algo como obra de arte"⁶⁶⁴. Negligenciando-se o estatuto de arte — ele não existiria numa teoria antropológica da arte, segundo as propostas de Geertz e Gell —, inviabiliza-se percebê-la como invenção histórica que é, rodeada de instâncias que reivindicaram o domínio sobre o controle desse fazer, concorrendo artistas, curadores, produtores, *marchands*, críticos e pensadores de diferentes disciplinas.

A fim de evitarmos equívocos apressados, ressaltamos que não se trata de elegermos uma análise estética, filosófica ou antropológica da arte, capaz de responder à complexidade das relações que envolveram o Ballet Stagium. O que nos interessa é reconhecer como as relações socioculturais interferem na arte. Por isso, não assumimos a máxima de Geertz de atribuir sentidos sociais e culturais aos objetos artísticos, pois eles são múltiplos e oscilam no tempo e no espaço. Do mesmo modo, não implica deslocar ao avesso, como efetuado por Gell, atribuindo à obra a importância das relações humanas, pois não há hierarquia entre homem e arte, sujeito e objeto, mas sim relações que os envolvem e que, em alguma medida, fazem parte do processo de sua feitura, tanto do ser humano chamado artista como de sua produção considerada arte.

Assumir a existência da arte como categoria peculiar é o primeiro passo para nos defrontarmos com tensões sobre sua constituição e manutenção, lidando com processos de diferenciação entre homens no meio em que vivem. Existe certo consenso entre pesquisadores da arte em apontar a busca pela autonomia da área como

⁶⁶³ Foi nesses termos que Gell teorizou sobre a exposição de uma rede de pesca, realizada pela antropóloga Susan Vogel, no Center of African Art em 1988, que propunha quebrar o vínculo entre arte africana e "primitivismo" na arte moderna. Cf. GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

⁶⁶⁴ ALVES, Caleb Faria. A agência de Gell na antropologia da arte. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun. 2008, p. 322.

exercício decisivo para distinção da atividade artística de outros fazeres humanos.⁶⁶⁵ Assim, a busca pela criação de regras próprias pautou sua justificação em princípios de legitimação estética, capaz de impor-se desde a esfera da produção até a recepção das obras de arte. A partir de uma dinâmica na qual o refinamento dos modos de fazer e perceber arte se tornaram centrais, intensificaram-se o aprendizado, o reconhecimento e a valoração da complexificação e diversificação dos modos formais.

Esse processo foi definido pelo sociólogo Pierre Bourdieu como constituinte de um campo da arte no qual, na aplicação da autonomia do campo, os artistas passaram a reivindicar uma espécie de monopólio da competência artística, realizado no plano simbólico por meio da estética.

O processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social [...].⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ Por diferentes perspectivas epistemológicas, filósofos, sociólogos, historiadores e críticos de arte têm apontado a modernidade como período no qual a arte se autonomiza como área distinta, detentora de pressupostos, regras e funcionamento específicos. Destacamos, sobre o assunto, as obras: "Cultura" (1992), de Raymond Williams; tomo II de "História social da literatura e da arte" (1972), de Arnold Hauser; a coleção de textos "Economia das trocas simbólicas" (2003) e o livro "As regras da arte" (1996), de Pierre Bourdieu; "A sociedade de corte" (2001), de Norbert Elias; "A filosofia do dinheiro", de Georg Simmel (1900); "Luxo e capitalismo" (1913), de Werner Sombart; e o famoso ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin (1936).

⁶⁶⁶ BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos, 2003, op. cit., p. 101 e 103. As considerações de Bourdieu partem de uma realidade localizada, a francesa da década de 1960 e 1970. Portanto, mesmo recorrendo às reflexões do sociólogo, muitas de suas conclusões não encontram respaldo em nosso estudo, como, por exemplo, a circunscrição do consumo de obras de arte como meio de distinção para as classes privilegiadas, transferindo diferenças econômicas para diferenças criadas pela mera posse de bens simbólicos, ou por distinções nas maneiras de usar tais bens simbólicos. A experiência do Ballet Stagium lida

Mesmo reconhecendo a impossibilidade de atribuir ao campo da dança, no período, todo potencial de distinção formulado por Bourdieu, guardamos a importância de sua contribuição ao diagnosticar que, por meio da reivindicação do controle exclusivo sobre as formas, seus membros expressam suas intenções de distinção. Esse fenômeno se faz por meio de um processo de "orquestração" no qual se instituem procedimentos realizados por um segmento para elaborar seus produtos, estando estes vinculados a uma demanda.⁶⁶⁷ Percebendo o campo de produção de bens culturais e suas estratégias de distinção como constituintes de uma dinâmica própria, a valoração de trabalhos artísticos do Ballet Stagium que possibilitou conferir-lhe importância possui como norte o potencial de suas criações como instrumentos de distinção.

O Stagium ganhou importância na década de 1970 porque sua produção calhou com um processo mais amplo de complexificação das formas de se fazer dança, possibilitando a intenção de se forjar um campo entendido como espaço simbólico no qual se travam disputas, consensos, legitimações, capazes de fixar valores e códigos do que entra e do que fica de fora. No entanto, acreditamos que a dança ainda não dispunha de um campo, mas sim que pleiteava a formação deste. Daí falarmos em "arena", pois fornece uma conceituação de processo, anterior à constituição de um campo. A noção de arena possibilita perceber certos alicerces em edificação, ao mesmo tempo em que apresenta lacunas não preenchidas, formando-se de modo mais aberto e flexível, mas que já nos permite conceber que as relações entre artistas,

justamente com a negação dessa plataforma, emoldurada por Bourdieu com relações entre classe ou frações de classe, que, no Brasil, a nosso ver, serviria para estudar a relação entre elites culturais conservadoras e a manutenção de balés clássicos de repertório como símbolo de uma elite culta. Outras ponderações que realizamos acerca da análise do campo artístico por Bourdieu, quando aplicadas a fenômenos distintos em tempo e espaço, podem ser encontradas no ensaio: GUARATO, Rafael. *Economia da arte: entre mercado e...* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Documents/Rafael_Guarato.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2015.

⁶⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. A dinâmica dos campos. In: _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 216.

crítica especializada e instituições não se dão de modo gratuito, existindo certo grau de limitação e compartilhamento de valores.

Enquanto o campo se faz num *continuum*, com seus partícipes comungando de regras estabelecidas, disputando posições e lucros específicos, a arena se esboça como momento de definição dessas regras, dos lugares de autoridade que dão suporte para uma posterior organização e concorrência que definiriam um campo da dança como arte no Brasil.⁶⁶⁸ Os esforços dos partícipes, nesse processo, concentraram-se em legitimar a moderna dança do Staging como arte, distanciando-a de outras danças. Tal arregimentação se deu por processos específicos do "mundo da arte", descrito por George Dickie como relações que têm a capacidade de conferir tal condição, tendo em vista que "ser uma obra de arte é um status"⁶⁶⁹. Essas relações foram conceituadas pelo autor como o entrelaçamento entre artistas e instituições, sendo que estas não equivalem à rigidez de organizações formalmente elaboradas, dotadas de funcionários e estatutos, organizadas, homogêneas e prontamente localizáveis.

⁶⁶⁸ No Brasil, a ideia de autonomia se impôs tardiamente como um valor, que foi importado junto com as teorias da dança. Essa especificidade propiciou um mercado embrionário, que não dispunha de segmentação interna suficiente para haver autonomia. Nas décadas de 1970 e 1980, imperou a interdependência da dança com outras esferas de criação, assim como da esfera cultural com outras esferas (política, econômica), necessária para prover a sobrevivência dos grupos — os que fazem dança e os que fazem a crítica.

⁶⁶⁹ DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 21. Em publicações anteriores, quando formulou suas primeiras premissas de sua teoria institucional da arte, Dickie recebeu críticas por atribuir demasiada importância a arbítrios capazes de legitimar obras de arte, sendo acusado de uma perspectiva estruturalista que relega a segundo plano o papel desempenhado pelos artistas no processo. Contudo, na obra citada, o autor retoma e atualiza seus escritos, preferindo tratar, por meio da metáfora do "círculo", os processos de legitimação e autorização específicos da arte. Tendo em vista a assunção, por parte do pesquisador, de que a obra "O círculo da arte" compreende o amadurecimento de suas concepções, revisando afirmações anteriores, optamos em restringir a ela nossas citações. Destacamos ainda que compreendemos que a reformulação de sentenças realizadas por Dickie em "O círculo da arte" faz de seu texto uma extensão das premissas de Arthur Danto em sua formulação do "mundo da arte", mesmo tendo Danto recusado tal vínculo. Aos interessados, recomendamos a leitura das publicações anteriores: DICKIE, George. *Defining art*. *American philosophical quarterly*, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969, e DICKIE, George. *Art and the aesthetic*. London: Cornell University Press, 1974.

A ideia de instituição sugerida por Dickie — instância que atua no processo de conferir status de arte —, refere-se a organizações culturais que propiciam a uma pessoa ou a um grupo de pessoas participarem com certa autoridade no processo de legitimação artística. Nas proposições dessa teoria, a existência de um artista e sua consagração lidam com "uma estrutura de pessoas que desempenham vários papéis e que estão comprometidas numa prática que se tem desenvolvido ao longo da história"⁶⁷⁰. Apresentada desse modo, a percepção de que o *Stagium* compreendia dança como arte, possibilitando seu tratamento como tal, envolve convenções estabelecidas entre a companhia, um público de arte, mídia e críticos especializados, cada qual cumprindo seu papel no processo de reconhecimento de seu valor artístico.

O ganho desse pressuposto é duplo em relação à compreensão da companhia: ao mesmo tempo em que elimina, do discurso explicativo do que é arte, justificativas superficiais como: "forma de o homem se expressar", "validade universal da arte para o ser humano" ou uma suposta "genialidade individual", também complementa a teoria de Arthur Danto, segundo a qual a definição do que é arte lida com interpretações, justificativas formuladas com caráter cognitivista.⁶⁷¹ Em nosso entendimento, as relações capazes de conferir o status de arte, propostas por Dickie em "O círculo da arte", não correspondem à exclusão dos processos interpretativos cognitivos sugeridos por Danto. Dada a pluralidade dos arranjos que se efetivam nos diferentes processos de legitimação, eles se encontram imersos nos preceitos que conferem legitimação artística, naquilo que ambos tratam como "mundo da arte".

Tivemos a oportunidade de percorrer, nos capítulos precedentes, as reflexões utilizadas pela crítica especializada para inserir o *Stagium* na condição de arte. Contudo, a acelerada desvalorização do valor estético da companhia nos conduziu a pensar na existência de outras peculiaridades que podem ter interferido na atuação da crítica

⁶⁷⁰ DICKIE, George, 2005, op. cit., p. 43.

⁶⁷¹ Argumentos que insistem na divergência entre as abordagens de Dickie e Danto, mas pautando suas justificativas na leitura das primeiras publicações daquele, podem ser conferidos em DANTO, Arthur. *The art world revisited: comedies of similarities*. In: _____ *Beyond the Brillo Box*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1992. p. 33-53; SILVEIRA, Cristiane. *O mundo da arte, de Arthur C. Danto, à luz da teoria institucional da arte. Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná*, Curitiba, p. 46-50, jun. 2012.

especializada para conferir importância ao *Stagium*. Como não é nosso interesse realizar aqui uma arqueologia da função da crítica de arte, pois extrapolaria o escopo deste estudo, ater-nos-emos aos aspectos que a caracterizam no período histórico que nos interessa, atentando para a consolidação de um campo da dança como arte.

A crítica que se dedicou a escrever sobre dança na década de 1970 no Brasil se colocava como portadora de um conhecimento especializado, capaz de engendrar questões inerentemente específicas, relacionadas à dança como arte. Seus textos sobre o *Ballet Stagium* eram elaborados a partir de um entendimento panorâmico do que se tinha, compreendia-se e se desejava dessas produções. Como lembrado pela pesquisadora Lisette Lagnado, ser crítico "é uma profissão de fé, manifestação pública de uma atitude que engloba características tanto estéticas como ideológicas"⁶⁷². Assim, as preocupações que norteavam os textos redigidos e publicados sobre a companhia de dança ultrapassavam anseios estritamente estéticos. Acreditamos que operou, de modo decisivo no conteúdo das críticas, uma preocupação em consolidar um campo da dança com vistas à profissionalização desse fazer.

Cabe ressaltar que a dança como arte, antes da década de 1970, não havia desfrutado, no Brasil, de críticos de arte especializados especificamente em seu fazer, tendo atuado nesse ofício personagens como Nicanor Miranda, Jacques Corseuil e Luis Ellmerich⁶⁷³. Tal fenômeno pode ser compreendido — não de modo determinante —, devido à baixa segmentação estética das produções cênicas em dança,

⁶⁷² LAGNADO, Lisette. A questão da crítica de arte e sua localização no Brasil. *Revista D'Arte*, Centro Cultural de São Paulo, n. 03, dez. 1998, p. 29.

⁶⁷³ Informações sobre esses críticos podem ser encontradas em ANTHONIO, Jorge. Nicanor Miranda: pioneirismo na crítica de dança. *Dançar*, ano VII, n. 30, out. 1990, p. 9; ELLMERICH, Luís. *História da dança*. 2. ed. São Paulo: Boa Lettura, 1964. Apesar de poucos estudos que analisam a relação entre crítica e criação artística em dança, as pesquisas de Ana Luiza Cerbino e Beatriz Cerbino são uma gratificante demonstração da tentativa da crítica em organizar e sistematizar um campo da dança no Brasil, a partir de obras localizadas no Rio de Janeiro e de críticas produzidas por Jacques Corseuil. Cf. CERBINO, Ana Luiza; CERBINO, Beatriz. *Imagens da dança: Jaques Corseuil e a invenção do bailarino nacional*, 2010, op. cit.; _____. *O original Ballet Russe no Rio de Janeiro: memórias em movimento*, 2010, op. cit., disponível em: <http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1269198076_A_RQUIVO_OOriginalBalletRussenoRiodeJaneiro-memoriasemmovimento.pdf>. Acesso em: 24 out. 2011.

prevalecendo o balé como hegemonia. Essa estreiteza estética inviabilizava o aparecimento de críticos diversos, tendo em vista o modo narrativo e figurativo das apresentações e o suporte técnico comum à maioria das apresentações: o balé. Considerando que, "quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte"⁶⁷⁴, a diversificação dos procedimentos de criação e das estéticas em arte, produzindo predicados plurais, configura-se como um dos alicerces para reivindicação da autonomia em arte.

Havia, desse modo, certa urgência em validar experiências artísticas em dança que apresentassem trabalhos segmentados nas categorias dança moderna, balé moderno, balé brasileiro, dança-teatral, dança representacional, dança expressionista, e assim por diante. Tais empreendimentos já dispunham de alguns exemplares na cidade de São Paulo, por meio da atuação de artistas como Maria Duschenes, Yanka Rudzca, Vaslav Veltschek, Renée Gumiel e Marilena Ansaldi. No entanto, esses experimentos e sua organização para cena tinham caráter intermitente, dificultando a consolidação de um campo artístico profissional, pois, para que houvesse críticos específicos de dança, era necessária uma oferta de trabalhos artísticos constante e suficiente para garantir a frequência em suas produções e apresentações.

No ano do surgimento do Ballet Stagium, 1971, a única companhia estável de dança em São Paulo que conseguia manter produção e apresentação regular, requisitando atenção da crítica especializada, era o Corpo de Baile Municipal (renomeado em 1981, passando a se chamar Balé da Cidade de São Paulo), subvencionado com verbas públicas e caracterizado, no período, por suas remontagens de balés de repertório.⁶⁷⁵ Essa escassez de iniciativas artísticas capazes de manter regularidade foi alegoricamente tratada por Lineu Dias como "mundo das catacumbas que vive a dança entre nós"⁶⁷⁶. Num cenário incipiente, repleto de tentativas que não gozavam de durabilidade no tempo, o aparecimento do Stagium foi encarado pela crítica

⁶⁷⁴ DANTO, Arthur, 1964, op. cit., p. 583.

⁶⁷⁵ Detalhes sobre as remontagens de repertórios clássicos de balé realizadas na primeira fase do Corpo de Baile Municipal, quando a companhia era dirigida por João Franco de Oliveira (Johnny Franklin), entre 1968 a 1974, podem ser conferidos em DIAS, Lineu. *Corpo de Baile Municipal*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artística, 1978. p. 21-47.

⁶⁷⁶ DIAS, Lineu. Um grande espetáculo de dança. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 dez. 1971, p. 23.

especializada como possibilidade de aumentar os predicativos da dança como arte, complexificando a área com vistas à constituição de um campo.

Tal projeto foi mobilizado por profissionais que vinham de formação teatral, tendo certa empiria no trato de crítica especializada para teatro. Destacamos Regina Helena, Fausto Fuser, Luiz Sorel, Sábato Magaldi e Lineu Dias como exemplares nesse processo. Os textos publicados por eles apresentaram, com significativa frequência, argumentos que não se prendiam especificamente a avaliações estéticas do Stagium, sendo requisitada, como um dos princípios para validação da importância da companhia, sua constituição como iniciativa privada e sua permanência no tempo. Em seu segundo ano de existência, 1972, as críticas publicadas sobre o Stagium já reverenciaram sua permanência. Magaldi ressaltou que a companhia oferecia "a possibilidade de um trabalho diário, a vida de um bailarino profissional que dança realmente"⁶⁷⁷. O crítico Fausto Fuser expôs a situação de modo ainda mais eloquente ao dizer que, "como os conjuntos de dança geralmente costumam ter vida breve, tínhamos não poder jamais assistir o 'Stagium'"⁶⁷⁸.

Escrevendo no plural, "tínhamos", o crítico inseriu a sensação partilhada com seus pares, frente à costumeira formação e diluição de grupos de dança. Diante dessa condição, enquanto Dias, Magaldi e Fuser realizaram análises estéticas, associadas ao esboço do panorama da dança na cidade, os textos da crítica Regina Helena assumiram caráter declaradamente propagandístico, dedicando-se a divulgar e vangloriar desmedidamente o Ballet Stagium, independentemente do trabalho cênico apresentado.

Qualquer pessoa de inteligência medíocre sabe que um pianista para estar em forma se exercita de 6 a 8 horas por dia. Que atores, às vésperas da estréia, ensaiam de 6 a 10 horas diariamente. Que um escritor profissional trabalha pelo menos 8 horas por dia. E que um bailarino, para estar em forma, e poder dançar profissionalmente, deve trabalhar também muitas horas. Mas o que muita

⁶⁷⁷ MAGALDI, Sábato. Problemas e planos do Ballet Stagium. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.

⁶⁷⁸ FUSER, Fausto. O retorno do "Stagium". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jun. 1972. p. 39.

gente não sabe é que em São Paulo já temos um grupo de balé profissional: o Ballet de Câmara Stagium [...].⁶⁷⁹

Apresentando certa qualidade estética e esboçando possibilidade de continuar com seus trabalhos, por ser o "único grupo privado permanente de balé no Brasil"⁶⁸⁰, a crítica especializada percebeu na companhia uma possibilidade de incrementar a arena da dança. Somente assim podemos compreender como e por que, durante a primeira metade da década de 1970, a diversidade de estéticas apresentadas pelo Stagium foi recebida de modo positivo pelos críticos. Na crítica de Lineu Dias, em maio de 1973, podemos notar de forma particular como a crítica concebia a companhia naquele momento: "É uma aposta. E uma aposta sobre a qual ninguém que ame a dança entre nós pode deixar de torcer pela vitória"⁶⁸¹. Com efeito, a sobrevivência do Ballet Stagium se apresentava, nos primeiros anos da década de 1970, como uma ampliação da arena da dança, capaz de multiplicar os motivos de existir a própria crítica de dança.

Vindo de um segmento artístico que desfrutava dessa multiplicidade de exemplares, o teatro, esse conjunto de críticos possuía conhecimento dos alicerces necessários para constituição de um campo autônomo de produção. Essa experiência prévia proporcionou à crítica do período aplicar, ao cenário artístico da dança, estratégias e convicções que auxiliaram nesse processo. Eis a peculiaridade da crítica, como captado na pesquisa de Paula Petreca:

Expressar uma opinião em um texto jornalístico implica em eger uma forma de abordagem, o que jamais é impune, pois a realização de escolhas se pauta nas possibilidades oferecidas pela coleção de informações que constituem o corpo em determinado momento, habilitadores do estabelecimento de algumas conexões contextuais ao invés de outras. É a coleção de informações de

⁶⁷⁹ HELENA, Regina. No municipal, "Stagium" vai mostrar seu trabalho. *A Gazeta*. São Paulo, 14 ago. 1972. Variedades, p. 9.

⁶⁸⁰ FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

⁶⁸¹ DIAS, Lineu. O balé 'Stagium' vence pelo esforço. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 maio 1973, p. 12.

cada jornalista que demarca suas escolhas e posicionamentos éticos, políticos e sociais.⁶⁸²

Reconhecendo a não neutralidade da crítica de dança, tendo em vista que ela expressa, em seus textos, argumentos que foram selecionados e organizados de modo a separar o que merece ser dito daquilo que fica sem exposição midiática, de acordo com as convicções dominantes em determinado momento, podemos inferir que, em seu conteúdo, estão implícitos anseios e expectativas de quem os produziu. Analisando o texto crítico, em algumas ocasiões podemos conhecer mais sobre quem o escreveu do que sobre o assunto ou o artista que o texto se propõe a tratar. Entende-se, então, como os críticos que escreviam sobre dança investiram no Stagium como uma "aposta", não limitando seus recursos a seus textos e recorrendo a outros meios que possibilitassem estimular e fomentar a manutenção da companhia.

Foi nesse período que a dança passou a contar com outros meios de legitimação atuando nesse processo: a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e a Comissão Estadual de Dança (CED), duas instâncias que interferiram significativamente para compreender a consolidação do campo da dança como arte em suas relações com o Ballet Stagium. Conferimos, no capítulo precedente, as premiações conferidas ao Stagium pela ACPC. Contudo, tão importante quanto diagnosticar a premiação é perceber quais críticos participaram das votações que elegeram o Stagium como merecedor dos prêmios.

De acordo com informações publicadas pela APCA no livro em comemoração aos seus 50 anos, em cinco das premiações conferidas à companhia (1973, 74, 75, 77 e 79), o crítico Lineu Dias esteve presente em todas as ocasiões, tendo Regina Helena e Fausto Fuser participado em 1973 e 1974 e Magaldi apenas em 1973.⁶⁸³ A inserção da dança na APCA, em 1973, deu-se pelo esforço dos críticos de teatro, que também escreviam sobre dança, em garantir a esta uma instância que lhe desse chancela por meio do endossamento daquilo que os críticos escreviam sobre dança ao longo do ano, tendo em vista que a premiação da associação era conferida pelas mesmas pessoas que escreviam para os jornais.

⁶⁸² PETRECA, Paula Carolina. *O papel do jornalismo cultural no percurso da dançateatro no Brasil: a replicação do meme Pina Bausch*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 42.

⁶⁸³ APCA 50 anos, 2006, op. cit., p. 128-129.

No entanto, o que a crítica conseguia com as premiações da APCA era ampliar o poder simbólico da companhia, o que não era suficiente para garantir fundos monetários capazes de auxiliar em sua continuidade. Daí a importância de notarmos a presença de Lineu Dias, como presidente, e Regina Helena na constituição da CED, a partir de 1974, assim como Sábato Magaldi como secretário Municipal de Cultura de São Paulo, num período em que os apoios estatais envolvendo o Ballet Stagium se ampliaram significativamente. Ao se fazer presente em outras instituições, com diferentes objetivos, a crítica de dança se municiou dessas estruturas para amplificar suas considerações apresentadas em seus textos. Foi esse emaranhado entre crítica, APCA e cargos em órgãos públicos do período que forneceu bases para uma arena da dança, possibilitando legitimação estética e meios de financiamento.

A presença de pessoas como Lineu Dias e Magaldi nos lugares estratégicos que ocuparam não implica afirmar que manipularam o aparato estatal para potencializar as atividades do Stagium. Mas a correspondência entre os teores elogiosos de seus textos e os recursos financeiros aportados à companhia durante o período em que estiveram à frente de instâncias públicas nos permite sinalizar a importância dessa rede de lugares institucionais como nada negligenciável no processo de legitimação artística, associada a incentivos econômicos para permanência do Stagium. Desse modo, a crítica teatral que escrevia sobre dança na década de 1970 estava distante de ser constituir por meros "críticos de ocasião", como afirmou Joubert Arrais⁶⁸⁴, pois a corresponsabilidade entre crítica e artistas no desenvolvimento da dança como arte não se restringiu ao uso de referenciais teóricos com vistas à complexificação estritamente formal. O ato de pensar e negociar se encontrava atrelado a lugares institucionais que ampliavam o poder da crítica no período.

A base sobre a qual o campo da dança como arte começou a funcionar no Brasil foi construída por meio do reconhecimento

⁶⁸⁴ ARRAIS, Joubert de Albuquerque. Decifra-me ou te devoro? Uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea). *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte, 2007, p. 1. O autor tratou nesses termos a crítica de dança até meados da década de 1980, elegendo a década seguinte como marco para a atividade. As premissas que regem essa classificação promovida por Arrais partem de uma busca por definir uma "crítica ideal", definida como aquela que se suporta em referenciais teóricos, aproximando-se do conhecimento científico.

interpessoal e da própria fundação do campo como missão. Esse compromisso com a sobrevivência da dança sob condições adversas — sem visibilidade, sem volume de produção, sem segmentação, sem dinheiro — selou a solidariedade dos críticos com o futuro (e mais tarde com o passado) do Stagium. Compartilhando de um diagnóstico básico, o de que não adiantaria mais surgirem trabalhos esteticamente interessantes se esses artistas não conseguissem manter suas produções, a crítica de dança que atuou de 1971 a 1977 constituiu uma rede de profissionais engajados em instrumentalizar a dança como arte com vistas à edificação de um campo específico. Essa rede não se organizava como um grupo sólido, mas numa situação em que artistas e outros críticos elegeram lideranças que forneceram orientações, como esclarece John Barnes:

Falando estritamente, nenhuma relação social existe efetivamente no mesmo sentido em que você e eu e outras pessoas reais existimos. Mas essas relações sociais estão 'efetivamente existindo', no sentido de que fazem parte de um modelo pelo qual tentamos o máximo de aproximação possível à realidade empírica em todas as suas particularidades relevantes, e não em alguma coisa que exista na mente de alguém.⁶⁸⁵

Analisar a crítica de dança como rede possibilita demonstrar relações que nos auxiliam a compreender o que ocorreu, mas que não necessariamente seus atores percebiam. No bojo das ações realizadas ao longo de toda década de 1970, o Ballet Stagium funcionou como arquétipo. Foi com essa companhia que a crítica de dança pôde desfilas suas intenções, despejando elogios à dança como transgressão, novidade e subversão, recorrendo às incursões de Marika Gidali e Décio Otero como possibilidade exemplar, pressupondo uma referência tácita à sua inexistência ou irrelevância em outras danças. Com efeito, para feitura do campo da dança foi crucial o estabelecimento de critérios para distinção do que é "bom", digno de ter garantida a continuidade, daquilo que deve ser abandonado, portanto, não pertencente ao campo da dança na condição de arte.

⁶⁸⁵ BARNES, John Arundel. Redes sociais e processo político. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 178.

Porém, durante e principalmente após 1975, dois eventos alteraram de modo decisivo os rumos desse processo, acelerando suas transformações. Referimo-nos à contratação de Antônio Carlos Cardoso em 1974⁶⁸⁶ para a direção do Corpo de Baile Municipal (CBM), modificando a companhia ao focar na produção de trabalhos com estética moderna, e o início das atividades do Centro Estadual de Dança (1974-1981), iniciado na Sala Galpão do teatro Ruth Escobar.⁶⁸⁷ A partir de então, o Stagium deixou de ser a única iniciativa moderna que apresentava possibilidade de continuidade. O CBM, subvencionado pelo município, desfrutava de estabilidade financeira, assim como o Teatro Galpão tinha a periodicidade de suas atividades subvencionadas pelo governo estadual.

Com essas duas iniciativas, destacaram-se no período vários artistas dedicados a produções modernas, como Luis Arrieta, Victor Navarro, Juliana Carneiro da Cunha, Suzana Yamauchi, Marilena Ansaldi, Célia Gouvêia e Maurice Veneau, Denilto Gomes e Janice Vieira com o grupo Pró-Posição, Sônia Mota, Ismael Ivo, Penha de Souza, Ruth Rachou e Ivaldo Bertazzo. Grande parte desses artistas já possuía certa trajetória antes do CBM e do Teatro Galpão. O que se alterou a partir de meados da década de 1970 foi o aporte financeiro que garantiu certa continuidade das ações e a visibilidade que esses empreendimentos possibilitaram por meio da frequência e do volume das críticas de dança veiculadas na mídia impressa.

Mesmo com essa diversificação, o jornalista Júlio Lerner escreveu, em abril de 1976, que a produção de dança se configurava como uma "minúscula aldeia"⁶⁸⁸. Contudo, mesmo que ainda restrita, a diversificação na produção artística de dança, tendo o Ballet Stagium como pilar central do processo, aumentando a oferta de trabalhos

⁶⁸⁶ Cf. BRAGATO, Marcos. Antônio Carlos Cardoso. *Dançar*, ano II, n. 7, 1984, p. 12; DIAS, Lineu, 1978, op. cit. p. 48-81; OLIVEIRA, Flávia Fontes, 2007, op cit.

⁶⁸⁷ Apelidado pelos artistas de Teatro Galpão, o Centro Estadual de Dança foi uma iniciativa civil-estatal, realizada enquanto Marilena Ansaldi e Lineu Dias se encontravam imersos em cargos da gestão pública estadual. O Centro recebia aporte financeiro da Secretaria Estadual de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo e sua programação estava submetida à então Subcomissão de Dança. Cf. Resolução, 13 nov. 1974. Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 14 nov. 1974, p. 66.

⁶⁸⁸ LERNER, Júlio. Recomeça hoje o balé da ilusão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08 abr. 1976. Ilustrada, p. 33.

artísticos em dança, possibilitou a justificação da existência de críticos específicos como Helena Katz, Acácio Vallim e posteriormente Rui Fontana Lopez. Por meio de uma rede de reconhecimento e lugares institucionais capazes de potencializar o conteúdo encontrado nos textos da crítica de dança, o Stagium ingressou no rol da dança como arte, ao mesmo tempo em que forneceu a ele um alicerce para sua consolidação. Acreditamos que essa contribuição da companhia congregou o cerne de sua importância, singularizada e localizada em interesses específicos: a consolidação de um campo da dança como arte no Brasil.

4.3 A particularidade do Stagium: um modelo econômico para a dança

Colocadas em movimento estratégias com vista à consolidação de um campo artístico da dança, havendo já em meados da década de 1970 uma diversificação formal por meio de outras experiências estéticas, cabe-nos ressaltar o que particularizou o Ballet Stagium nesse processo. Se o Corpo de Baile Municipal e as produções que se apresentavam no Teatro Galpão desempenharam o papel de pluralizar estéticas, possibilitando à crítica exercer seus pareceres e considerações atrelados a questões estritamente formais, mobilizando uma concorrência entre artistas pelo reconhecimento no interior do campo, ambos provinham de uma dependência financeira de órgãos públicos. Como foram instituídas por governos específicos, essas iniciativas sofriam a ameaça de cortes orçamentários que as rondava como um espectro.

O que distinguiu o Ballet Stagium das demais iniciativas de dança do período foi sua configuração como empresa de caráter particular, sendo ressaltado pela crítica de dança que se tratava do "único grupo privado permanente de balé no Brasil"⁶⁸⁹ que se destacava por "impor teimosa e heroicamente seu direito de dançar e sua concepção"⁶⁹⁰. Mesmo quando outros modelos estéticos surgiram, diante da inconsistência de um campo ainda em constituição, carente de exemplos que conseguiram manter-se ao longo do tempo sem os auspícios do Estado, o Stagium continuava sendo um acontecimento

⁶⁸⁹ FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

⁶⁹⁰ DIAS, Lineu. O balé 'Stagium' vence pelo esforço. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 maio 1973, p. 12.

particular. Ao dispor de uma dinâmica financeira própria, sustentada por uma tríade ancorada em cachês, contratos com órgãos públicos e recursos gerados em suas escolas de dança, o Staging se valeu de sua capacidade administrativa para garantir sua permanência.

Em nosso entender, essa peculiaridade possibilitou ao Staging adentrar e permanecer legitimado pelo campo artístico da dança. Foi na década de 1970 que conseguimos encontrar elementos que nos apontam para o surgimento e a consolidação de condições que possibilitaram aos artistas da dança depositar credibilidade suficiente no futuro dessa atividade como "ganha pão". Essas alterações ocorreram de forma mais incisiva após a promulgação da "Lei do Artista", de 1978⁶⁹¹, que estabeleceu normas para profissionalização do trabalhador em arte de forma geral e indiretamente por meio do esforço da crítica especializada em estruturar um campo para a dança como arte no Brasil. Nesta pesquisa, ater-nos-emos a esse segundo aspecto.

Dada a incipiência de um mercado de dança, destacado por Júlio Lerner em 1976 como atividade na qual, apesar de ofertar obras de qualidade, "não há a perspectiva de um trabalho contínuo"⁶⁹², não podemos atribuir ao ato de consumo em si o poder de agregar distinção social como proposto por Bourdieu.⁶⁹³ De acordo com o sociólogo francês, o poder distintivo das posses ou produtos culturais tende a diminuir com o aumento do consumo, gerando um efeito em que, quanto mais distribuído, menor a raridade que o produto congregaria. Entretanto, a dança iniciou seu campo, justificando suas características unicamente pela produção e sua qualidade, restando à esfera do consumo verificar e contemplar os atributos de um produto singular.

Atuando como instância que oferece chancela de qualidade ao público, a crítica de dança foi revestida de autoridade pelos que participavam da dança como arte. Não ocasionalmente, mesmo nos trabalhos que se pretendem críticos em relação ao fazer da crítica de dança, não é posto em xeque seu poder de selecionar o que merece ser

⁶⁹¹ Detalhes podem ser conferidos na própria legislação, que ainda hoje rege juridicamente as questões trabalhistas das diferentes linguagens artísticas no país: LEI nº 6.533, de 24 de maio de 1978. *Presidência da República*, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm>. Acesso em: 05 fev. 2013.

⁶⁹² LERNER, Júlio. Recomeça hoje o balé da ilusão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08 abr. 1976. Ilustrada, p. 33.

⁶⁹³ BOURDIEU, Pierre. A dinâmica dos campos, 2007, op. cit., p.214-215.

noticiado. Para Emanuella Kalil Lima, "estando mais inteirado do assunto, é natural que o crítico tenha uma melhor visão dos assuntos que mereçam a atenção da imprensa"⁶⁹⁴. Imerso em veículos de comunicação massivos e sendo alvo de uma expertise que o autoriza, o processo de exclusão promovido pela crítica é naturalizado, percebido de modo acrítico, o que inviabiliza investigar os motivos envolvidos nessa seleção.

De todo modo, ao estar alicerçada no princípio de autonomia, a crítica engrossa sua capacidade de fornecer explicações e justificativas próprias, dispondo, para tanto, de um exemplo prático, os trabalhos do Ballet Stagium. Se a existência de publicações jornalísticas acerca da dança como arte no Brasil, com vistas à constituição de um campo, não é algo exclusivo da década de 1970, o que torna peculiar esse período é o aparecimento de profissionais atuantes no ofício de críticos de arte, empenhados em formatar um campo da dança, coexistindo com uma companhia cuja produção independia de verbas públicas para sua continuidade. Dada a codependência entre crítica e Stagium nesse processo, auxiliar na continuidade da companhia e suas produções, com seus textos e lugares institucionais, correspondeu a uma ação que buscou manter e propagar a atuação e validação da própria crítica de dança.

Investimento: é com esse termo que podemos compreender as críticas realizadas sobre o Stagium na década de 1970, sendo nele depositada a esperança da constituição do campo. Daí a importância de reconhecermos a constatação de Gombrich, ao investigar o processo de interpretação de obras de arte e sua legitimação, segundo a qual, em determinadas ocasiões, "a opinião de um especialista pode significar desde a hipervalorização até a completa desvalorização de um objeto"⁶⁹⁵. Fazendo uso dessa outorga de poder, efetivada por meio de um grande meio de comunicação, os jornais impressos, a crítica não se contentou em dar seu parecer sobre dança, convocando os leitores a endossarem seu investimento. Uma vez realizada a aposta, a batalha em legitimar o Stagium como modelo de sucesso se estendeu pelos anos seguintes, tendo sido encorpada pelos demais críticos que avolumavam a propaganda em torno da companhia paulista.

⁶⁹⁴ LIMA, Emanuella Teresa Kalil, 2011, op. cit., p. 56.

⁶⁹⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. Sobre a interpretação da obra de arte: o quê, porquê e o como. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, dez. 2005, p. 15.

Maribel Portinari compunha esse núcleo de especialistas que passou a valorar e propagar a importância do Stagium para a dança no Brasil. Difundindo na capital carioca pelo jornal *O Globo*, Portinari reforçou o discurso de Dias, afirmando que, "num momento em que o ballet brasileiro oferece tão poucos incentivos, o Stagium continua a se impor como um grupo de alta qualidade, capaz de interessar o público com sua vitalidade, seu dinamismo e esforço em oferecer o melhor"⁶⁹⁶. "Bom", "melhor", "permanência", "aposta" e "qualidade" são adjetivos que passaram a compor os textos da crítica especializada quando se referiam ao Stagium, incentivando e divulgando, de modo altruísta, as produções da companhia em seu processo de valoração.

Segundo o pesquisador Jacques Leenhardt, a crítica de arte se configura por exercer uma função historicamente construída, pautada na condição de mediação, compreendida como laço que possibilita aproximar um público vasto e as especificidades do fazer artístico. Sua escrita atua como uma forma de tradutor da arte, numa linguagem textual compreensível: "Assim transcrito, o efeito plástico torna-se perceptível para aquele que não está acostumado com ele e o texto crítico funciona, por sua vez, como uma escola do ver, uma pedagogia da sensibilidade"⁶⁹⁷. No entanto, ao dispor de um lugar midiático, assumindo o papel de educador de leitores, portanto, de possíveis consumidores, a crítica de dança exerceu, não ocasionalmente, a função de propagandista e defensora do Ballet Stagium.

Atreladas a considerações estéticas, não é raro encontrarmos, em textos publicados pela crítica de dança do período, acerca do Stagium, orientações de cunho publicitário e informações que buscaram valorizar a companhia com vistas à ampliação dos apoios governamentais. Em relação ao primeiro aspecto, a crítica Regina Helena não se preocupou em declarar essa faceta, sendo possível encontrarmos, com certa constância, matérias propagandísticas como a de agosto de 1972, na qual a autora convocou o público a comparecer às

⁶⁹⁶ PORTINARI, Maribel. Ballet Stagium na Sala se impõe com programa renovado. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 set. 1974. Houve outros críticos que também escreveram para a imprensa no Rio de Janeiro, como Antonio José Faro e Suzana Braga. No entanto, os textos de Portinari são os que mantiveram consonância com o compromisso elogioso do Ballet Stagium, praticado pelos críticos paulistas.

⁶⁹⁷ LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac-SP; Itaú Cultural, 2000, p. 20.

apresentações da companhia: "Quem quiser ver um trabalho profissional de balé dos melhores de que se tem notícia, no Brasil, não deixe de ir ao Teatro Municipal amanhã: o Stagium estará lá"⁶⁹⁸.

Entretanto, o ato de assinar matérias com esse teor não era praticado pelos demais críticos até meados da década, com tamanha evidência, como no caso de Regina Helena. Era extenso o volume de matérias publicadas na mídia impressa paulista, cujo conteúdo se dedicava a divulgar os feitos do Stagium e propagar sua importância, acompanhadas de breves considerações estéticas, mas desacompanhadas de autoria.⁶⁹⁹ De todo modo, a conexão entre dança, modernidade e cidade contou com a contribuição de meios de comunicação de massa, agregando visibilidade às inovações e possibilitando moldar um mercado em dança voltada para a cena.

A concentração de periódicos jornalísticos e o mercado editorial compõem esse arsenal de fatores que interferiram na atribuição de valor financeiro aos trabalhos em dança do Stagium. Cabe citar os jornais Folha de São Paulo, Jornal da Tarde, A Gazeta, Notícias Populares, Última Hora e O Estado de São Paulo, que forneceram amplo espaço de divulgação aos trabalhos artísticos disponíveis na capital paulista, expandindo o jornalismo sobre dança nesse período. Classificados na categoria de jornalismo cultural, os textos publicados se dedicaram a construir valores sobre arte e cultura, apresentando obras e serviços numa ação estratégia que conferiu prestígio àquilo que devia ser

⁶⁹⁸ HELENA, Regina. No municipal, "Stagium" vai mostrar seu trabalho. *A Gazeta*. São Paulo, 14 ago. 1972. Variedades, p. 9.

⁶⁹⁹ Cf. Dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 mar. 1972. Ilustrada, p. 26; Ballet Stagium vai viajar. *A Gazeta*. São Paulo, 20 mar. 1972, p. 9; Dançando, eles vão contar uma história de Guimarães Rosa. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 mar. 1972; Stagium estuda nova coreografia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 nov. 1972. Ilustrada, p. 35; Pequena parcela da crítica escolheu os melhores de 73. *Diário da Noite*. São Paulo, 19 jan. 1974, p. 16; Apesar de tudo, uma festa no Ibirapuera. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 de jan. 1974, p. 52; A Barca. *A Gazeta*. São Paulo, 5 mar. 1974, p. 10; Balé: o prêmio. *Veja*. São Paulo, n. 299, 29 maio 1974, p. 100; Com músicas de Pink Floyd e Stravinsky, o Ballet Stagium estréia amanhã no Municipal. *Última Hora*. São Paulo, 21 maio 1974, p. 12; Espíritos atormentam a Rainha assassina. *Notícias Populares*. São Paulo, 7 nov. 1974; Balé Stagium faz sucesso nos EUA e no México. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 maio 1975. Ilustrada, p. 41; Os novos caminhos do nosso Ballet Stagium. *Última Hora*. São Paulo, 09 maio 1975, p. 9; O Stagium mostra a violência. Dançando. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 nov. 1975.

consumido, influenciando na lógica de consumo dos produtos culturais e artísticos. Como esclarecido por Everton Cardoso e Cida Golin:

A cobertura realizada pela imprensa dinamiza e documenta o campo de produção cultural, age na formação de públicos e fornece parâmetros de valor para a interpretação da cultura de determinado local e época. O jornalismo cultural situa-se em uma zona heterogênea de meios, gêneros e produtos que abordam com propósitos criativos, sociais, envolvendo a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos.⁷⁰⁰

Sobre a importância exercida pela mídia impressa, vale lembrar que, num período em que inexistia massificação de telefonia móvel, mídias digitais e comunicação virtual, os jornais e revistas desempenhavam, em grande parte, a função de difusão de informações. Logo, ter uma publicação favorável sobre seu trabalho num veículo de informação de nível nacional, significava propaganda gratuita e divulgação de um produto específico — no nosso caso, a dança como arte. Além disso, tendo a novidade como força motriz que desloca sociedades modernas, desde o consumo do carro "novo" à casa "nova", uma "nova" troca de roupas, a dança se inseriu como "nova" por intermédio da estética moderna do Ballet Stagium, e foi sob esse prisma que a crítica pôde tratar a dança como coisa do "nosso tempo".

A representação dessa coletividade embutida no termo "nosso" remete não somente aos artistas e críticos de São Paulo, mas a um agrupamento maior, expansivo, que se estendeu aos limiares do país, reunindo leitores ou consumidores, vinculando lugares às principais referências da produção em dança em São Paulo, que, quando inseridas em meios de comunicação de massa, ganharam ares de produção

⁷⁰⁰ CARDOSO, Everton; GOLIN, Cida. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010, p. 185. Apesar de recorrermos aos autores, ressaltamos que discordamos de Cardoso e Golin quando tratam o jornalismo cultural como disposto a consagrar obras do "setor artístico-cultural hegemônico", pois estamos tratando de um período no qual a dança moderna e o campo da dança não se encontravam edificados, mas sim em tensões para formação de uma hegemonia.

nacional em dança. Tal efeito pôde ocorrer pelos usos que a crítica especializada fez dos mecanismos midiáticos disponíveis para incitar a constituição de um campo para a dança no Brasil.

O jornalismo cultural brasileiro, a partir da década de 1960, partiu da premissa antropológica de cultura, informando e divulgando as produções disponíveis para consumo. No entanto, os cadernos de cultura — seções nas quais se localizava a maioria dos textos sobre artes —, ao tratarem de dança, quadros, teatro, cinema, fizeram-no segundo a concepção iluminista de cultura como sinônimo de artes. Assim, como na produção cênica, o jornalismo cultural, ao se referir à dança na condição de arte, recorreu a princípios teóricos disponíveis no "mundo da arte". Munidos desse alicerce, ora os textos apresentavam caráter opinativo, ora descritivo, mesclando divulgação com avaliação estética dos trabalhos em dança. A crítica de dança da década de 1970 ocupou esse lugar, passando a auxiliar desde a divulgação ao público leigo até o direcionamento da produção estética em dança, interferindo de forma singular naquilo que poderia ser consumido e aquilo passível de descarte, insuficiente para contribuir com a cena artística da dança em São Paulo.

Na segunda metade da década de 1970, a crítica paulista de dança continuou enaltecendo a capacidade gestora do Stagium, assim como a imprensa e a crítica de dança carioca passaram a endossar tal discurso.⁷⁰¹ Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em janeiro de 1978, intitulada "Bailarino brasileiro, um marginal", foi destacada a falta de reconhecimento da profissão e a precariedade com que eram realizados trabalhos que optavam pela modernidade como estética. Mas o que nos interesse nessa publicação é que, junto com a citação de que os artistas da dança atuantes na cidade do Rio de Janeiro — como Graciela Figueroa, Helenita Sá Earp, Teatro do Movimento de Angel

⁷⁰¹ Cf. BRAGA, Suzana. Stagium: uma garra invejável, por tradição. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 set. 1979. Caderno B, p. 2; CASTRO, Consuelo de. Dê uma pirueta e descubra uma nova fonte de prazer. *Aqui*. São Paulo, 31 mar. a 06 abr. 1977, p. 26; KATZ, Helena. Dançar, solução para alunos de escola de dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 nov. 1978. Ilustrada, p. 46; _____. Stagium volta a São Paulo depois de fazer a América. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 nov. 1979. Ilustrada, p. 29; _____. Surpresa de férias, do Stagium. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15 nov. 1977; PORTINATI, Maribel. Nos passos do Stagium, um choque de dois mundos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1978, p. 41; VALLIM, Acácio. Stagium juvenil: repertório mal escolhido. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 dez. 1978. p. 15.

Vianna, Nina Verchinina, Esther Piragibe, Suzana Braga (Noves Fora), Gerry Marezki e Gilda Muray — não dispunham de salários fixos, a matéria mencionou a solidez da companhia paulista, destacando que em 1977 havia triplicado o número de suas apresentações.⁷⁰²

Noventa e sete: essa foi a quantidade de apresentações realizadas em 1977, sendo destacado por Helena Katz como algo "excepcional"⁷⁰³ quando comparado a outros artistas e companhias de dança. O Stagium, por intermédio da mídia impressa, passou a ser veiculado como companhia de dança que goza de sucesso, reconhecimento e consagração, não apenas do campo, mas da sociedade, sendo destacadas suas viagens e o volume de suas apresentações, supondo haver um mercado instituído, capaz de absorver produções de dança. Mas, como advertiu a historiadora Annateresa de Fabris, "o mercado de arte difunde a ideia de que a obra artística não é uma mercadoria qualquer, cercando, por vezes, a operação de venda de um ritual que a diferencie de uma troca comercial, corriqueira"⁷⁰⁴. Daí a mescla encontrada nas matérias, nas quais se alternam, num mesmo texto, considerações estéticas e sugestões mercadológicas.

Não ocasionalmente, parte considerável da crítica de dança produzida sobre o Stagium na década de 1970 foi redigida segundo orientações que não se encontravam restritas à companhia. O teor dessas publicações abrangeu preocupações que fazem referência a toda a produção de dança do período. Desse modo, o processo de valoração da companhia lidou com a condição em que se encontrava a dança como arte naquela época. Nesse panorama, a crítica de dança emitia seus pareceres, pautada por preocupações macro, partindo de uma consciência do presente e norteada para o futuro da dança como arte. Porém, não podemos tratar esse exercício como uma estratégia fechada e formulada de modo rígido, mas como organização de interesses que pleiteavam orientar o desenvolvimento do campo artístico da dança.

Se não houve um projeto delineado, ao menos podemos identificar um esforço coletivo de pessoas que reconheceram sua possibilidade de atuação, selecionando esta ou aquela maneira de fazer,

⁷⁰² Bailarino brasileiro, um marginal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jan. 1978. Caderno B, p. 4-5.

⁷⁰³ KATZ, Helena. Stagium, o balé que dançou sem chorar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 1978.

⁷⁰⁴ FABRIS, Annateresa. Vanguarda e mercado. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abrelac, 2002, p.112.

capaz de potencializar e fomentar outras. Para auxiliar na compreensão desse processo, é interessante notar quando a historiadora Daniela Reis⁷⁰⁵ destacou que não foi característica exclusiva do Stagium desenvolver criações estéticas que pudessem ser vinculadas a questões nacionais. Personagens como Ruth Rachou, Célia Gouveia e Marilena Ansaldi também o fizeram. Por isso, tratamos o vínculo entre crítica e Ballet Stagium como uma escolha dentre outras disponíveis, sendo que o fator que distanciou a companhia dos demais artistas se encontrava na circulação e permanência de seus trabalhos.

Nesse sentido, a orientação para uma estética representacionista pode ser entendida como diálogo estabelecido entre crítica e companhia, com vista à feitura de uma dança que "todos entendessem". Assim, o mesmo elo que vinculou artista e crítica foi capaz de estreitar as relações entre público e obra de arte: seu caráter representacional vinculado ao contexto macro. Tendo em vista que a companhia não tinha garantia de manutenção financeira por meio exclusivo do Estado, foi necessário garantir, ao espectador pagante e aos contratantes, o retorno de seus investimentos em dança. Nesse aspecto, o poder de divulgação ofertado pelas publicações foi crucial para formação de "um público mudado, interessado, receptivo, ávido por dança"⁷⁰⁶.

Foi nesse engendramento que as apresentações do Ballet Stagium, que circularam por inusitadas localidades da nação, foram tomadas como "uma verdadeira cruzada nacional, que fabricou um mercado para a dança profissional no Brasil"⁷⁰⁷. Essa afirmação da crítica Helena Katz pode ser compreendida à luz dos diferentes interesses envolvidos no processo, desde a propagação de valores nacionais ostentados pela política militar até o desejo de resistir ao governo vigente. Essa complexidade aproxima nossa análise do

⁷⁰⁵ REIS, Daniela. Ballet Stagium e o debate sobre a dança moderna brasileira no contexto sócio-político da década de 1970, 2005, op. cit.

⁷⁰⁶ KATZ, Helena. Stagium: seis anos de vida. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 out. 1977. O sucesso de público alcançado pelo Ballet Stagium também pode ser notado em matéria sobre sua apresentação em Porto Alegre em 1975 no Auditório da Avenida Ipiranga, quando "o grande auditório da Avenida Ipiranga ficou superlotado como nunca o víamos. A lotação tomada e público sentado nos corredores e encostado nas paredes e a galeria cheia". Cf. OBINO, Aldo. O Ballet Stagium na PUC. *O Povo*, Porto Alegre, 15 ago. 1975. Referência ao assunto também pode ser encontrada em DIAS, Lineu. "Stagium" prova a sua coerência. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 maio 1974, p. 18.

⁷⁰⁷ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 18.

paradigma wargburiano de que a representação da realidade e sua aceitação se faz por meio de "esquemas"⁷⁰⁸, exigindo um olho treinado para "ler certo" uma obra, mas esse olhar não se habilita apenas pela educação estética como proposto por Bourdieu⁷⁰⁹, inserindo a importância de questões políticas e sociais no processo interpretativo em dança, oferecendo escolhas para sua compreensão.

A inauguração de um mercado consumidor de dança, que não se restringia ao balé, foi historicamente atribuída aos trabalhos do Ballet Stagium, em razão destes obterem certo retorno da sociedade, não limitada às esferas economicamente privilegiadas. Plínio Marcos descreveu, com as seguintes palavras, o público que frequentava os espetáculos da companhia em 1974:

E o público ali presente, gente de todas as categorias sociais, entrada a cinco mangos, piou na parada pra ver um balé. [...] um monte de artistas maiores que sem a mínima cerimônia com as elites culturais romperam os tabus e sem concessões partem para formação do balé popular.⁷¹⁰

Ampliando de forma respeitável o leque de sujeitos que se deslocavam aos locais de apresentação com intuito de assistir balé, a moderna dança do Stagium despertava interesse em destinatários diversos, diluindo formas e pluralizando possibilidades. A forma representacionista adotada se distanciava da exigência do domínio de

⁷⁰⁸ GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método, 1989, op. cit., p. 89.

⁷⁰⁹ Também nesse ponto nos afastamos da compreensão de Bourdieu sobre os processos de produção e percepção das obras de arte, tidos exclusivamente pelo aprendizado restrito das regras que regem os modos de composição da obra em si, ensinados por meio do ensino sistemático e restrito a uma elite culta. Cf. BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artística. 6. ed. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. (Intr., org., sel. e trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 269-294.

⁷¹⁰ MARCOS, Plínio. Ballet Stagium um sonho generoso. *Última Hora*. São Paulo, 23 e 24 nov. 1974, p. 17. Outras menções sobre a diversidade do público do Stagium podem ser encontradas em KATZ, Helena. O corpo que dança, 2001, op. cit., p. 88-92; MENDES, Oswaldo. Público jovem consagrou o Ballet Stagium. *Última Hora*. São Paulo, 24 maio 1974.

códigos rígidos por meio de “redundâncias estilísticas”⁷¹¹, presentes nos balés de repertório, que se ancoram numa intenção estética — um conjunto de normas e convenções sociais que permitiria a leitura —, exigindo do público “competência artística” para apreciação.

Ao sugerir uma dança que se pretendia vinculada ao seu tempo, a dança moderna da companhia enlaçou enredos, questões que permeavam os sujeitos ansiosos pela chegada da tão sonhada modernidade. São perceptíveis, nas formas estéticas do Stagium, aspectos incorporados de determinadas configurações de relacionamento social. Suas representações artísticas exprimem sinais da condição social, utilizando-se da realidade material ou psíquica, da filosofia ou de questões contemporâneas à obra. Esforçamo-nos em demonstrar que não podemos restringir a percepção da arte como reflexo ou antecipação das condições sociais; porém, é no mínimo interessante ter em vista que as formas artísticas apresentam certo grau de coesão ou distensão com ações políticas e sociais de seu tempo.

Se a estética atribuída ao Stagium não foi suficiente para garantir legitimação quando se acirrou a concorrência na área, seu modelo de gestão proporcionou ao campo artístico um exemplo de sucesso que confirmava a possibilidade de sobreviver de dança, graças a um grupo que economicamente se fez viável. Essa nova abertura, seguindo um paradigma histórico, cumpriu a lógica segundo a qual cada “descoberta” gera consigo um discurso que declara “morto” aquilo que precedeu o “novo”⁷¹². Desse modo, tem-se sempre a figura de um presente inovador, se não garantido, pelo menos promissor. É nestes termos que Cássia Navas justifica a relação entre o sucesso da companhia, a modernidade e a brasilidade:

A companhia instaura-se como uma companhia de balé moderno, tratando de temas distantes da realidade das fadas, mas presentes na realidade do

⁷¹¹ Especificamente nessa relação do bale clássico no período analisado, a concepção de Pierre Bourdieu, segundo a qual a reação das camadas populares frente à arte ocorre como privação e não como recusa, pelo não acesso às formas de leitura fixas dos códigos disponíveis, soa-nos pertinente, tendo em vista a não existência de percepção imediata, dotada de sentido, ao mesmo tempo em que o balé se estruturava em narrativas e formalidades sistematizadas. A citação em questão se encontra na obra: BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artística, 2003, op. cit., p. 284.

⁷¹² CERTEAU, Michel de. Escritas e histórias, 2002, op. cit., p. 15.

homem e, nesse caso, específico de 'um homem brasileiro'. Com isso conquista um público local que, à semelhança de um público mundial, parece estar ansioso por índices de modernização na dança [...].⁷¹³

Essa temporalidade histórica criada por uma irrupção na cronologia, embalando o "antigo" e enfatizando o "moderno", supõe a modernidade como algo pretensamente coletivo ao ser tratada como "nossa", tornando-se um instante singular da história. Tal perspectiva do tempo histórico possibilita situar fazedores dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que aproxima vidas e distancia "outras" experiências, aquelas anteriores a "nós". Inserindo uma temporalidade específica do "agora", consegue forjar uma ruptura entre esse "agora" e o que passou.⁷¹⁴ Daí a possibilidade de estender a dança à sociedade, sendo orientada pelo paradigma da novidade. Contudo, não bastava ser novo. A dança como novidade, em seu processo de transição, manteve antigos modos de passaporte existentes no "mundo da arte", exigindo a manutenção de autorizações que permitem ao artista assumir o lugar de novidade.

Essa façanha historicamente construída somente foi possível por um duplo movimento: a construção de uma tradição em dança como arte por meio do balé e a vinculação do valor da crítica ao valor da arte em si. Portanto, opor-se à crítica seria opor-se ao próprio movimento de mudança que caracteriza a arte. Recorrendo a esse poder de conferir validade às obras de arte, as matérias publicadas sobre o Stagium podem ser compreendidas como apropriação dos espaços midiáticos para construção do campo da dança como arte no Brasil. Aproveitando a ocasião, a crítica atuou astutamente, produzindo uma invenção⁷¹⁵ ao separar o que é dança como arte na década de 1970.

A constante presença do Stagium em matérias na mídia impressa, com publicações direcionadas para o público em geral, buscava fabricar uma representação sobre a companhia, como exemplo de sucesso na área da dança. Nesse percurso, a partir da segunda metade da década de 1970, o Stagium deixou de ser compreendido e divulgado como "aposta" para ser apresentado como vencedor. Em novembro de

⁷¹³ NAVAS, Cássia. Dança e brasilidade: novos ventos. *Revista D'Arte*, Centro Cultural de São Paulo, n. 5, dez. 1999, p. 16.

⁷¹⁴ RICŒUR, Paul, 2007, op. cit., p. 324.

⁷¹⁵ CERTEAU, Michel de, 1998, op. cit., p. 49.

1975, Maribel Portinari escreveu no jornal *O Globo* que "o Ballet Stagium deixou de ser uma promissora companhia, entrando seguro na fase de afirmação"⁷¹⁶. No ano seguinte foi decretada pelos críticos paulistas não somente a "afirmação" do Stagium, mas sua consolidação, sendo a companhia apontada como exemplo a ser seguido por outros artistas da dança que pleiteavam profissionalização.

Em agosto de 1976, ao escrever para o periódico *O Estado de São Paulo*, Lineu Dias buscou referendar o grupo como um acionador de diversidades estéticas, considerando o Corpo de Baile Municipal como "uma espécie de resposta ao 'Stagium', vendo neste um produtivo referencial de emulação"⁷¹⁷. Se, para Dias, a exemplaridade da companhia respaldava seu teor pelas ousadias estéticas desenvolvidas, para Fausto Fuser ela assumia outros aspectos. Em publicação na *Folha de São Paulo* no mesmo mês e ano, Fuser apresentou um texto dedicado a exaltar o "triunfo do Stagium", do qual retiramos a seguinte explanação: "Com um auxílio governamental muitíssimo abaixo de suas necessidades, o grupo, hoje em nível e qualidade internacional, continua um caminho modelar"⁷¹⁸.

Para Fuser, um dos aspectos que fundamenta o tratamento do Stagium como um "modelo" é sua sobrevivência, haja vista que conseguiu manter sua existência num mercado de dança ainda incipiente. Esse aspecto também foi explicitado por Helena Katz em 1978, quando demonstrou inquietude em relação aos artistas que continuavam esperando verbas governamentais como principal forma de garantia de suas produções. Para Katz, os sete anos de existência do Stagium e sua temporada no teatro Ruth Escobar, entre os dias 07 e 21 de novembro daquele ano, "representa, antes de mais nada, um cala boca definitivo para a turminha do 'assim não dá'". Ela aproveitou a ocasião para decretar a dependência de verbas públicas como "doença infantil dos movimentos de dança"⁷¹⁹.

⁷¹⁶ PORTINARI, Maribel. Quebradas e Diadorim marcam a estréia do Stagium na Sala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 nov. 1975.

⁷¹⁷ DIAS, Lineu. No Stagium, a vez dos valores jovens. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 ago. 1976. p. 22.

⁷¹⁸ FUSER, Fausto. O triunfo do Stagium (II). *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 ago. 1976. Ilustrada, p. 39.

⁷¹⁹ KATZ, Helena. O Stagium faz sete anos de independência. *Folha de São Paulo*, 07 nov. 1978. Ilustrada, p. 37. Referências ao modo de gestão financeira do Stagium, nas quais as verbas públicas aparecem com apêndice, estão

Portanto, se a crítica de dança, no processo de consolidação de um campo profissional da dança como arte, entendia como enfermidade o acoplamento da produção artística ao financiamento público, o Staging era alçado à condição de remédio. Portadora de uma exclusividade que marcava sua continuidade, a organização privada e empresarial da companhia, direcionada para o mercado como modo de garantir a manutenção de suas atividades, foi eleita como exemplo a ser seguido. O surgimento de um grupo de artistas com qualidade estética passível de ser elogiada, associada a seus esforços em dar continuidade aos trabalhos cênicos, foi visto pela crítica do período como oportunidade de potencializar um modelo que pudesse disseminar iniciativas particulares em dança, pautadas em configuração empresarial de caráter privado.

A função estratégica exercida pelo jornalismo cultural do período, de conferir prestígio àquilo que deveria ser consumido, buscou interferir na lógica de consumo dos produtos culturais, fornecendo visibilidade a trabalhos específicos. Os pesquisadores Everton Cardoso e Cida Golin investigaram como o jornalismo cultural constrói valores sobre arte e cultura e destacaram:

O jornalismo, com seu poder de dizer e silenciar, interfere no processo de consagração de determinados produtos e agentes do campo de produção cultural, causando efeitos até mesmo no processo produtivo. Nessa luta por prestígio, vem à tona um jogo de distinção: o jornalismo toma para si o poder da assinatura de certos artistas e instituições para legitimar-se; artistas e instituições usam a visibilidade da mídia para dar maior alcance à sua assinatura; e o leitor/espectador busca prestígio ao obter a informação em determinados veículos especializados.⁷²⁰

Há que se considerar que, embora soando similar às teorias apocalípticas da cultura em tempos massivos⁷²¹, o conteúdo das críticas

disponíveis em DUTRA, Maria Helena. A linguagem nacional, sem hieróglifos, do balé. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1977. Caderno B, p. 10.

⁷²⁰ CARDOSO, Everton; GOLIN, Cida, 2010, op. cit., p. 195.

⁷²¹ Sobre essa literatura, consultar obras de autores marxistas, como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, que compuseram o núcleo da

publicadas em jornais não é amparado apenas por questões estritamente formais ou por um suposto "amor à arte" ou coisa que o valha. Isso porque a crítica engendra um engenhoso projeto de valoração e consolidação de experiências artísticas em dança. No interior dessa concepção, os trabalhos e o modelo de gestão do Stagium suscitaram na crítica de dança o reconhecimento de sua importância cultural para o estabelecimento de valores para o campo da dança como arte. Ao investigar o modo de funcionamento de valores no campo específico dos produtos artísticos, a socióloga Françoise Benhamou adverte que, quando imerso na dinâmica do campo da arte, "o sucesso está sujeito ao mundo dos críticos e dos 'iniciados'"⁷²². Era o estabelecimento desse poder de autonomia para legitimação das criações em dança que estava em jogo na década de 1970.

Contudo, para viabilizar essa possibilidade, a crítica necessitava de modelos outorgados por ela e que mantivessem suas produções. O desafio era fazer do valor cultural, compartilhado pela crítica de dança acerca do Stagium, um valor econômico reconhecível por outros artistas e, se possível, pela sociedade. Esse processo de valoração monetária é possível por haver uma transição de sentidos entre as esferas do cultural e do econômico, migrante segundo desejos e disponibilidade de sacrifícios. Essa premissa também se faz presente nos estudos do economista David Throsby, que reconhece que, na atribuição de valor econômico aos bens culturais, "é provável que seja intimamente relacionada com o seu valor cultural em muitos casos"⁷²³.

Por esse viés, os produtos artísticos fornecem uma mercadoria dúbia: a fisicalidade encontrada na obra e as ideias contidas em suas representações, sendo que ambas as mercadorias interferem na atribuição do valor à obra. Tendo em vista que o espectador raramente tem a oportunidade de estimar o valor da ideia contida na obra, é nessa brecha que se insere a crítica especializada: ela fornece explicações,

Teoria Crítica, conhecido como Escola de Frankfurt. Produções que buscaram especificar os debates e generalizações contidas na Teoria Crítica, partindo da experiência como suporte de suas investigações, são encontradas em Walter Benjamin, Raymond Williams, Terry Eagleton, Umberto Eco, Néstor García Canclini, Douglas Kellner e Jesús Martín-Barbero.

⁷²² BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Cultural, 2007, p. 114.

⁷²³ THROSBY, David. Determining the value of cultural goods: how much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*, 27, 2003, p. 280.

descrições minuciosas — nem sempre condizentes com as intenções dos artistas — que ganham impulso com a visibilidade proporcionada pela mídia.

No processo de constituição de valor mercantil das obras de arte é amplamente reconhecido o papel desempenhado historicamente pelos *marchands*. Em relato biográfico de Daniel Wildenstein sobre a formação da galeria Wildenstein & Company⁷²⁴, ele descreveu como seu avô Nathan Wildenstein conseguia valorar monetariamente obras de arte, usando táticas de convencimento do comprador: "assim como Hitler, ele repetia barbaridades, matraqueava inverdades absolutas, martelava mentiras deslavadas"⁷²⁵. Tendo em vista que a dança não dispunha dessa função exercida pelos *marchands*, coube à crítica a tarefa de tornar as ideias dos artistas, ou as ideias que os críticos tiveram sobre os artistas, algo valorado monetariamente.

Pela imprensa escrita, o Stagium foi anunciado como modelo, servindo de referência a outros artistas que desejavam sobreviver de dança. Os destinatários das matérias publicadas não estavam apenas no meio do grande público, não eram somente os possíveis consumidores, mas também bailarinos, coreógrafos, diretores, professores, produtores do campo da dança, que formavam um público leitor assíduo dos assuntos relacionados à linguagem da dança que eram colocados em pauta nos jornais impressos. A partir da segunda metade da década de 1970, não raro encontramos matérias que se dedicaram a esmiuçar a "fórmula do Stagium", justificando seu sucesso não pelas suas incursões estéticas, mas sim pelo seu direcionamento à profissionalização do ofício.

Em janeiro de 1976, o então produtor do Ballet Stagium, Mario de Aratanha, que atuava na empresa Aulus Promoções, publicou no Jornal do Brasil uma matéria na qual criticou os lamentos usuais dos artistas da dança que se queixavam da dificuldade de manutenção de suas atividades cênicas. Na visão de Aratanha, os problemas da dança como arte são recorrentemente justificados pela falta de investimento, público ou privado, e pela ausência de formação qualificada. O autor denunciou que esses argumentos não passavam de desculpas de um

⁷²⁴ A galeria de arte Wildenstein & Company se constituiu no âmbito familiar francês, passando entre gerações o ofício de conhecer e comercializar obras de arte. Detalhes sobre a galeria estão disponíveis em: <<http://www.wildenstein.com/about/history.html>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

⁷²⁵ WILDENSTEIN, Daniel. *Mercadores da arte*. Trad. Hortência Santos Lancastre. São Paulo: Planeta Brasil, 2004, p. 34.

segmento artístico acomodado e apontou como solução o trabalho árduo, nos seguintes termos: "O negócio é o seguinte: bico calado, e mãos a obra"⁷²⁶. Com o Stagium, a sustentabilidade de ações em dança deixou de depender de uma excepcionalidade artística ou de mecanismos de fomento público, transpondo para a realidade material financeira de caráter capitalista a saída para o sucesso financeiro.

Ao escrever em homenagem aos sete anos do Ballet Stagium (1978), enaltecendo sua capacidade de se manter na esfera privada, como uma empresa, a crítica Helena Katz publicou, na Folha de São Paulo, texto no qual realizou uma sedução por meio de seu conteúdo, demonstrando ser possível sobreviver de dança e fazer sucesso, ao mesmo tempo em que assediou artistas da dança que insistiam em buscar, no poder público, meios para sua sustentação financeira. De acordo com Katz,

está mais do que comprovado que enquanto viverem apenas de subvenções, todos esses grupos que surgem a cada ano, continuarão a se desmembrar logo após o primeiro trabalho. E, sem continuidade, evidentemente, nada acontece em dança.⁷²⁷

Uma vez direcionado para relações mercantis, conseguindo demonstrar, por sua existência, a possibilidade de manutenção de seus trabalhos, o Stagium se tornou uma espécie de exemplo prático para os demais artistas de "que é possível no Brasil, encarar a dança profissionalmente"⁷²⁸, como afirmou Oswaldo Mendes em publicação destinada a divulgar as viagens da companhia ao México e aos Estados Unidos em 1977. Mesmo dispondo de reconhecimento artístico e volume considerável de contratações nesse período, a companhia foi tratada por Maribel Portinari, em julho de 1977, como aquela que "não dorme sobre os louros conquistados e parece sempre disposta a

⁷²⁶ ARATANHA, Mario de. O Ballet Stagium e a (ex) crise da dança. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 set. 1976. Caderno B, p. 4.

⁷²⁷ KATZ, Helena. O Stagium faz sete anos de independência. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 nov. 1978. p. 37.

⁷²⁸ MENDES, Oswaldo. Acreditem: vamos exportar balé. *Última Hora*. São Paulo, 21 mar. 1977, p. 10.

surpreender e ir mais longe"⁷²⁹. Descrito como inquieto e incansável, o Stagium teve sua continuidade justificada pela dignificação do esforço, pelo labor, sendo a ele atribuído mérito exclusivo de seu sucesso.

O que nos chama a atenção nos textos da crítica de dança desse período é a invisibilidade e a pouca relevância atribuída aos fatores econômicos e às relações entre crítica e artista. Não encontramos menções, por exemplo, sobre a presença de críticos como Lineu Dias, Regina Helena e Casemiro Xavier de Mendonça na Comissão Estadual de Dança e sua importância no que diz respeito à aprovação de pedidos que envolviam o Ballet Stagium. Também observamos que a sobrevivência do Stagium era mencionada como forma de introdução aos textos, insinuando que o assunto principal estaria por vir: as avaliações estéticas. O uso desses recursos possibilitou fabricar a impressão de que o sucesso do Stagium não necessitou dos arranjos elaborados pela crítica especializada. Assim, os membros da crítica apareciam suspensos das realidades materiais que envolveram o Stagium, sua legitimação e consagração no campo.

Com essa característica, a crítica passou a formar uma rede que atuava nos bastidores, esforçada em instrumentalizar uma condição estruturada para a dança como arte. Era necessário suprimir possíveis laços com os artistas para que a própria crítica e as instituições das quais faziam parte contribuíssem como instâncias capazes de fornecer legitimação, afastando possíveis relações que sugerissem proximidade. Articulado "processos por meio dos quais indivíduos e grupos tentam mobilizar apoio para seus vários objetivos e, nesse sentido, influenciar as atitudes e ações de seus seguidores"⁷³⁰, constituiu-se a formação de uma rede de críticos de dança com comportamento político manifestado em lugares e com objetivos não voltados para política.

Com efeito, uma peculiaridade que constituiu um traço elementar no conteúdo dos textos da crítica especializada foi a centralização num futurocentrismo das ações artísticas em dança. Esse componente nos permite reconhecer uma ideologia, entendendo por este termo o que o historiador Krzysztof Pomian denominou "sistema coletivo de crenças orientadas ao futuro"⁷³¹. Essa ideologia buscou

⁷²⁹ PORTINARI, Maribel. A dança do aqui e agora nos passos do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07 jul. 1977.

⁷³⁰ BARNES, John Arundel, 2010, op. cit., p. 172.

⁷³¹ POMIAN, Krzysztof. Las ideologías: un legado ambivalente de la ilustración. In: CHARTIER, Roger; FEROS, Antonio (orgs.). *Europa, América y el mundo: tiempos históricos*. Madrid: Marcial Pons, 2006, p. 198.

tornar crível a sobrevivência de artistas e suas obras ao longo do tempo, fabricando e divulgando relações econômicas e exemplos de continuidade⁷³², por meio do esforço em situar o presente como edificador de um futuro. Esse futuro assumiu a configuração de um programa no qual constava a consolidação de um mercado de dança no Brasil. Foi nessa toada que o Stagium pôde se inserir na história da dança, graças à sua importância estratégica para o campo, pois, se por um lado, sua estética não se manteve no tempo, tendo sua relevância datada e localizada na década de 1970, sua existência contribuiu para propagar a ideia de que o futuro pode ser melhor que o presente.

O processo de outorga estética, no período, não obedecia a aspectos estritamente formais. Impregnadas nas avaliações da crítica, pesavam a garantia da continuidade de trabalhos em dança, a constância de produção e circulação, capazes de ampliar e diversificar o campo. Essa ideologia comungada pela crítica dialogava com desejos e aspirações dos artistas que cobiçavam a possibilidade de sobreviver de dança. Um dos contornos que passou a delimitar a qualidade nessa época, criando uma fronteira entre os que entram no rol dos reconhecidos e os que ficam fora, encontra seu esboço na noção de "profissional".

Caso fôssemos seguir a definição etimológica do termo, o profissional seria o indivíduo que desenvolveu formação em ações específicas e as exerce, detendo saberes peculiares sobre certa prática. O profissional seria definido como aquele que tem treinamento, oferecendo "atividade ou ocupação especializada e que supõe determinado preparo"⁷³³. Por esse viés, a adoção do termo "profissional" pelo campo da dança nos permite captar seu vínculo com relações

⁷³² O que endossa esse argumento é a dificuldade de encontrarmos, em fins da década de 1970 e durante a década de 1980, críticas negativas de iniciativas que demonstravam capacidade gestora. A exemplo disso, o aparecimento do Grupo Corpo (1975) e do Cisne Negro (1977) nos parece emblemático. Ambas as companhias apresentaram modelo de gestão autônoma em relação às verbas públicas, tendo recebido frequentes elogios e estímulos por parte da crítica de dança no sentido de continuarem e consolidarem suas ações. Grosso modo, parece-nos haver certa sinonímia entre a possibilidade de continuidade e o teor dos textos, no seguinte sentido: quanto mais estruturada fosse a companhia, demonstrando potencial de permanecer no tempo, menos juízo e avaliação negativa recebiam. Com essas iniciativas, a crítica de dança demonstrava paciência e conduzia orientações.

⁷³³ BORBA, Francisco. *Dicionário Unesp de português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011, p. 1128.

trabalhistas consonantes com a proposta capitalizada de sociedade, aproximando, desse modo, arte e mercado. A primeira característica requisitada para a dança foi a noção de *expertise*⁷³⁴, por meio da qual se pressupõe um reduto de conhecedores que fornecem serviços e produtos a leigos ou pessoas que precisam de seu acompanhamento. Dotados de um saber específico, artistas se fazem pelo afastamento dos não-artistas, categoria que reúne desde pessoas "comuns" até danças concorrentes que não se enquadram nas cláusulas da arte.

Todavia, num mercado ainda em vias de solidificação, a detenção de conhecimentos e formação específica não garantia, aos artistas da dança, reconhecimento de sua profissionalização entre seus pares. Então, o campo da dança acrescentou outro elemento que possibilitasse distinguir os trabalhos profissionais dos não profissionais: uma fôrma capaz de padronizar o primeiro grupo, enquadrando-os em um modelo. O Ballet Stagium foi eleito como "pioneiro do movimento de profissionalização da dança brasileira"⁷³⁵. A diferença é que, quando se pretendeu classificar o profissional em dança, seus vínculos a propostas modernas, suas inovações estéticas e sua qualidade técnica não foram suficientes. O conceito de profissional em dança se atrelou ao reconhecimento monetário. Em 1978, a crítica de dança Helena Katz escreveu:

A diferença principal entre o semi-profissional e o profissional continua sendo o problema do salário. A maior parte dos grupos, quando consegue existir, não paga ordenados fixos a seus integrantes. Pagar, como, se nunca dançam com regularidade, não tendo, exatamente por isso condições de desenvolver qualquer linha consistente de trabalho? Quem tem escola — e essa é a saída comum a todos — transforma mensalidade numa espécie de subvenção, para garantir a continuidade do grupo.⁷³⁶

⁷³⁴ NASCIMENTO, Lerisson Christiam. Profissionalismo: expertise e monopólio no mercado de trabalho. *Perspectivas Contemporâneas*, Campo Mourão, v. 2, n. 1, jan./jun. 2007, p. 106.

⁷³⁵ LOPES, Rui Fontana. A verba não saiu, mas festival foi mantido. *Visão*, 23 nov. 1981, p. 72.

⁷³⁶ KATZ, Helena. A dança invade os bairros, a preço popular. *Folha de São Paulo*, 16 ago. 1978. Ilustrada, p. 40. No mesmo texto, a autora limitou o profissionalismo em São Paulo, no final da década de 1970, apontando três

A conexão do fazer artístico à categoria profissional passou a ser conduzida pela garantia de remuneração, tendo em vista os privilégios decorrentes da disposição integral de dedicação ao ofício. Por meio da garantia financeira, os profissionais se diferenciavam pelo tempo dedicado à dança, possibilitando aprofundamentos, pesquisas e criações que permitissem maior adequação às exigências estéticas do campo. O recurso a taxonomias, como "semi-profissional", possibilitou diferenciar artistas e companhias que apresentavam qualidades estéticas similares, mas condições econômicas diversas.

Em 1979, novamente Katz endossou o argumento, buscando inculcar ao campo tais hierarquias de aferição de valor, estabelecendo a premissa de que "o que diferencia um grupo profissional de outro, amador, é mesmo o salário"⁷³⁷. Na consolidação de uma área de atuação específica para a dança como arte, buscou-se fixar normativas de segregação e, ao mesmo tempo, moldar um mercado com prerrogativas no mundo do trabalho assalariado. A profissionalização assumiu um caráter ambíguo, porque o cumprimento de critérios de classificação baseados no mérito e na remuneração fixa, pressupondo formação específica e hierarquização, sugeria que o reconhecimento profissional no campo não dependia da competência estritamente artística. O vínculo ao dinheiro aparecia como referência para classificação, justamente quando o campo passou a enfrentar uma inflação na quantidade de trabalhos com condição estética para serem considerados profissionais. Sobre essa especificidade, a socióloga Maria Ligia de Oliveira Barbosa afirma:

Visto deste ângulo, o problema não é mais de definir as profissões pela substância da sua atividade ou pela forma legal da relação de trabalho, mas sim de verificar a forma social de controle do trabalho. Ou seja, de que forma e em que medida certos grupos sociais conseguem fechar nichos de mercado e estabelecer as condições de trabalho nos mesmos. E, a partir daí,

possibilidades de viver de dança: Ballet Stagium, Corpo de Baile do Municipal (mantida por verbas públicas) e Ballet Revolução, dirigido por Verônica Coutinho.

⁷³⁷ KATZ, Helena. Dança busca a profissão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 mar. 1979. Ilustrada, p. 31.

exercer também algum tipo de poder, modelando formas específicas de relações sociais.⁷³⁸

Nesse momento era considerável o poder exercido pela crítica especializada, que tinha facilidade de publicizar seus ideais por meio de grandes veículos de comunicação. Contudo, não se trata de atribuir a um poder unilateral o valor conferido à definição da profissão em dança nesse período⁷³⁹, mas de reconhecer e analisar a importância da crítica na conjuntura de relações que afiançaram o Ballet Stagium.

Recorrendo a textos elogiosos que associaram a importância do Stagium à sua duração no tempo, cinco anos após sua primeira apresentação, em 1976, a companhia já era descrita por Lineu Dias como "um fenômeno único no mundo da dança brasileira, que pode ser descrito como o da sobrevivência por vários anos"⁷⁴⁰, tendo sido tratada por Maribel Portinari, no ano anterior, na condição de "mais gratificante experiência brasileira no gênero"⁷⁴¹. Essa conexão com algo mais amplo, a nação, capaz de suplantar o anterior ao propor rupturas no campo, foi capaz de gerar, no corte temporal de dez anos, grupos de dança que se lançaram numa "batalha apaixonada de levar coisas novas ao público brasileiro"⁷⁴², mesmo que, muitas vezes, não desfrutando de remuneração financeira.

Foi por essa trilha que a crítica conseguiu, utilizando-se do Stagium e dos jornais impressos, fabricar um discurso de que é possível sobreviver de dança no Brasil. Com narrativas altruístas, a crítica provocou, em artistas do período, uma sensação presente de que um futuro próspero era possível àqueles que se lançassem à carreira profissional. Esse jogo de representações, que passou a ser compartilhado pela crítica, por intermédio da mídia, e por artistas no

⁷³⁸ BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira. Para onde vai a classe média: um novo profissionalismo no Brasil. *Tempo Social*, São Paulo, v.10, n. 1, maio 1998, p. 140.

⁷³⁹ Nesse período eclodiram diferentes iniciativas que, juntas, contribuíram para a consolidação de um campo artístico da dança pautado na concepção de profissionalização do ofício. O surgimento de eventos organizados principalmente no modelo de festivais, o aparecimento de legislação específica, associações e sindicatos foram fundamentais nesse processo, mas extrapolam a capacidade de investigação desta pesquisa.

⁷⁴⁰ DIAS, Lineu. Stagium volta com três novas e boas criações, 1976, op. cit.

⁷⁴¹ PORTINARI, Maribel. O "ballet" de ontem: Jesuralem entusiasma platéia no segundo programa do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 nov. 1975.

⁷⁴² MONTEIRO, Kátia Canton. Um painel da dança independente de São Paulo. *Dançar*, São Paulo, ano III, n. 13, 1985, p. 48.

cotidiano paulista da década de 1970, privilegiou aqueles que viveram essa atmosfera. Um horizonte promissor: essa foi a mensagem propagada pela existência do Stágium e sua divulgação realizada pela crítica especializada, exercendo visibilidade capaz de fabricar sonhos, suscitando aspirações.

As representações acerca da constituição de relações monetariamente viáveis em dança fabricou uma geração, configurada de forma maleável, migrante, difícil de identificar, podendo se alargar e retrair, possibilitando que diferentes pessoas, em diferentes espaços e tempos, pudessem se filiar a ela. Dada essa dinamicidade nas formas de organização entre os sujeitos, de aproximação e distanciamento conforme os acontecimentos, uma narrativa que comporte tais especificidades deve atrelá-las a outras peculiaridades que nos forneçam sentidos para os diferentes modos de organização em sociedade. Com essa perspectiva se compreende que não existe fato autônomo na ocorrência da dança em sociedade; ela acontece em relações, envolvendo sujeitos com desejos específicos, tornando necessário entrecruzar acontecimentos para entender suas mudanças.

Mas não basta espelhar o que os testemunhos nos contam. Aprender o que é vivido demanda interrogar os documentos disponíveis⁷⁴³, sabendo que o jornalismo do período incorporou uma dinâmica de "atendimento das necessidades do público"⁷⁴⁴ e que a dança como arte inseriu seus produtos num mercado da novidade, possibilitando, ao espectador/aluno, reações que outros produtos e serviços não ofereciam. Dispomos de documentos suficientes que esboçam a preocupação crescente do campo da dança em dilatar seu terreno de atuação. Nesse processo ganhou destaque certa ansiedade em arrebanhar públicos diversos⁷⁴⁵, demonstrando uma preocupação

⁷⁴³ BLOCH, Marc, 2001, op. cit., p. 27.

⁷⁴⁴ ORTIZ, Renato, 1991, op. cit., p. 152.

⁷⁴⁵ Com certa frequência, críticos de dança e jornalistas inseriam em suas matérias informações sobre o aumento de público que consumia dança nesse período ou sobre a necessidade de ampliar cada vez mais a quantidade de consumidores em dança. Exemplos podem ser encontrados nas matérias: BARCELOS, Marçal. Souza Cruz gera processo de crescimento na dança. *Dançar*, São Paulo, ano II, n. 7, p. 24-25, 1984; KATZ, Helena. Bailarinos nos passos da coragem bem sucedida. *Folha de São Paulo*, 05 nov. 1979. p. 21; _____, 1977, op. cit.; LOPES, Rui Fontana. Passos perfeitos, o "Romeu e Julieta" carioca. *Visão*, 19 set. 1981, p. 58; _____. Stágium viaja, de São Paulo até o Norte. *Visão*, 17 maio 1982, p. 46; LOUREIRO, Cris. Do corpo de baile à sociedade. *Dançar*, São Paulo, ano III, n. 11, 1985, p. 47.

comercial básica. Estava lançada a semente para germinação do desejo de sobreviver de dança no Brasil.

De todo modo, assumimos a impossibilidade de mensurar de modo objetivo a importância do Ballet Stagium no processo de consolidação de um campo artístico da dança, mas é significativo notar o aumento de experiências que se pretenderam profissionais após o surgimento e a continuidade de seu modelo. Entre fins da década de 1970 e os primeiros anos da década seguinte, a cidade de São Paulo viu se multiplicarem, num ritmo acelerado, iniciativas artísticas em dança. Acompanhando as produções do Corpo de Baile Municipal e os artistas que desenvolviam trabalhos vinculados ao Teatro Galpão, apareceram, nesse período, grupos como Cisne Negro, Casa Forte, Ballet Revolução, Andança, Emproart, Grupo Ponkã, Marzipan, Teatro Brasileiro de Dança e Tesouro da Juventude.

Em 1982 teve início a edição de uma revista específica sobre dança, a Dançar, dirigida e editada inicialmente por Carmen Lobos e depois por Christine Greiner e administrada por Pedro Bianco Júnior. Também se multiplicou a quantidade de pessoas que passaram a escrever sobre dança na década de 1980, dentre as quais mencionamos Marcos Bragato, Cássia Navas, Kátia Canton Monteiro, Antonio José Faro, Cris Loureiro, Rui Fontana Lopes, Christine Greiner, Ana Francisca Ponzio, Sílvio Anaz, Ana Leite e Tetê Bruno. O intuito de acentuar essa amplitude é destacar que a estruturação dessas atividades somente se fez plausível perante uma cena artística plural e contínua em dança, para a qual o Stagium se revelou parte dos alicerces.

4.4 Reparação e legado na eternização do Stagium

O lugar preenchido hoje pelo Ballet Stagium na história da dança no Brasil assegura, à companhia e aos artistas, um panorama histórico no qual a dança como arte se deleita com seus exemplos nacionais de sucesso. No entanto, o processo de consagração histórica da companhia, distante de ter sido obra específica de seus membros, esboça um esforço coletivo, envolvendo diferentes esferas do campo da dança que exerceram papéis estratégicos na consolidação, concomitante, de um exemplo profissional mercadológico para a área. Essa tarefa de fornecer modelos e ressaltar seus feitos foi cumprida a cabo pelos textos que se dedicaram a escrever sobre a dança e sua história da década de 1990.

Lineu Dias (1992), ao escrever sobre a história da dança moderna em São Paulo, buscou apresentar a seus leitores as "companhias estáveis"⁷⁴⁶ que conseguiram manter suas atividades ao longo do tempo, escalando, junto com o Ballet Stagium, o Balé da Cidade de São Paulo (antigo Corpo de Baile Municipal) e Cisne Negro. Também o texto de 1994 de Helena Katz foi redigido a partir da seleção de "produções cênicas estáveis"⁷⁴⁷. Por meio desses empreendimentos, efetuou-se um processo de coleta de legados, pautado na premissa de livrá-los do tempo, resguardando-os de um possível desaparecimento, selecionando o que deve ser lembrado.⁷⁴⁸ Esse ato de colecionar experiências necessita de uma história capaz de suportar e justificar aquilo que foi recrutado.

Ao considerarmos que, no estudo sobre arte, "é a história escrita e não a história que aconteceu que aceitamos como nosso padrão fixo de saber"⁷⁴⁹, as circunstâncias e documentos sobre o período nos apontam que a participação da crítica especializada exerceu importância significativa na construção desse vínculo entre estética, dança e sociedade, com vistas ao aperfeiçoamento do campo da dança como arte no Brasil, fabricando não apenas modelos, mas também memórias. A localização do Ballet Stagium na história da dança se fez, distinguindo-o dos demais, urdindo uma memória alicerçada sobre alterações estéticas e vínculo com o social, mas que esconde outra história, sua relação com um mercado de dança. Com efeito, as críticas artísticas não se fundamentam exclusivamente numa suposta autonomia estética de seus textos, como adverte Everton Cardoso:

Exatamente aí me parece que está um aspecto fundamental da crítica: a análise de uma obra de arte, seja ela de que tipo for, não pode ser feita a não ser inserindo-a dentro do campo de produção artístico-cultural. Razão essa porque é tão característica a utilização de informações

⁷⁴⁶ DIAS, Lineu. As companhias estáveis, 1992, op. cit. p. 81-117.

⁷⁴⁷ KATZ, Helena, 1994, op. cit., p. 23. Junto com o Stagium, considerado "pedra fundacional", a autora situa os artistas Ivaldo Bertazzo e J. C. Violla.

⁷⁴⁸ Análise desse processo de coleção de arte, culturas e práticas de vida, encontra-se disponível no estudo: CLIFFORD, James, 1999, op. cit., especificamente entre as páginas 78 e 83.

⁷⁴⁹ BELTING, Hans O comentário da arte como problema da história da arte. In: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 35.

históricas sobre o artista e a sua produção em textos de crítica.⁷⁵⁰

Essa verificação nos aproxima de uma questão crucial neste momento: se a representação é capaz de suscitar interpretações diferentes por parte de seus interlocutores, o que possibilitou à crítica e à bibliografia especializada ler historicamente de forma unívoca o fenômeno Ballet Stagium, quando tratamos da década de 1970? Podemos verificar desejos e interesses envolvidos na legitimação do Stagium em seu tempo, mas como foi possível transpor essa importância de um presente vivido na década de 1970 para o passado, conforme se passava para as décadas de 1980 e 1990, garantindo sua consagração na história da dança brasileira? A hipótese principal é a permanência de interesses coletivos próprios ao campo artístico da dança, tornando necessário fincar as produções da companhia sob uma única ótica. Dentre esses interesses, analisaremos aqueles de cunho econômico que corroboram o surgimento de um discurso que valora a dança como atividade profissional e fornecedora de produtos e serviços em dança como arte.

Em se tratando de relações de valoração financeira em arte, o processo de classificação de obras e seus atributos constitui um dos pilares que garantem seu comércio. Nesse processo, o valor estabelecido pelo tempo, por meio da história da arte e do consenso entre os participantes do campo, atua como requisito central.⁷⁵¹ Daí a importância da crítica especializada no uso de instituições como recurso de proselitismo. Nesse emaranhado de relações entre instâncias e textos, a crítica de dança cumpriu importante papel na formação daquilo que se entende como profissional de dança no Brasil, não apenas o Stagium. Todavia, nos textos dedicados à história da companhia, o elemento monetário e os arranjos do campo se encontram reprimidos, tornando-se ausentes.

No percurso de consagração histórica da companhia, sua configuração se ancorou em dois procedimentos: de reparação e de

⁷⁵⁰ CARDOSO, Everton Terres. Crítica de um enunciador ausente: a configuração da opinião no jornalismo cultural. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2007, p. 302.

⁷⁵¹ Investigação minuciosa sobre especificidades acerca da valoração e comercialização de obras de arte, conferir a obra: MOULIN, Raymonde, 2007, op. cit.

edificação de um legado. A partir da segunda metade da década de 1970, com a diversificação de experiências estéticas em dança, acompanhadas do aparecimento de pessoas que passaram a escrever especificamente sobre dança nos grandes jornais, a crítica de dança passou a orientar seus textos segundo uma “finalidade estética”. Nesse período, o Stagium passou a ser submetido ao julgamento de pessoas que adotavam um vocabulário voltado prioritariamente para o estético e que se apresentava com descrições neutras e óbvias. Foi nessa época que a dança em São Paulo começou a compartilhar uma realidade próxima à que o crítico literário Raymond Williams descreveu acerca do processo em busca de autonomização das artes:

A 'crítica' adquiriu uma importância nova e primordial, já que passou a ser a única maneira de validar essa categoria especializada e seletiva. Era ao mesmo tempo uma discriminação das grandes obras, ou das obras maiores, com uma consequente classificação de obras 'menores' e de uma exclusiva prática das obras 'más' ou 'desprezíveis', e uma realização e comunicação prática dos valores 'maiores'.⁷⁵²

Assim, a percepção estética das obras produzidas pelo Stagium representou o pensamento de um agrupamento artístico que oscilou durante a década de 1970, à medida que o campo da dança se consolidava. Flávia Oliveira, ao analisar a relação entre crítica de dança e artistas paulistas nesse período, ressaltou que, a partir de 1976, de modo geral, as abordagens críticas eram “quase sempre impositivas ou controladoras de qualidade”⁷⁵³. Apesar da continuidade de Fausto Fuser, os demais críticos que escreveram sobre o Stagium no início da década foram gradativamente reduzindo suas contribuições, de acordo com o surgimento de novos críticos, dedicados exclusivamente a escreverem sobre dança.

Perante a multiplicação na oferta de trabalhos cênicos em dança, pleiteantes do estatuto de arte, vimos que a companhia se esforçou em recortar seu eixo estético, ao mesmo tempo em que começaram a emergir, nesse período, críticas que apontavam para o

⁷⁵² WILLIAMS, Raymond. Literatura. In: _____. *Marxismo e literatura*: Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 56.

⁷⁵³ OLIVEIRA, Flávia Fontes, 2007, op. cit., p. 64.

desgaste do Stagium, como uma possível referência artística pautada em suas criações. Concomitantemente à valorização histórica que se iniciou com essas transformações, cabe-nos compreender os pressupostos sobre os quais se assentaram suas justificativas. Em suas primeiras aparições, o Stagium era constituído como "mito original", ao qual foram acrescentados elementos posteriores. Seu conteúdo encontrou respaldo na ideia de "desbravamento", capaz de garantir à companhia um lugar distinto na história da dança, situando-o como insubstituível.

Em 1977, a crítica de dança Helena Katz iniciou, com as seguintes palavras, seu texto sobre os seis anos do Stagium:

Se você for bailarino, professor de dança, dono de escola, coreógrafo, aluno, se ocupa algum cargo oficial ou se sente ligado à dança por qualquer outro motivo, e acordar no próximo domingo com uma agradável sensação de bem-estar, acompanhada de velada culpa, não pense que aquela coca-cola fora do regime é a verdadeira responsável. Nada disso, Você apenas terá esquecido que 23 de outubro é a data de criação do Ballet Stagium, que agora completa seis anos de vida, termo este, aliás, nunca tão bem empregado. Porque existência seria infinitamente pobre para representar seu trabalho.⁷⁵⁴

Em meio aos procedimentos dedicados a afiançar o Stagium, a crítica endereçou seu texto a pessoas que tinham relação com a dança, destacando a necessidade de celebrar a "vida" da companhia. Após seis anos do início de suas atividades, o grau de consagração alcançado pelo Stagium lhe garantiu um lugar peculiar, sendo a companhia digna de ter não somente prestigiada, como também rememorada, ainda em vida, sua existência. Tendo em vista que a companhia se fez peculiar pela capacidade de permanência, a construção das narrativas que buscaram valorar seu trabalho trilharam uma via dupla, ora recorrendo aos feitos econômicos e à gestão, ora às iniciativas estéticas.

Acreditamos que o esforço da crítica em comemorar o Stagium, iniciado na segunda metade da década de 1970, assumiu características de reparação, pois coincidiu com o início do processo de aniquilação da

⁷⁵⁴ KATZ, Helena. Stagium: seis anos de vida. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 out. 1977.

validade estética da companhia para o campo. Assim, diante da possibilidade de a companhia abandonar seus trabalhos estéticos, caso emergissem somente matérias degradantes de sua qualidade artística, ameaçando a diluição do modelo, invocou-se um discurso que buscou endossar a "dívida" dos profissionais de dança com os feitos do Stagium. Foi aí que se iniciou a fabricação do mito, situando-o, a princípio, como um herói, cujos atos se vinculavam a feitos altruístas, servindo como modelo para ações humanas em dança.

Entendendo que a diversidade estética é basilar para constituição do campo, renovando-o, os louvores sobre o Stagium, no sentido de exemplo a ser seguido, não recaíam sobre sua produção cênica, mas sim em sua atividade criadora de um protótipo orientador. Sua irrupção como herói buscou fundar algo, um "mundo da dança" com possibilidade efetiva para sobrevivência monetária. O elemento mítico aparece no texto de Katz, citado anteriormente, quando a autora afirma que, "as vezes, a existência do Stagium pode parecer um pouco mágica. Na verdade, trata-se de heroísmo mesmo"⁷⁵⁵. Ao invés de desvelar processos que possibilitassem explicar a permanência da companhia, sua sustentabilidade foi transferida para uma esfera que escapa ao alcance do ser humano comum, destacando o Stagium do restante dos artistas da dança. Daí a excelência em vangloriá-lo por meio da comemoração.

Acompanhando os anúncios de sua morte artística, a companhia passou a ocupar o lugar do herói. Ao investigar as características dessa figura, o historiador da antiguidade, Jean-Pierre Vernant, percebeu que "é certo que eles pertencem à espécie dos homens e, como tais, conheceram os sofrimentos e a morte"⁷⁵⁶. Logo, a declaração de Katz ganhou contornos míticos com o desenrolar das leituras posteriores de outros críticos sobre a produção cênica da companhia. O papel de herói, atribuído à companhia pela autora, foi endossado nos anos seguintes, à medida que a estética do Stagium se tornou gradativamente uma produção cênica considerada morta. Acoplada a essa morte, destaca-se uma potência exemplar, dotando a companhia de particularidades raras, não encontradas com facilidades entre os artistas "vivos" esteticamente.

Mesmo após morto, o Stagium continuou servindo para o fortalecimento do campo, pois, sendo tratado como referência, conservou-se vivo, ao mesmo tempo em que manteve a autoridade da crítica que antes tinha consagrado como esteticamente importante o que

⁷⁵⁵ KATZ, Helena, 17 out. 1977, op. cit.

⁷⁵⁶ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. 47.

agora figurava como esteticamente "pobre". A mitificação possibilitou uma condição híbrida de morto-vivo à companhia, capaz de orientar práticas culturais dos iniciados aos estudos em dança, conferindo valor e sentido ao ato de dançar como caminho profissional. Os elementos míticos no tratamento histórico do Stagium vêm acompanhados de uma marca da modernidade, a corrida pela verdade. Assim, a reparação vem acompanhada de uma obrigatoriedade de se referenciar, tornando imperativo, aos que trabalham com dança no presente e àqueles que irão trabalhar no futuro, ancorar seu pensamento a partir de um marco representacional.⁷⁵⁷

O pressuposto de tratar publicações da crítica de dança, em jornais e livros, como mito, não tem sua motivação apenas nas alegorias usadas, mas também na dedicação de antes fornecer sentido à história do que analisá-la. Com seus textos, fabricou-se uma *teogonia*,⁷⁵⁸ fornecendo sedimentação para uma *arsgonia* da dança ao estabelecer uma genealogia da origem artística da dança no Brasil. Fincando hierarquias, poderes e "escalas de precedência", o mito dessacralizado do Stagium possibilitou a sedimentação de acontecimentos verdadeiros, específicos a experiências de um mundo da dança como arte no Brasil. Sobre aspectos que constituem o mito, Mircea Eliade salienta:

'Dizer' um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez 'dito', quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. [...] O mito proclama a aparição de uma nova 'situação' cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto, é sempre a narração de uma 'criação': conta se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do

⁷⁵⁷ Como podemos conferir no primeiro capítulo, esse é o teor que a crítica de dança continua a replicar no século XXI, como pode ser conferido no material produzido na Ocupação Ballet Stagium em 2011 pelo Instituto Itaú Cultural, a partir do catálogo e de entrevistas disponíveis no canal *online* da instituição, em: <<https://www.youtube.com/user/itaucultural/playlists>>. Acesso em: 18 out. 2015.

⁷⁵⁸ O exemplo de teogonia ao qual recorreremos se encontra na obra: VERNANT, Jean-Pierre. *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 127-128.

que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente.⁷⁵⁹

Ao lermos sobre o Ballet Stagium, não ocasionalmente encontramos expressões afirmativas de que "Stagium é", inserindo um presente eterno, atemporal, absoluto, em caráter de imutabilidade e não especificado a um período ou conjunto de obras, assim como a alegação de que "O Stagium foi", inserindo a ideia de tempo passado, permitiu localizar a importância da companhia num período específico. No entanto, a ideia de reparação não se constitui como requisito suficiente para consagração histórica artística, tendo em vista o norteamento formal que orienta os textos de história da arte. Nesse processo, a reparação, o mercado, as criações estéticas e a gestão que permitiram a continuidade da companhia são requisitados para construção de um legado.

Esse legado assume aspectos míticos ao elaborar uma realidade verdadeira, não literal, mas que assume aspectos de realidade por remeter à realidade em si. Em nosso entender, a mitificação foi necessária, pois havia o desafio de consagrar esteticamente uma experiência cuja principal contribuição ao longo do tempo não se justifica pela via formal. O primeiro recorte realizado consistiu em situar o Stagium no passado, na década de 1970, quando não havia concorrência ou quando esta se encontrava em vias de afirmação. Em textos históricos e nos estudos acadêmicos sobre a companhia não há investidas que pesquisaram as décadas de 1980 em diante, quando sua produção cênica foi declarada como morta.

Como se trata de um legado, a atenção permaneceu voltada para o período em que o Stagium não somente sobrevivia, mas se destacava esteticamente, glorioso e reluzente. Entretanto, mesmo recuando a esse passado de produções que foram tidas como importantes em seu período, a companhia se tornaria algo que se destacou, mas que não conseguiu manter qualidade em seus trabalhos. O procedimento adotado, com vistas à amplificação do valor do Stagium para uma memória do campo artístico da dança, foi justificar a estética da companhia a partir da realidade histórica. Para tanto, recorreu-se à associação entre a dança e o mito da nação, elegendo a brasilidade como veículo de modernidade. Esse arranjo, assim como o tratamento do Stagium como resistência ao militarismo, pressupõe um instrumento

⁷⁵⁹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 50.

lógico no seu trato, capaz de assumir a condição de "fato evidente", cuja clareza e caráter incontestes tornam desnecessária sua explicação.

Assim, a fabricação de representações da companhia como resistência foi necessária porque apenas sua vinculação ao nacionalismo não lhe garantia exclusividade, tendo em vista que a ambiguidade do nacionalismo abrigou iniciativas de esquerda e direita, resistência e integração. A aplicação conjunta dos termos dança, resistência e brasilidade não é suficiente para constituir um discurso. Somente quando se evidencia um ser ou não-ser, é ou não é, um foi ou não foi é que podemos averiguar a força de sua afirmação. Enquanto a nacionalidade estética do Stagium foi percebida e tratada pela crítica de dança, durante o período de exibição dos trabalhos sobre o assunto, o fator resistência foi acrescentado posteriormente, mas ocupando importante papel na delimitação do recorte brasileiro da companhia.

Partindo do pressuposto de que as narrativas míticas pretendem ser compreendidas, devendo seu discurso se filiar a uma tradição, Vernant adverte que "ele se inscreve numa tradição; quer se amolde a ela com exatidão, quer se afaste em algum ponto, é sustentado por ela, apoia-se nela e deve referir-se a ela, pelo menos implicitamente, se quiser que sua narrativa seja entendida pelo público"⁷⁶⁰. Assim, o Stagium é descrito e explicado com vistas a ocorrências e assuntos de ordem macro, capaz de alcançar um maior agrupamento de pessoas em torno dos assuntos e abordagens de suas criações, como Brasil e ditadura. Conforme esta ia se tornando uma realidade do passado, o vínculo entre Stagium e resistência ganhou propulsão, aproximando a narrativa sobre a companhia de narrativas contrárias ao governo dos militares.

A ocorrência da ditadura no Brasil serviu duplamente no processo de legitimação do Stagium: no presente da década de 1970, a partir de financiamento público à companhia, e posterior a seu término, quando se fabricou um afastamento entre Stagium e Estado. Se, no passado, o aparato estatal serviu para fomentar o Stagium, nas décadas de 1980 e 1990 ele foi eleito como adversário do Stagium, contra o qual o herói travava seus combates, na luta contra a opressão. O heroísmo que tinha sua validade na sobrevivência foi transformado em heroísmo de cunho político. Com esse recurso, pôde-se justificar, inclusive, a decadência estética da companhia, pois, quando o mal deixou de rondar

⁷⁶⁰ VERNANT, Jean-Pierre, 2006, op. cit., p. 25.

a sociedade na década de 1980, o bem desempenhado pelo Stágium perdeu o respaldo de sua existência.

A feitura de um herói histórico para a dança no Brasil cumpriu uma função prática na confecção de pilares para essa linguagem no campo artístico. Ao oporem dança e Estado, as narrativas históricas dedicadas à companhia desempenharam o papel de cunhar uma memória de que a sustentabilidade da dança não necessitaria dos auspícios estatais. Há, nesses discursos, um esforço de inculcar no meio artístico da dança uma nova concepção de manutenção de seus trabalhos, deslocando a tradicional culpabilidade do Estado pelas mazelas dos artistas para a incapacidade de gestão ou de qualidade estética do artista ou da companhia. Considerando que "a instituição heroica repercute no equilíbrio geral do sistema cultural"⁷⁶¹, o heroísmo atribuído a Stágium serviu como demonstração empírica da possibilidade de sobreviver de dança como arte no Brasil.

A urgência em consagrar o Stágium como modelo para o campo artístico da dança também pode ser percebido no uso emergencial de diferentes referências como recurso para analogias entre experiências renomadas e a companhia ao longo do tempo. Assim como Fuser em relação ao teatro de Arena e Oficina, a crítica Helena Katz, em matéria publicada pela Folha de São Paulo em 1980, intitulada "Stágium, com a dança de função coletiva", fez uso do livro recém-traduzido para o português e publicado no mesmo ano para endossar seus argumentos sobre a importância do Stágium. Trata-se da obra "Dançar a vida", do filósofo Roger Garaudy.

No texto de Katz, dedicado a realizar uma síntese sobre o que significava a companhia naquele momento e sua importância, a crítica de dança aproximou o Stágium do consagrado coreógrafo Maurice Béjart, ao qual é dedicado o livro de Garaudy. Situando a companhia paulista como responsável pela "ressacralização" da dança, retirando-a de seu pedestal e aproximando-a do povo, o Stágium foi ovacionado por reinserir a dança na vida, promovendo "uma reconquista de dimensões perdidas"⁷⁶². De modo indiscriminado, a autora utilizou a concepção de "dança prospectiva", que Garaudy atribui à estética de Béjart, para

⁷⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 45.

⁷⁶² KATZ, Helena. Stágium, com a dança de função coletiva. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 out. 1980. Ilustrada, p. 31. A correspondência desse argumento com as considerações de Roger Garaudy pode ser encontrada no livro: GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. Glória Marini e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

definir os trabalhos do Ballet Stagium como aqueles que "nos preparam para o futuro"⁷⁶³. Exposto nesses termos, a companhia paulista foi situada num lugar de referência, não pela sua estética cênica, mas antes pelo lugar que passou a ocupar no campo, capaz de orientar o futuro.

Essa condição de bússola para artistas que pretendiam a profissionalização favoreceu a elaboração de narrativas míticas, capazes de manter vivo o Stagium frente às acusações que vinha recebendo em textos de parte da crítica de dança a partir dos últimos anos de seu primeiro decênio. Há rastros de proximidade, no teor dos textos históricos sobre a companhia, com o mito de Prometeu, ladrão do fogo, pois ele apresenta caráter contestador, preocupado com a humanidade, aplicado em fazer o bem, mesmo infringindo regras e recebendo punição. Ao Stagium foi atribuído o caráter contestatório. Seu vínculo com a realidade que o cercava e uma "aura" altruísta edificada ao seu redor possibilitaram sua alocação como opositor às proibições. Mas sua punição na década de 1980 — a desvalorização da estética de seus trabalhos cênicos — ameaçou desautorizar a crítica. Daí a emergência dos textos de caráter histórico em resguardar a lembrança de sua importância.

Tendo em vista que as articulações da dança produzida pela companhia com as condições sociais são apresentadas de modo simplificado⁷⁶⁴ nos textos históricos, a mitificação serviu como recurso de reparação e construção de legado. Se o elemento desbravador, solidificado com a figura mítica do bandeirante sob inspiração de Cassiano Ricardo, permitia que outros aventureiros se lançassem nessa empreitada, deixando de ser algo exclusivo da companhia, a combinação entre combate à ditadura e criação de um balé brasileiro foi elemento que garantiu a dimensão pioneira do Stagium, possibilitando alocá-lo numa situação inigualável. O mito Ballet Stagium foi necessário à dança como arte por fundar uma história específica, brasileira, a partir da qual não estaríamos mais à mercê de uma história mundial da dança, colonizadora, na qual caberia, às nossas produções, encaixarem-se em modelos preexistentes.⁷⁶⁵

⁷⁶³ KATZ, Helena. Stagium, com a dança de função coletiva. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 out. 1980. Ilustrada, p. 31.

⁷⁶⁴ Isso seguindo um modo de fazer que marcou a história da arte no Ocidente, como destacado em GINZBURG, Carlo, 2010, op. cit., p. 18-19.

⁷⁶⁵ Antes de o Stagium ocupar o lugar de mito fundador, a modernidade estética em dança no Brasil era explicada pela introdução no país de técnicas e procedimentos elaborados por artistas modernos de outros países. Foi nesses

Por meio do *Stagium* se potencializou a eleição e análise de profissionais brasileiros e suas criações específicas, não comparáveis necessariamente a modelos externos. Ao mesmo tempo, fornecia-se ao campo da dança um modelo profissional, de realização do sonho de sobreviver de dança em terras daqui e a continuidade do ofício da crítica. A alocação da companhia no passado, encerrada no tempo e no espaço, foi necessária para solidificação de um discurso fixo. O morto enterrado se faz presente e ancora as atividades dos que ainda vivem no campo. É ainda nessa perspectiva que a memória do *Stagium* busca perpetuar uma memória da nação, na qual o "sofrer juntos" as dificuldades e os traumas do passado permite aproximação e identificação entre brasileiros, detentores de um passado comum.

A descrição das dificuldades enfrentadas pelo *Stagium*, compartilhadas por outros artistas, assim como as narrativas sobre repressão, desigualdade e censura, cumprem o papel de fornecer um elo entre presente e passado de um povo. A importância do sofrimento como recurso de adesão a memórias coletivas sobre a nação foi percebido pelo filósofo e historiador Ernest Renan, para quem "o sofrimento em comum une mais do que alegria. Em memórias nacionais, luto funciona melhor do que triunfos"⁷⁶⁶. Com efeito, companhia e crítica especializada participaram de um projeto de nacionalidade. No entanto, acreditamos que esse uso de elementos macro presentes na história da nação foi motivado pela busca de solidificação de uma memória da dança no Brasil, capaz de fornecer pontos de apoio e elementos de referência para distinguir a especificidade da criação cênica em dança produzida no país.

Por esse viés, o mito do *Stagium* demarca um momento fundamental e fundacional para a dança como arte no Brasil. Esse marco representacional encontra seu cerne no rito da profissionalização da cena artística.⁷⁶⁷ Entendendo que "os mitos oferecem modelos de vida"⁷⁶⁸,

termos, por exemplo, que Cássia Navas (1992) tratou Maria Duschenes e Renée Gumiel como "mães da modernidade".

⁷⁶⁶ RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882). In: TREMBLAY, Jean-Marie. *Les classiques des sciences sociales*. Québec: Biblioteca Paul-Émile-Boulet da Universidade de Québec em Chicoutimi, 2010, p. 50 (versão eletrônica). Disponível em:

<http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/qu_est_ce_une_nation/qu_est_ce_une_nation.html>. Acesso em: 24 out. 2014.

⁷⁶⁷ Vemos como frágil a tentativa de conferir à estética brasileira da companhia a capacidade de resguardar sua peculiaridade, tendo em vista que outros artistas

como explanado por Joseph Campbell, a função mística exercida pela companhia residia na oferta de um arquétipo, segundo o qual é possível sobreviver de dança no país. Portanto, por intermédio da crítica de dança e de textos históricos, o mito cumpre uma função sociológica, semeando e dando suporte à vida de artistas da dança numa sociedade ancorada em relações mercantis de trabalho. Com o mito do Stagium, o campo da dança passou a desfrutar de uma tradição lendária que, junto de outras experiências, fornece uma trama que as gerações futuras da dança deverão aprender, a fim de pertencer ao campo e conhecê-lo.

Essa busca por fundar uma tradição de profissionalização em dança, recorrendo a procedimentos míticos, não implica falseamento ou ficção do acontecido. O reconhecimento desse aspecto nos textos da crítica especializada e da história da dança possibilita adentrar o universo das crenças, dos desejos e pensamentos que nortearam uma forma de organizar o "mundo da dança", a partir da eleição de seus mortais e imortais. Ao mesmo tempo, a necessidade desse exemplo é que nos permite compreender a fragilidade de suas justificações. Ao citar e reforçar, em seus textos, a capacidade de sustentação da companhia, a crítica de dança e as narrativas históricas se contentam em mencionar de modo fragmentado os possíveis meios pelos quais o Stagium teria conseguido se manter no tempo.

Daí decorre a inexistência de pesquisas dedicadas a esmiuçar como as coisas devem ser feitas para sobreviver de dança. O segredo parece escondido com a companhia. Algumas dicas são mencionadas, como a quantidade de apresentações realizadas pelo Stagium, sugerindo o recebimento de cachês. Ora se menciona que o fato de o Stagium possuir escolas de dança no período garantia renda para financiar suas viagens, ora que tinha a casa lotada (bilheteria) em algumas cidades, ora que havia parceria com empresas privadas ou com o setor público (patrocínio ou fomento). Mas a maneira como a gestão dessas diversas fontes de renda se inter-relacionaram e seu trato elogioso por instâncias de consagração, capazes de conseguirem manter o Stagium por mais de 40 anos em atuação ininterrupta, passa despercebida pelos autores e leitores, tendo estes que se contentar com a oferta de um mito que se prolonga, justificado por questões conjunturais e importância histórica.

e grupos, anteriores e contemporâneos ao Stagium, também desenvolveram trabalhos e linguagens nessa perspectiva, dentre os quais destacamos: Erus Volússia, Grupo Corpo, Graziela Rodrigues e Ballet do IV Centenário.

⁷⁶⁸ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 26.

O que nos chama a atenção é o não questionamento dessas características míticas no presente, inclusive em trabalhos acadêmicos recentes. Essa condição quase totêmica exercida pela companhia nos textos produzidos sobre ela pode ser entendida quando percebemos que todos que se dedicaram a pesquisar o *Stagium* possuem laços com o campo artístico da dança. São críticos, professores de dança, bailarinos ou ex-bailarinos, alunos. Desse modo, inseridos num campo em que um dos pilares se assenta na memória edificada sobre o *Stagium*, o fortalecimento do mito em seus textos, no sentido de endossar uma história própria, palpável e gloriosa, da qual podem sentir orgulho, parece seduzir esses autores a ponto de nortear suas considerações. O morto se torna objeto de troca entre aqueles que vivem, fornecendo um local de segurança quando se trata de história da dança no Brasil, um início necessário para classificação e ordenação no tempo e no mundo atual.

Os mitos, em suma, recordam continuamente que, eventos grandiosos tiveram lugar sobre a Terra, e que esse 'passado glorioso' é em parte recuperável. A imitação dos gestos paradigmáticos tem igualmente um aspecto positivo: o rito força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles. Direta ou indiretamente, o mito 'eleva' o homem.⁷⁶⁹

O investimento realizado pela crítica de dança nas diferentes instituições que se fizeram presentes e nos textos publicados, com vistas à consagração do *Ballet Stagium*, fez uso diversificado de teorias e vínculos com acontecimentos históricos. Na busca pela canonização, a antinomia de explicações do campo da arte recrutou teorias dessemelhantes afirmadas concomitantemente, de modo constante. O vínculo da companhia com questões sociais e a bancarrota estética anunciada pela crítica na década de 1980 invalidaram sua inserção como cânone por meio de sua estética. No entanto, essa dimensão se encontrava atrelada a justificativas de cunho ideológico, histórico e identitário que imbricaram a companhia em questões sociais e foram acionadas como recursos para sua sacramentação estética.

⁷⁶⁹ ELIADE, Mircea, 1992, op. cit., p. 104.

A constituição do cânone passava por debates que se apresentavam como ontologicamente distantes, partindo de reflexões que reconheciam o cânone por sua primazia formal, independentemente de vínculo a questões sociais, como defendido por Harold Bloom, ou de relações de poder em sociedade que interferem na eleição dos cânones, como proposto por Terry Eagleton. No entanto, ambas as dimensões se encontraram, ora atreladas, ora justapostas no esforço de canonização do *Stagium*. De modo análogo, a adoção do nacionalismo modernista verde-amarelo de Cassiano Ricardo, possibilitando situar a brasilidade na tradição e seus heróis, não inviabilizou a pretensão de, ao mesmo tempo, vincular a companhia a pressupostos inerentes ao modernismo artístico do movimento antropofágico.

Essa desconsideração dos pressupostos epistemológicos que distanciam essas correntes teóricas evidencia que legitimar a companhia, fornecendo, por meio dela, um exemplo para consolidação do campo artístico da dança no Brasil, era mais importante que respaldá-la nessa ou naquela teoria. De fato, a seleção dos acontecimentos nacionais aos quais a trajetória da companhia se filia foi orientada para assuntos que envolviam a nação e que tinham considerável importância, antes mesmo do surgimento do *Stagium*. Como anunciado pelo historiador Antoine Prost, "o valor, significação e importância de um fato dependem do enredo de que ele é parte integrante"⁷⁷⁰. A vinculação da companhia a diferentes questões de ordem macro não oferece aos leitores tempo hábil para investigações dos pormenores. Assim, as explicações genéricas sobre a história da dança se tornaram de alta valia.

Acrescido a esse procedimento, e não menos importante, é reconhecer a aceitação do mito como verdade pelo campo, tornando-o não passível de críticas, mesmo para os autores acadêmicos que mais recentemente usaram de forma acrítica esses discursos. O mito é assumido como "verdadeiro" por agregar representações que conferem sentido ao campo. Trocando em miúdos, importa menos analisar em quais aspectos o *Stagium* foi resistência à ditadura, ou mesmo saber quais os alicerces de sua brasilidade, do que compreender a função para o qual foi recrutado, o papel que exerceu no estímulo a atividades futuras, capaz de tornar teorias e acontecimentos históricos maleáveis. Quando a dança profissional, vinculada à capacidade de se sustentar economicamente, torna-se uma verdade no campo, de forma organizada, objetiva em valores concretos sua prática, possibilitando sua vivência

⁷⁷⁰ PROST, Antoine. Criação de enredos e narrativa. In: _____. *Doze lições sobre história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 220.

independentemente de sua concretude na realidade. Desse modo, a existência de trabalhos que se automantêm por meio da cena não consiste na coisa em si — companhias, obras ou artistas — nem na relação subjetiva com ela, mas antes na objetivação da realidade. Quando essa verdade entra na história, ela existe e se replica independentemente de reflexões particulares. Foi essa objetivação das relações envolvendo o Ballet Staging que proporcionou sua mitificação e, junto dela, o afloramento de investidas práticas e discursivas sobre a concretização de sobreviver de dança no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inquietação que motivou esta pesquisa, partiu da constatação de que as narrativas dedicadas à justificação da importância histórica do Ballet Stagiium tornaram ausentes do processo, as relações que forneceram moldes para organização do campo artístico da dança no Brasil. Na consagração histórica de personagens da dança brasileira, a conquista da sustentabilidade não se constitui como atributo suficiente capaz subsidiar justificativas. Mesmo compondo o alicerce das motivações que nortearam a legitimação do Ballet Stagiium, foi preciso a fabricação e retomada de outros quesitos, que pudessem chancelar a entrada e permanência da companhia no rol de atividades importantes do mundo da dança na condição de arte.

Esquecido pelas análises históricas sobre dança, quase não nos interrogamos sobre como a vida material e a possibilidade de viver de dança, interferem nas produções artísticas, processos de legitimação e seus sentidos. No decorrer da pesquisa, cada vez mais nos pareceu prudente atribuir à crítica especializada, o papel de edificar narrativas pautadas em critérios estéticos e históricos, para solidificar a atuação da companhia paulista numa memória nacional da dança. Tais arregimentações podem ser encontradas no que tange à concepção de uma "dança brasileira", através do recurso ao ideário nacionalista vinculado a noção de modernidade. Da mesma forma, concebemos o liame entre Stagiium e ditadura como estrategicamente orientado, ao recrutar uma leitura hegemônica de esquerda sobre o período, contentando-se em sugerir e situar fatos políticos e produções artísticas por suas similitudes e distanciamentos.

Em nosso entendimento, os trabalhos do Ballet Stagiium na década de 1970 não exprimiram as condições sufocantes da ditadura como ela foi, nem pretendiam tratar essa realidade material e suas especificidades através de gestos. Seu mérito consiste em sua capacidade em representar convenções de sua época a ponto de poder ser lido por uma memória que se alimenta de expectativas, estas sim, capazes de vincularem o Stagiium a uma leitura parcial. Posto nestes termos, tão importante quanto os feitos cênicos da companhia, foram as interpretações e representações fabricadas sobre suas apresentações. Tendo em vista que lemos, ouvimos, vemos de acordo com nossa

interpretação habitual⁷⁷¹, o que prevalece na historiografia são representações elaboradas por críticos e escritores sobre dança a partir de uma visão retrospectiva do desejo de reação à ditadura, elaborada principalmente após seu término.

Enviesando para relações monetárias que envolveram o Stagium e contribuíram para suas permanência no tempo, é sintomático verificar que a companhia não apenas se manteve ileso a sanções do regime ditatorial, como angariou recursos financeiros para manutenção de sua estética nas diferentes instâncias do poder público, no período em que esteve sob administração militar. Assim como, a presença de pessoas sintonizadas com a produção artística de dança no período em órgãos do aparato estatal, gozando de poder deliberativo, reforçando o caráter civil-militar na composição das políticas públicas durante a ditadura. Ao mesmo tempo, imerso num emaranhado de ideologias de cunho político, acreditamos que tanto a companhia como a crítica especializada compartilhavam de uma ideologia de caráter pontual, preocupada com questões específicas do "mundo da dança", centrados em processos com vistas à profissionalização.

A adesão a concepções comunistas ou avessas à política ou modelo gestor do Estado então vigente, parece-nos secundária, quando não inexistente. A força motriz que mobilizou crítica e companhia no período, concentra-se na fortificação dos pilares sobre os quais poderiam ser assentados um campo da dança como arte. Nesse sentido, o atrelamento entre a memória sobre o Stagium (e com ela os primórdios da dança no Brasil) ao discurso da resistência, assim como as premissas de um modernismo pautadas na "realidade brasileira", serviu para fortalecer o próprio campo, municiando-o de importância, sintonia e preocupação com questões "brasileiras". Não haveria Ballet Stagium, como o conhecemos, se não houvesse ditadura, nacionalismo e a memória histórica sobre sua ocorrência.

Contudo, apesar deste texto apresentar tais relações de modo organizado, sugerindo haver certa transparência de sua ocorrência, tais empreendimentos não dispuseram de um roteiro. A confecção de pareceres e investimentos na companhia, deram-se por meio do aproveitamento de oportunidades, através da ocupação de lugares institucionais e tomadas de posição em espaços midiáticos por críticos de dança, para escrever e disseminar de modo que conferisse ao Stagium

⁷⁷¹ GOMBRICH, Ernst Hans. Da representação à expressão. 1995, op. cit., p. 386.

um lugar singular entre outras produções de dança. Nessa campanha, o empenho em distinguir a companhia recorreu a procedimentos que buscaram inventar um herói, através de narrativas míticas envolvendo as ações por ela realizadas.

A crítica especializada, através de textos históricos, nos conta das viagens, reconhecimento e façanhas, mas não nos conta os rastros deixados pelo Stagium e as relações envolvidas. Dado esta especificidade dos textos dedicados à companhia, nossa tarefa incidiu em tentar identificar os contrastes entre documentos encontrados, seus conteúdos e o que foi alijado de análise em prol da feitura de uma memória fixa, que pudesse resistir ao tempo. Neste processo, identificamos que a imputação sobre a estética do Stagium, a partir do jogo de representações sobre a realidade material, foi traduzido em textos não como representação, mas como a própria realidade estética e material da companhia e do contexto militar. No processo de reconhecimento e legitimação, o estatuto da representação deixa de ser entendido como algo construído, substituto de alguma coisa, para assumir a condição de verdade absoluta.

A dimensão fiduciária da crítica encontra sua força em requisitar para seus textos, o vínculo com a verdade, fazendo com que representações, fossem compreendidas como presença concreta, eliminando a correlação entre representação e prática. Assim, o Stagium nos aparece como entrelaçado nas relações sociais macro de seu tempo. Frente o exposto, partilhamos das reflexões de Carlo Ginzburg⁷⁷² acerca dos perigos em tratar a representação como presença concreta, uma vez que o discurso pode encobrir a prática. O exercício de registro sobre a companhia, disponibilizado por meio dos textos da crítica e da bibliografia sobre história da dança no Brasil, requisita parte da experiência do Stagium como alicerce para a fabricação de evidências, num esforço de tornar visíveis seus feitos.

⁷⁷² Ao se dedicar na análise do conceito de representação na história, o historiador italiano Carlo Ginzburg reconheceu a importância do cristianismo em nos tornar capazes de tratar a representação como presença plena, a concretude do acontecido, visto que cristo está na hóstia, assim como a estátua de Lênin carrega a própria revolução. A proposta de Ginzburg reside em tratar representação como substituição e não como presença plena, para que possamos compreender as correlações e os lapsos entre práticas e suas representações. Cf: GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. 2011. op. cit., p. 85-103.

Na fabricação de uma memória do próprio campo da dança como arte no Brasil, os fazeres da companhia são inscritos, reconfigurados e transmitidos pelas narrativas da crítica de dança, tornando-os textos. Nesse processo de elaboração, os princípios de seletividade e afeto que regem essa economia do passado nos relatos dos anos de 1980 e 1990, foram mediadas pela diversificação das produções em dança e pela autoridade depositada em pessoas que se encontram vinculadas a instituições que conferem chancela. Com efeito, produziu-se textos em que a experiência do *Stagium* foi reduzida àquilo que foi dado visibilidade.

O problema deste recorte, reside não em evidenciar a diferença, papel cumprido com êxito pelos textos ao singularizar a estética e importância histórica da companhia, mas sim, em negligenciar como essa diferença foi construída, repousando numa historicidade única, limitada à descrição de fatos. Com esta formulação metodológica, foi possível fechar a pluralidade das relações envolvendo o *Stagium* em construções identitárias rígidas, perdendo o exame crítico de como isto é montado e como operam essas representações, tornando os conteúdos dos textos como auto-evidentes.

Frente esta preponderância analítica, principiamos da constatação de que para compreensão apurada do acontecido, não basta diagnosticar e justificar a distinção; optamos por investigar como a diferença se torna diferença, pois, apesar de conhecermos suas premissas, não nos foi legado conhecimento dos processos que a formou. Dessemelhante de tomar a experiência do *Stagium* com única, recorremos a ela para compreender como certas experiências se tornaram mais expressivas que outras, capazes de essencializá-la, fazendo dela uma engrenagem de processos mais amplos. No desenvolvimento da pesquisa, percebemos relações socialmente estabelecidas no processo de formação do campo da dança no Brasil, recorrendo a discursos dedicados a legitimar experiências artísticas para constituição de características hegemônicas, combinando forças políticas, culturais e econômicas, fabricando consensos.

Essa hegemonia foi exercida pela crítica especializada que se dedicava a escrever sobre dança. No entanto, não entendemos tal processo como controle ou doutrinação, pois ela se caracteriza por ser um "sistema vivido de significados e valores"⁷⁷³, não como coerção de um segmento dominante. Estando imersos no circuito de tensões que

⁷⁷³ WILLIAMS, Raymond. Hegemonia. 1979, op. cit., p. 113.

formam o campo, seus membros estão convencidos que desempenham apenas atividades específicas, estrangeiros às funções sociais que cumprem. Ao mesmo tempo, os críticos exercem poder delegado por leitores e pares - os que lhes atribuem tal poder, exigindo um ajuste de afinidades. No processo de formação desta hegemonia, artistas, crítica, meios de comunicação, Estado e espectadores exerceram forças, mesmo que desiguais, que alicerçam a legitimação através da consonância em participar do investimento no Ballet Stagium.

O sucesso e consagração da companhia, envolveu uma economia de interesses, mobilizada e tornada significativa por meio de interações capazes de valorar sua existência. O consumo do Stagium por diferentes instâncias através de relações de troca, fornece a compreensão de que o ato de consumir não se reduz a mera compra, orientada pela racionalidade, mas recorre aos sentidos conferidos pela utilidade dos bens culturais. Imerso numa sociedade organizada por relações monetárias, o Stagium vivenciou sociabilidades permeadas por formas específicas de desagregação social, formação de grupos e processos de seleção. A especialização e segmentação, exigidas pela promessa de liberdade e criação de novos valores do moderno mundo citadino paulista, pautou-se na existência de uma cultura monetária, entendida aqui, como rede de interações e símbolos capazes de criar demanda, logo, valor.⁷⁷⁴

O trato da companhia como mercadoria no seio da constituição do campo artístico da dança no Brasil, permite-nos reconhecer suas formas e graus de reconhecimento e auferição de valor, e não meros produtos de consumo individual. Esse pressuposto oferecido por Georg Simmel, propicia tratar o intercambio da companhia no interior do campo, como processo de produção de valor. Essa amplitude dos entendimentos acerca do que tratamos como mercadoria, acrescenta questões que a versão utilitarista das mercadorias não considera. Grosso modo, a valoração estética e histórica do Stagium não se apoia exclusivamente nas produções cênicas e seus feitos, mas antes, no conjunto de interações que envolvem tempo, sacrifício, recursos

⁷⁷⁴ Sobre esta abordagem, consultar os textos: SIMMEL, Georg. El conflicto de la cultura moderna (1918). *Reis - Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 89, p. 315-330, 2000; _____. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, vol.11, n.2, pp. 577-591, 2005. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010> >. Acesso em 11 out. 2014.

simbólicos e monetários recrutados e investidos por diferentes pessoas e instituições ao longo de sua trajetória.

O valor da companhia, simbólico e monetário, dado o caráter subjetivo de sua constituição, não é algo natural, mas decorrência de sentidos fabricados por sujeitos que com ele se relacionaram, engendrando uma complexa rede de necessidades e desejos. Através da experiência do Stagium, pleiteou-se conferir ao valor da dança, um valor de dinheiro. Advertimos que incorre em equívoco, afirmar categoricamente que o desejo de sobreviver de dança tenha surgido com o Stagium, mas é aceitável a alegação de que tal anseio foi moldado, divulgado e obteve significativa expansão através dele.

Esperamos ter conseguido distanciar o aspecto heroico-mítico das explicações sobre o sucesso e permanência, legitimação e consagração da companhia, aproximando seu entendimento das relações humanas que o engendram, com seus conflitos e ambiguidades. Desta forma, podemos redirecionar nosso olhar para a história da dança, reduzindo a sedução que tem exercido as narrativas romantizadas e elogiosas. Pois, o sucesso da companhia na década de 1980 e seu lugar ocupado hoje na história da dança, não é resultado apenas da criatividade de seu coreógrafo e da capacidade gestora da companhia, mas antes, um corolário de investimentos, coletivos, pessoais e institucionais, que juntos, forneceram cada qual a seu modo e tempo específicos, sua contribuição para consagração da companhia.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108.

ALVARENGA; Arnaldo Leite (org.). *Personalidades da dança em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

_____. Missão memória da dança no Brasil. In: MEYER, Sandra; NORA, Sigrid; PEREIRA, Roberto. *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 217-226.

AMADEI, Yolanda. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. p. 25-37.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 47-52.

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. _____. (Org.) *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Ed. UFF, 2010. p. 15-87.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARNS, Paulo Evaristo et al. *Brasil: nunca mais – Projeto A*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985.

ASSMANN, Aleida. Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. In: TILMANS, K.; VAN VREE, F.; WINTER, J. (Eds.) *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam University Press, 2010, p. 35-50.

- BACELAR, Tânia. As políticas públicas no Brasil: heranças, tendências e desafios. In: SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos (org.). *Políticas públicas e gestão local: programa interdisciplinar de capacitação de conselheiros municipais*. Rio de Janeiro: Fase, 2003, p. 2. Disponível em: <http://www4.fct.unesp.br/grupos/gedra/textos/Texto1_politicas_publicas_no_br_TaniaBacelar.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2011.
- BARBA, Miguel Ángel Elvira. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- BARNES, John Arundel. Redes sociais e processo político. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.) *Antropologia das sociedades contemporâneas*. 2 ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 171-204.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.
- BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: _____. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 19-21.
- _____. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 851-881.
- BAUMOL, William; BOWEN, William. *Performing arts: the economic dilemma*. Massachussets: Yale University Press, 1969.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. (Trad. Rodnei Nascimento). São Paulo: COSACNAIF, 2006
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Cultural, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERG, Creuza de Oliveira. *Os mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdufsCar, 2002.
- BERTONI, Iris Gomes. *A dança e a evolução: o ballet e seu contexto teórico*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 4 reimpressão.
- BOGÉA, Inês; FONTES, Flávia; NAVAS, Cássia. *Na dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural, 2005.
- BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.
- BORBA, Francisco. *Dicionário UNESP de português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. 6 ed. Intr., Org., Selec. e Trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.
- BRESCIANI, Stella; SEIXAS, Jacy Alves de (orgs.). *Assédio moral: desafios políticos, considerações sociais, incertezas jurídicas*. Uberlândia: Edufu, 2006.
- BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BROSSARD, Paulo. *O Ballet proibido*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1976.
- BULLOUGH, Edward. A “distância psíquica” como um factor na arte e um princípio estético. In: MOURA, Vítor. *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Org. e trad. Vítor Moura. Ribeirão: Edições Húmus, 2009. p. 74-110.

- BUZAID, Alfredo. *Em defesa da moral e dos bons costumes*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1970.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARVALHO, Edméa A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962.
- CASTORIADIS, Cornelius. A ascensão da insignificância. In: _____. *As encruzilhadas do labirinto: a ascensão da insignificância*. Trad. Regina Vasconcellos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. Vol. IV. p. 95-118.
- CERBINO, Beatriz. História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. p. 55-67.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A invenção do cotidiano, Artes de fazer*. v.1, 3º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. (Orgs.). *Questões para a história do presente*. Bauru: Edusc, 1999.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade/Editora Unesp, 2001.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- COELHO, Marco Antônio Tavares. *Herança de um sonho: as memórias de um comunista*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- COELHO, Maria Cristina Barbosa Lopes; XAVIER, Renata Ferreira (orgs.). *Memória da Dança em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 85-93. (cadernos de pesquisa; v. 4)
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus, 2006.

_____. The end of art. In: LANG, Berel (dir.). *The death of art*. New York: Haven Publications, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIAS, Lineu. *Corpo de Baile Municipal*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artística, 1978.

_____; NAVAS, Cássia. *Dança moderna*. Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1992.

DICKIE, George. *Art and the aesthetic*. London: Cornell University Press, 1974.

_____. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

DURAND, Gilbert. Pas à pas mythocritique. In: _____. *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble: Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble (Ellug), 1996. p. 229-244.

_____. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ELLMERICH, Luis. *História da dança*. 2. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964.

FABRIS, Annateresa. Vanguarda e mercado. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002. p. 107-116.

FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 1988.

_____. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1979.

FERNANDES, José Aves. O mito da(s) pedra(s) através dos tempos. In: FIÚZA, Regina Pamplona (org.). *Mito e literatura*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p. 167-175.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

FREITAS, Alípio de. *Resistir é preciso: memória do tempo da morte civil do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. IX). Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 19-88.

_____. O Ego e o Id (1923). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. XIX). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 15-80.

_____. O estranho (1919). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. XVII). Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza.. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-269.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

_____. Personagens psicopáticos no palco (1905). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. VII). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 289-297.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos, v. 8).

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. Glória Marini e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Joscelyne. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. 2. ed. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda., 2006.

_____. Seven structures on similarity. In: _____. *Problems and projects*. Indianapolis/ New York: The Bobbs-Merrill Company Inc, 1972. p. 437-447.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. (Trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Richard Woodfield (org.). Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012

_____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSC, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005 (v. 2).

GRUMAN, Marcelo, VASCONCELOS, Ana. (orgs.) *Políticas para as artes: prática e reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925). Québec: Biblioteca Paul-Émile-Boulet da Universidade de Québec em Chicoutimi, 2002. (versão eletrônica - Coleção "Les classiques des sciences sociales"). Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire>. Acesso em: 10 set. 2014.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HAUSER, Arnold. *Historia social da literatura e da arte*. 2 ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo II.

HORKHEIMER, Max. Arte nuevo y cultura de masas. In: *Teoria crítica*. Trad. Juan J. Del Solar B. Barcelona: Barral, 1973. p. 115-137.

HUOT, Hervé. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Fried*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991.

JOWITT, Deborah. *Time and the dance image*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994.

_____. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KATZ, Helena. Um tempo que não se extingue. *Ocupação Ballet Stagium*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 12-14. (Catálogo).

KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

- LACOUTURE, Jean. A história imediata: In: CHARTIER, Roger; LE GOFF, Jacques; REVEL, Jacques. (Orgs.) *A nova história*. Coimbra: Almedina, 1991, p. 314-338.
- LANGLOIS, Charles-Victor; SEIGNOBOS, Charles. *Introduction aux études historiques*. Paris: Éditions Kimé, 1992.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008. (4 reimpressão).
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. *História e memória*. 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996. p. 525-540.
- MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012.
- MANNHEIM, Karl. O pensamento conservador. In: MARTINS, José de Souza. *Introdução crítica à Sociologia Rural*. São Paulo: Hucitec, 1981. p. 77-131.
- MARCOS, Plínio. *Histórias das quebradas do mundaréu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.
- MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac-SP/Itaú Cultural, 2000.
- MÉDICI, Emílio Garrastazu. *Tarefa de todos nós*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1971.
- MENDES, Oswaldo. *Ademar Guerra: o teatro de um homem só*. São Paulo: Senac, 1997.
- _____. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.
- MEYER, Sandra; NORA, Sigrid; PEREIRA, Roberto (orgs.) *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. (Seminários de Dança).
- MICELI, Sérgio. Mercado de arte, Brasil 2000. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002. p. 79-105.
- MIRANDA, Antônio Duarte. *I Ciclo de Conferências sobre Segurança Nacional e Desenvolvimento*. Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra, 1970.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOURA, Vítor. *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Org. e trad. Vítor Moura. Ribeirão: Edições Húmus, 2009.

NAVAS, Cássia. *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial/Centro Cultural São Paulo, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: _____. *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro/ São Paulo: EDPUC-RIO/Loyola, 2005. p. 67-178.

NORONHA, Márcio Pizarro. Sob o giro da arte na leitura sintomal: objetos epistemológicos modernistas, recalque, crítica e morte na leitura historiográfica. In: LEMES, Cláudia Graziela Ferreira; MENEZES, Marcos Antonio de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza (orgs.). *Historiar: interpretar objetos da cultura*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro (orgs.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo/Blumenau: Editora Unesp/ Edifurb, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 3 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

OTERO, Décio. *Marika Gidali: singular e plural*. São Paulo: Senac, 2001.

_____. *Stagium: as paixões da dança*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEDERSEN, Susan. Que é história política hoje? In: CANNADINE, David. *Que é história hoje*. Lisboa: Gradiva, 2006. p.61-84.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. *Eros Volússia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

POMIAN, Krzysztof. Las ideologías: un legado ambivalente de la ilustración. In: CHARTIER, Roger; FEROS, Antonio. (orgs.) *Europa, América y el mundo: tiempos históricos*. Madrid: Marcial Pons, 2006. p. 191-210.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

PROST, Antoine. *Doze lições sobre história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PRIMO, Rosa. *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão, 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

REIS, Leila, et al. O talento brasileiro em primeiro lugar. In: *APCA 50 anos de arte brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial/Associação Paulista de Críticos de Arte, 2006.

RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation? (1882). In: TREMBLAY, Jean-Marie. *Les classiques des sciences sociales*. Québec: Beblioteca Paul-Émile-Boulet da Universidade de Québec em Chicoutimi, 2010. p. 31-52.

RICARDO, Cassiano. *Marcha para oeste: a influência da “bandeira” na formação social e política do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. *Martim Cererê*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

RIEGL, Alois. *Arte Tardoromana*. Turin: Einaudi, 1981.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTO, Valério (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itau Cultural/São Leopoldo: Cepos;Unisinos/Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS/São Cristóvão: Obscom; UFS, 2010. p. 51-71.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981, cultura versus arte. In: ANTELO, Raul. et al. (orgs.) *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p. 11-23.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002. p.37-55.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Golbery Couto. *Geopolítica do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da. *Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium*. Belém: Paka-Tatu, 2013.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 3)

SIMMEL, Georg. *The philosophy of money*. 3 ed. Londres: Routledge, 2004.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do Senac, 1999.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 259-280.

_____. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p. 231-269.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. 7. ed. São Paulo: Global, 1981.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

SORELL, Walter. *Dance in its time*. New York: Columbia University Press, 1986

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 509-540.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. São Paulo: Globo, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

VALLIM, Acácio Ribeiro, et all. *Fantasia brasileira. O balé do IV Centenário*. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1987.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. São Paulo: Atração Produções, 1997.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória*. Campinas: Papirus, 1988.

WILDENSTEIN, Daniel. *Mercadores da arte*. trad. Hortência Santos Lancastre. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2004.

WILLIANS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976. p. 144-159.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS CIENTÍFICOS

ALVES, Caleb Faria. A agência de Gell na antropologia da arte. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. Trad. Cezar Bartholomeu. *Arte & Ensaios*, ano XVII, n. 19. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, p. 132-143, 2009.

_____. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008.

AMORIM, Bianca Rihan Pinheiro. O lado obscuro dos "jornalões": a memória midiática sobre Ernesto Geisel e a possibilidade de redenção. *Outras Fronteiras*, Cuiabá, vol. 1, n. 1, p. 91-108, jun., 2014.

ANHEIM, Etienne. Singulières archives. Le statut des archives dans l'épistémologie historique, une discussion de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur. In:

_____; PONCET, Olivier (orgs.). *Fabrique des Archives, Fabrique de l'Histoire. Revue de Synthèse*, Paris, 5^a serie, p. 153-182, 2004.

ARCHANGELO, Rodrigo. O bandeirante da tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo (1947-1956). *AriCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 25-42, jan./jun. 2009.

BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira. Para onde vai a classe média: um novo profissionalismo no Brasil. *Tempo Social*, São Paulo, v.10, n. 1, p. 129-142, maio 1998.

BOGÉA, Inês. Contraponto brasileiro no tempo da dança. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, p. 67-75, 2004.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. Ariano Suassuna e o regime militar: a cultura popular como questão de soberania nacional. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 119-142, jan./dez. 2011.

BRITTO, Fabiana Dultra. Uma saída historiográfica para a dança. *Repertório Teatro & Dança*. Salvador, v. 2, n. 2, p. 37-42, 1999.

BUENO, Bruno Bruziguessi. Os fundamentos da doutrina de segurança nacional e seu legado na constituição do Estado brasileiro contemporâneo. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, v. 2, n. 1, p. 47-64, 2014.

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Mundo Ibero-Americano. *Intellèctus*, ano 05, v. II, Rio de Janeiro, maio 2006.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 11-22, 2014.

CARDOSO, Everton Terres. Crítica de um enunciador ausente: a configuração da opinião no jornalismo cultural. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 299-314, 2007.

CERBINO, Beatriz. Nina Verchinina e a construção de um corpo expressivo. *O Percevejo*, v. 2, n. 2, p. 1-16, jul./dez. 2010.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-92, 1994.

CODATO, Adriano Nervo. A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 271-302, 2004.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Doutrinas de segurança nacional: banalizando a violência. *Psicologia em Estudo*, v. 5, n. 2, p. 1-22, 2000.

COUTO, Clara Rodrigues; LUZ, Guilherme Amaral. Abordagens teórico-metodológicas para o estudo histórico da dança: o balé e a corte na Europa seiscentista. *Ars Histórica*, v. 3, p. 3, 2011. Disponível em:

<http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/doc/arshistorica03_a03.pdf>.

Acesso em: 6 jul. 2012.

DANTO, Arthur C. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, nº19, p. 571-584, 1964.

DICKIE, George. Defining art. *American philosophical quarterly*, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969.

DURAND, Gilbert. Mito: introdução à mitodologia. Mitos e sociedades. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 23, p. 7-22, 2004.

EZEQUIEL, Vanderlei de Castro. Entre o desenvolvimento e a desigualdade social: uma análise do discurso de posse dos governadores paulistas no período da Ditadura Militar. *Publicatio UEPG*. Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes, v. 22, 2014, p. 9-23.

FICO, Carlos. "Prezada censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 251-286, 2002.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FRANCO, Márcia Arruda. Ouro Preto dos poetas modernistas. *Remate de Males*. Campinas-SP, v. 33, n. 1-2, p. 211-224, jan./dez. 2013.

GARCIA, Miliandre. "Teatro agora é livre": as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). *Literatura e autoritarismo: dossiê artistas e cultura em tempos de autoritarismo*, maio 2012, p. 221-246.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. Sobre a interpretação da obra de arte: o quê, porquê e o como. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 11-26, dez. 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 264-275, 1988.

GREINER, Christine. Articulações do corpomídia na dança. *Ensaio Geral*, Belém, v. 2, n. 3, p. 22-29, 2010.

GUARATO, Rafael. Dança entre cultura e arte: práticas corporais e meios de legitimação estética. *Moringa - Artes do Espetáculo* (UFPB), v. 4, p. 167-187, 2013.

GUIMARÃES, Alberto Passos. O complexo agroindustrial. *Revista Reforma Agrária*, ano 7, n. 6, nov./dez. 1977.

GUTERMAN, Marcos. Médicos e o futebol: a utilização do esporte mais popular do Brasil pelo governo mais brutal do Regime Militar. *Projeto História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 267-279, dez. 2004.

IANNI, Octávio. A Sociologia de Florestan Fernandes. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 10, n. 26, p. 25-33, jan./abr. 1996.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

LAGNADO, Lisette. A questão da crítica de arte e sua localização no Brasil. *Revista D'Arte*, Centro Cultural de São Paulo, n. 03, p. 29-35, 1998.

LAYTON, Robert. Art and Agency: a reassessment. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 9, n. 3, p. 447-64, 2003.

LEVI, Giovanni. Antropologia y microhistoria: conversacion con Giovanni Levi. *Manuscits*, n. 11, p. 15-28, Barcelona, 1993.

_____. Crisis ey resignificación de la microhistoria. Una entrevista a Giovanni Levi. *Prohistoria*. vol. 3. Rosario, p. 187-191, 1999.

_____. Un problema de escala. *Relaciones: Revista de El Colegio de Michoacán*, v. 24, n. 95, México: Zamora, p. 279-288, 2003.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia, os intelectuais e a política no Brasil: 1920 a 1940. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, n. 4, v. 2, p. 65-87, jul. 1987.

MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militares e militantes. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, p. 178-201, 2002.

MORPHY, Howard. Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, p. 225-246, 2011/2012.

MORAES, Livia Assad de. Ditadura militar: a memória jornalística como parte da revisão histórica. *Revista Brasileira de História da*

Mídia (RBHM), v. 3, n. 2, p. 33-41, 2014. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/rbhm/ed06/dossie/03.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

MOTA, Lia Duarte. Plínio Marcos: outsider ou performático? *Darandina Revisteletrônica*, v. 3, p. 1-6, 2010.

NASCIMENTO, Lerisson Christiam. Profissionalismo: expertise e monopólio no mercado de trabalho. *Perspectivas Contemporâneas*, Campo Mourão, v. 2, n. 1, p. 105-116, jan./jun. 2007.

NAVAS, Cássia. Dança e brasilidade: novos ventos. *Revista D'Arte*. Centro Cultural de São Paulo, n.05, dez. p. 16-25, 1999.

NORONHA, Márcio Pizarro. Imagens do corpo e embodiment das imagens: a circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética). *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 131-141, 2005.

OLIVEIRA, Eliane Braga de; RESENDE, Maria Esperança. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, v. 12, p. 150-161, 2001.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Estado Novo e a conquista de espaços territoriais e simbólicos. *Política & Sociedade*, Nº 12, p. 13-21, 2008.

PALLOTTINI, Renata. Censura: o dano irrecuperável ao teatro brasileiro. *Media e Jornalismo*, v. 12, p. 19-26, 2008.

PEACOCK, Alan. Economics, cultural values and cultural policies. *Journal of cultural economics*, 15 (2), 1991. Disponível em: <<http://link.springer.com/article/10.1007%2F978-1-4020-8443-7?LI=true#page-1>>. Acesso em 12 out. 2013.

PEREIRO, Xerardo. Patrimônio cultural: o casamento entre patrimônio e cultura. *ADRA. Revista dos sócios do Museu do Povo Galego*, n.2, p. 23-41, 2006.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PONTES, Joel. Plinio Marcos, dramaturgo da violência. *Latin American Theatre Review*. Vol. 3, No. 1, p. 17-27, 1969. Disponível em: < <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/81/56> >. Acesso em 28 dez. 2014.

REIS, Daniela. O balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 3, p. 1-15, jul./set. 2005.

RÉMOND, René. Por que a história política? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 7- 20, jan./jun. 1994.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 45, p. 434-444, set./dez. 2010.

RIBEIRO, Monike Garcia. Um estudo de caso de política cultural na história do Brasil contemporâneo: Paschoal Carlos Magno (1962-1964). *O Olho da História*, Salvador (BA), n. 15, dez. 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n15/artigos/monike.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2014.

RICŒUR, Paul. Le retour de l'Événement. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 104, N°1, p. 29-35, 1992.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 85-91, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981: cultura versus arte. In: ANTELO, Raul. et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 14-15.

SCHIFINO, Rejane Bonomi. Ponta-pés: o hibridismo na formação da dança em Goiânia (1940-1990). *Revista Angelus Novus*, n. 5, p. 61-82, 2013.

SIMMEL, Georg. El conflicto de la cultura moderna (1918). *Reis - Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 89, p. 315-330, 2000.

_____. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n.2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>>. Acesso em: 11 out. 2014.

SIRINELLI, Jean-François. Génération et histoire politique. *Vingtième Siècle: revue d'histoire*, n. 22, p. 67-80, avril-juin 1989.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. Censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n. 10, vol. 4, p. 21-43, 1989.

SOUSA, Moizeis Sobreira de. Martim Cererê: um modelo de epopéia moderna. *Nau Literária*, v. 4, n. 01, p. 1-13, jan./jun. 2008.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. O surgimento das companhias 2: uma pretensa “nova” forma de organização profissional de bailarinos que atingem idade em torno de 40 anos nas companhias públicas de dança brasileiras. *Sala Preta*, vol. 11, n. 1, p. 78-92, 2011.

TÉRCIO, Daniel. Crítica de dança: uma crítica em processo. *Sinais de Cena*. Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, v. 6, dez. p. 1-7, 2006. Disponível em: <https://tercius.files.wordpress.com/2008/02/critica_processo.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2012.

THROSBY, David. Determining the Value of Cultural Goods: How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us? *Journal of Cultural Economics*, 27, p. 275–285, 2003.

VARGAS, Antônio. Mitologia e identidade artística: uma análise da presença de mitemas heróicos nos discursos de artistas e críticos. *DAPesquisa*, v. 2, p. 1-6, 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Vargas%20-20mitologiaf>. Acesso em: 06 mar. 2014.

VASCONCELOS, Cláudio Beserra de. As análises da memória militar sobre a ditadura: balanço e possibilidades. *Estudos Históricas*, v. 22, n. 43, p. 65-84, 2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [on line], Colóquios, 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

_____. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, São Paulo, Editora Ciências Humanas, nº 9, p. 31-62, 1978.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no Brasil. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, n. 3, p. 1-18, jul./ago./set. 2009. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_9_Alba_Pedreira_Vieira_FENIX_JUL_AGO_SET_2009>. Acesso em: 13 maio 2010.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. Trad. Barbara Szaniecki. *Arte & Ensaios*, ano XVII, n. 19. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, p. 125-131, 2009.

WAINBERG, Jacques Alkalai. O embate pelo controle da memória traumática brasileira. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 23, p. 50-68, 2010.

ARTIGOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. Decifra-me ou te devoro? Uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea). *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte, 2007.

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Mundo Ibero-Americano. *Intellèctus*, ano 05, v. II, Rio de Janeiro, maio 2006.

CARLONI, Carla. O Serviço Nacional de Teatro e a formação do Balé brasileiro: nacionalismo e modernismo nos palcos cariocas (1937-1945). *IV Seminário Internacional - Políticas Públicas*. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2013.

CERBINO, Ana Luiza; CERBINO, Beatriz. Imagens da dança: Jaques Corseuil e a invenção do bailarino nacional. *XIV Encontro Regional da Associação Nacional De História – ANPUH-RIO: memória e patrimônio*. Rio de Janeiro, 2010.

FERREIRA, João Fernando Pelho. A Copa de 70, o governo Médici e a construção do morenã. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – Anpuh*. São Paulo, p. 1-13, 2011.

FERREIRA, Rousejanny Silva. Balé e história: uma análise da construção historiográfica no Brasil. *Anais do II Engrupedança*. Rio de Janeiro, 2009. p. 382-390. Disponível em: <<http://www.cooperadanca.org/engrupe/index.php/engrupe/engrupe-n2/paper/view/60/60>>. Acesso em 22 abr. 2013.

GUARATO, Rafael. O culto da história na dança: olhando para o próprio umbigo. In: *VI Congresso ABRACE*. São Paulo: Memória Abrace Digital, 2010.

MALAFAIA, Wolney Vianna. Em tempos de distensão: o governo Ernesto Geisel e a política nacional de cultura (1974-1979). *IV*

Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 1-16, 2013.

MENON JUNIOR, Walter Romero. Representação ficcional, representação política: intersemiose na construção dos espaços de representatividade social. *II Colóquio Semiótica das Mídias*. Alagoas, p. 1-9, 2013.

MOTA, Lia Duarte. Uma estratégia: Plínio Marcos marginal. *Congresso Internacional Abralic*, 2011, Curitiba, p. 1-9, 2011.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2005. p. 96-108.

PAIXÃO, Paulo. História da dança em contexto. *Anais da VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/historia/16.%20PAIXAO,%20Paulo..pdf>>. Acesso em: 13 maio 2013.

PEREIRA, Roberto. O original Ballet Russe no Rio de Janeiro: memórias em movimento. *X Encontro Nacional de História Oral. Recife*, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1269198076_ARQUIVO_OOriginalBalletRussenoRiodeJaneiro-memoriasemmovimento.pdf>. Acesso em: 24 out. 2011.

RABELO FILHO, José Valdenir. A construção social do golpe de 31 de março de 1964: memória e imaginário social. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: Anpuh, p. 1-18, 2013.

SILVEIRA, Cristiane. O mundo da arte, de Arthur C. Danto, à luz da teoria institucional da arte. *Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná*, Curitiba, p. 46-50, jun. 2012.

VIDAL. Bruna Talita Ribeiro. *Quando a censura entre em cena: Plínio Marcos e a peça "Abajur lilás" (Anos 1970)*. *XIV Encontro Regional de História: 50 anos do golpe militar no Brasil - ANPUH-PR*. Universidade Estadual do Paraná. Campo Mourão, 2014. p. 1938-1950.

TESES E DISSERTAÇÕES

ARAÚJO, Gessé Almeida. *Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ATASSIO, Aline Prado. *A batalha pela memória: os militares e o golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.

BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

BRITTO, Fabiana Dultra. *A crítica de dança no Brasil: funções e disfunções*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. *Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia de esquerda*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COUTO, Ari Marcelo Macedo. *Adhemar de Barros: práticas e tensões políticas no poder*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

COUTO, Clara. *O balé de corte como imagem prescritiva da harmonia cósmica e política na corte francesa (1610-1661)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DONATO, Célia Cristina Rodrigues de. *Teatro Municipal de São Paulo: da percepção do patrimônio à percepção estética*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na Ditadura Militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GIANNASI, Carlos Alberto. *A doutrina de segurança nacional e o “milagre econômico”* (1969/1973). Tese (Doutorado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GUARATO, Rafael. *História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

LIMA, Emanuella Teresa Kalil. *A construção do campo da dança por meio da crítica jornalística*. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LIMA, Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos: mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MOTA, Lia Duarte. *Plínio Marcos: marginal, místico e intelectual*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011.

NAVES, Laura Maria Coutinho Xavier. *Assessoria de chumbos: a relação dos jornalistas com a Secretaria de Imprensa da Presidência da República durante os governos Costa e Silva e Médici*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

OLIVEIRA, Cláudia Leonor Guedes de A. *Ballet do IV Centenário: estudo sobre a profissionalização da dança em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

OLIVEIRA, Flávia Fontes. *A dança e a crítica: uma análise de suas relações na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

PETRECA, Paula Carolina. *O papel do jornalismo cultural no percurso da dançateatro no Brasil: a replicação do meme Pina Bausch*.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

REIS, Daniela de Sousa. *Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo*: (des)construção da obra coreográfica 21. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

RIBEIRO, Luciana Gomes. *Breves danças à margem*: a constituição de uma história artística da dança em Goiânia - (1982-1986). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SILVA, Carmi Ferreira da. *Por uma história da dança*: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SILVA, Karla Regina Dunder. *Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar*: concepções, diretrizes e programas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público*: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988). Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

VELLOZO, Marila Annibelli. *Dança e política*: participação das organizações civis na construção de políticas públicas. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

VIEIRA, Nayara da Silva. *Entre o imoral e o subversivo*: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

VILA NOVA, Luanne Miziara. *As contribuições da dança na formação do indivíduo na pós modernidade*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FONTES

ARQUIVOS

Arquivo Nacional do Distrito Federal, Brasília-DF.

Arquivo do Ballet Stagium, São Paulo-SP.

Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Arquivo Suspendo da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

Centro de Estudos da Dança. São Paulo-SP.

Diário Oficial da União.

Diário Oficial do Estado de São Paulo.

Setor de Mídias do Centro Cultural São Paulo, São Paulo-SP.

AUDIOVISUAL

FALCÃO, Armando. Entrevista. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 16 out., 1989.

GIDALI, Marika. Entrevista. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 05 nov., 2001.

GIDALI, Marika; OTERO, Décio. *Teatro, cultura e sociedade*. Dir. Carlos Mecení. São Paulo: Associação Paulista de Arte, Cultura e Educação, 2002, DVD, color, 2002, 43 min.

GRANDES personagens brasileiros: *Marika Gidali*. Dir. Laine Milan. DVD, 52 min. color. São Paulo: TV Cultura/TVI, 16 jun. 2008.

MARCOS, Plínio. Entrevista. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 15 fev., 1988.

NAVALHA na carne. Direção: Braz Chediak. Magnus Filmes, 1970. Distribuição Sagres, VHS.

PROJETO Cena Aberta. Brasília: Ministério da Cultura / Ministério do Trabalho, 1998. DVD, color. 54 min.

JORNAIS

A GAZETA. *Barca*. São Paulo, 05 mar. 1974, p. 10.

_____. *Somente hoje, o melhor grupo coreográfico do Brasil*. Vitória, 23 out. 1975.

A TRIBUNA. "Ballet Stagium" volta a apresentar-se no Teatro Independência. Santos, 23 out. 1971. (Roteiro Cultural)

_____. No Teatro Independência, a estréia do Ballet de Câmara "Stagium" de SP. Santos, 23 out. 1971. (Roteiro Cultural).

ARATANHA, Mario de. O Ballet Stagium e a (ex) crise da dança. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 set. 1976. Caderno B, p. 4.

ARCOVERDE, Maurício. O Ballet Stagium. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 out. 1973. 1º Caderno, p. 7.

BRAGA, Suzana. A dança regional e sem modismos do Ballet Stagium. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 ago. 1978. Serviço, p. 1.

_____. Ballet Stagium. A hora de dar uma guinada. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1980. Caderno B, p. 2.

_____. Stagium: uma garra invejável, por tradição. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 set. 1979. Caderno B, p. 2.

BULIK, Linda. O Stagium vem aí. *Folha 2*, Londrina, 30 nov. 1971.

CASTRO, Consuelo de. Dê uma pirueta e descubra uma nova fonte de prazer. *Aqui*, São Paulo, 31 mar. a 06 abr. 1977, p. 26.

CLARÍN. *Sin pergaminos pero con calidad*. Buenos Aires, 4 set. 1972.

CORSEUIL, Jaques. Ballet no Conselho Nacional de Cultura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03 set. 1961, p. 8.

CORREIO DO CEARÁ. Ballet de Câmara Stagium no Teatro José de Alencar. Fortaleza, 17 abr. 1972, p. 6.

CORREIO PAULISTANO. Manifesto "Nhengaçu Verde Amarelo". 17 maio 1929. Disponível em: <<http://artes.com/sys/artista.php?op=manif&artid=19>>. Acesso: em 10 set. 2015.

COSTA, Mauro José. A busca do Stagium. *Opinião*, Rio de Janeiro, 17 set. 1976, p. 23.

DIÁRIO DE BRASÍLIA. *Hoje em Brasília um ballet "diferente"*. Brasília, 20 maio 1972. Primeiro Caderno, p. 3

DIÁRIO DO POVO. *Stagium estreia hoje no teatro*. São Luiz, 10 ago. 1979.

DIÁRIO POPULAR. *Espetáculo no Ibirapuera durou mais de 12 horas*. São Paulo, 26 jan. 1974.

DIAS, Lineu. O balé 'Stagium' vence pelo esforço. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 maio 1973, p. 12.

_____. Melhor espetáculo do "Stagium" até agora. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1972, p. 17.

_____. O balé “Stagium” vence pelo esforço. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 maio 1973, p. 12.

_____. O apelo fácil na nova proposta do Stagium. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1978, p. 13.

_____. No Stagium, a vez dos valores jovens. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1976, p. 22.

_____. “Stagium” prova a sua coerência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 maio 1974, p. 18.

_____. Um grande espetáculo de dança. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1971, p. 23.

_____. Um rápido vôo pela religião e pela história. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 nov. 1974.

DUTRA, Maria Helena. A linguagem nacional, sem hieróglifos, do balé. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1977. Caderno B, p. 10.

ESTADO DE MINAS. *Ainda o grande Ballet Stagium*. Belo Horizonte, 02 out. 1975.

ESTADO DE MINAS. *A dança do Ballet Stagium, uma apoteose ao homem brasileiro*. Belo Horizonte, 06 dez. 1978.

FERREIRA, Edmar. Em busca de uma nova realidade. Dançando. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 set. 1975, p. 17.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Balé Stagium faz sucesso nos EUA e no México*. São Paulo, 16 maio 1975. Ilustrada, p. 41

_____. *Comissão Estadual de Dança. Comissão de Dança refuta acusações*. São Paulo, 8 dez. 1972. Ilustrada, p. 31.

_____. *Manifesto de Ademar deixa meios políticos perplexos*. São Paulo, 15 mar. 1966, p. 8.

_____. *Nota da Presidência da República*. São Paulo, 07 jun. 1966. 1º Caderno, p. 7.

_____. *Stagium: invenções de um balé pobre*. São Paulo, 17 maio 1978. Ilustrada, p. 31.

FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

_____. Entramos na dança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim, p. 14.

_____. O retorno do “Stagium”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jun. 1972. Ilustrada, p. 39.

_____. O Stagium confirma e revela. *Última Hora*. São Paulo, 30 nov. 1978, p. 16.

_____. O Stagium continua o Arena e o Oficina. *Última Hora*, São Paulo, 05 jun. 1978.

_____. O Stagium dança a liberdade. *Última Hora*, São Paulo, 17 e 18 mar. 1979.

_____. O Stagium renasce, dança liberdade e Brasil. *Última Hora*, São Paulo, 22 e 23 jul. 1978.

_____. O triunfo do Stagium. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1976. Ilustrada, p. 27.

_____. O triunfo do Stagium (II). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1976. Ilustrada, p. 39.

HELENA, Regina. Balé poderá dançar na Augusta outra vez. Agora só em março. *A Gazeta*. São Paulo, 24 dez. 1974. Variedades, p. 9.

_____. Movimento "Mário de Andrade" renasce amanhã: o Ibirapuera. *A Gazeta*. São Paulo, 20 set. 1974, p. 9.

_____. No municipal, "Stagium" vai mostrar seu trabalho. *A Gazeta*. São Paulo, 14 ago. 1972. Variedades, p. 9.

_____. Nosso balé faz argentinos vibrarem. *A Gazeta*. São Paulo, 8 set. 1972.

_____. Stagium abriu caminhos para dança. *A Gazeta*. São Paulo, 4 set. 1974. (Variedades)

JANUZZI, Déa. Eles querem levar o balé ao povo. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 05 out. 1975.

JORNAL DA TARDE. Um mistério, um milagre. O Stagium já tem sete anos. São Paulo, 27 nov. 1978, p. 26.

JORNAL DE BRASÍLIA. *Ademar*: dizer alguma coisa. Brasília, 23 out. 1975.

JORNAL DO BRASIL. *Ballet Stagium*: a cultura brasileira traduzida (exportada) na linguagem da dança. Rio de Janeiro, 11 jun. 1975.

_____. *Comédia "Sexy" substitui na TV Balé Bolshoi proibido*. Rio de Janeiro, 28 mar. 1976, p. 7.

KATZ, Helena. A busca da identidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 09 dez. 1987, Caderno 2, p. 6.

_____. Dança busca a profissão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 mar. 1979. Ilustrada, p. 31

- _____. A dança invade os bairros, a preço popular. *Folha de São Paulo*, 16 ago. 1978. Ilustrada, p. 40.
- _____. A dança, hoje, é das cabeças. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1978. Ilustrada, p. 43.
- _____. Bailarinos nos passos da coragem bem sucedida. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1979. Ilustrada, p. 21.
- _____. Coreografias do Stagium são inovadoras. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 out. 1994, Caderno2, p. D7.
- _____. Dançar, solução para alunos de escola de dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 nov. 1978. Ilustrada, p. 46.
- _____. O brasileiro Stagium, para quem não viu ou quer lembrar. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 mar. 1979. Ilustrada, p. 25.
- _____. O Stagium faz sete anos de independência. *Folha de São Paulo*, 07 nov. 1978. Ilustrada, p. 37.
- _____. Os sete fôlegos do Stagium. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jan. 1979. Ilustrada, p. 25.
- _____. São Paulo provou: é grande centro de dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 dez. 1978. Ilustrada, p. 28.
- _____. Stagium, com a dança de função coletiva. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 out. 1980. Ilustrada, p. 31.
- _____. "Stagium", dez anos de amor a dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 out. 1981. Ilustrada, p. 37.
- _____. Stagium: seis anos de vida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out. 1977.
- _____. Stagium volta a São Paulo depois de fazer a América. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 nov. 1979. Ilustrada, p. 29.
- _____. Surpresa de férias, do Stagium. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15 nov. 1977.
- KRIEGER, Edino. Pela janela aberta, os sons do mundaréu. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 nov. 1975, p. 10.
- LA NACION. *Presentóse el Ballet Stagium de San Pablo*. Buenos Aires, 5 set. 1972, p. 2.
- LARA, Paulo. O Ballet Stagium inicia sua programação de 73. *Folha da Tarde*. São Paulo, 12 abr. 1973, p. 30.
- _____. O grupo Stagium vai mostrar "A Rainha Louca" e "Diadorim". *Folha da Tarde*. São Paulo, 12 nov. 1974, p. 23.

LERNER, Júlio. Recomeça hoje o balé da ilusão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08 abr. 1976. Ilustrada, p. 33.

LOPES, Rui Fontana. Momentos de grande prazer e emoção. *Jornal da Tarde*, 26 dez. 1986.

_____. Stagium, entre o duradouro e o descartável. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 06 jul. 1985. (Divirta-se).

_____. Stagium, estreando o já visto. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 dez. 1987. (Divirta-se).

MACHADO, Cristina Pinheiro. O clássico desmistificado, o popular reavivado. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 nov. 1978, p. 38.

MAIA, Paulo. Censura não é cultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1979. 1º Caderno, p. 8.

MAGALDI, Sábato. Documento dramático. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1967. Suplemento Literário, p. 3.

_____. Problemas e planos do Ballet Stagium. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.

MARCOS, Plínio. Ballet Stagium: um sonho generoso. *Última Hora*, São Paulo, 23 e 24 nov. 1974, p. 17.

MENDES, Oswaldo; RIOS, Manuela Costa. Stagium: os atores-bailarinos das Quebradas do Mundaréu. *Última Hora*, São Paulo, 11 nov. 1975, p. 9.

MENDES, Oswaldo. Acreditem: vamos exportar balé. *Última Hora*. São Paulo, 21 mar. 1977, p. 10.

_____. Grito calado. Marika Gidali: a bailarina fora do pedestal. *Última Hora*. São Paulo, 08 e 09 nov. 1975. Suplemento Especial, p. 7.

_____. Público jovem consagrou o Ballet Stagium. *Última Hora*. São Paulo, 24 maio 1974.

_____. Quando o balé lava a alma da gente. *Última Hora*, São Paulo, 19 nov. 1975, p. 9.

_____. O índio nos passos do Stagium. *Última Hora*. São Paulo, 26 jul. 1977.

MIRANDA, Sônia. Marika Gidali: a força do ballet com os pés no chão. *Jornal do Comércio*. Recife, 25 ago. 1979. (Variedades-Teatro).

MOREIRA, Célia. Plínio Marcos, um ex-dramaturgo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1972. Caderno B, p. 10.

- OBINO, Aldo. O Ballet Stagium na PUC. *O Povo*, Porto Alegre, 15 ago. 1975.
- PENNA, Catarina Vitória. Ballet Stagium: o acerto dos passos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1974. Caderno B, p. 4.
- PENNA, Nilson. Sucesso do Ballet Stagium. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 1974. 1º Caderno.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. *Apesar de tudo, uma festa no Ibirapuera*. São Paulo, 25 de jan. 1974, p. 52.
- _____. *Dançando, eles vão contar uma história de Guimarães Rosa*. São Paulo, 17 mar. 1972.
- _____. *O Stagium mostra a violência*. Dançando. São Paulo, 12 nov. 1975.
- O GLOBO. *Ballet Stagium no Rio estreia "A rainha louca"*. Rio de Janeiro, 28 set. 1974, p. 25.
- _____. *Ballet Stagium de São Paulo*. A dança contemporânea para todas as platéias. Rio de Janeiro, 24 set. 1974
- _____. *O renascer do ballet*. Rio de Janeiro, 26 jun. 1975, p. 35. (Sucursal de São Paulo).
- _____. *Um repertório brasileiro, sem sílfides nem cisnes*. Rio de Janeiro, 07 set. 1976, p. 37.
- O POVO. *Stagium estreia hoje no Teatro José de Alencar*. Fortaleza, 17 ago. 1979.
- PORTINARI, Maribel. A dança do aqui e agora nos passos do Stagium. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1977.
- _____. Ballet Stagium na Sala se impõe com programa renovado. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 set. 1974.
- _____. "Benvirá" marca êxito na estréia do Ballet Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 set. 1976.
- _____. Jerusalém entusiasma platéia no segundo programa do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1975.
- _____. Nos passos do Stagium, um choque de dois mundos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1978, p. 41.
- _____. O "ballet" de ontem: Jerusalém entusiasma platéia no segundo programa do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 nov. 1975.
- _____. Os novos passos do Ballet Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1979, p. 37.

_____. Quebradas e Diadorim marcam a estréia do Stagium na Sala. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1975.

_____. Um mergulho na história com a dança do Stagium. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 set. 1979, p. 49

ROSENFELD, Anatol. Navalha na nossa carne. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1967. Suplemento Literário, p. 3.

TRIBUNA DA BAHIA. Stagium em Salvador. Salvador, ano III, n. 378, 5 abr. 1972.

TURCI, Fátima. Stagium, dançando a realidade. *Última Hora*. São Paulo, 13 e 14 maio 1978. (Suplemento Especial - Gente).

ÚLTIMA HORA. A "*Barca da Cultura*" (ou, de como as artes viajaram pelo São Francisco). *Última Hora*. São Paulo, 03 abr. 1974.

_____. Os novos caminhos do nosso Ballet Stagium. São Paulo, 09 maio 1975, p. 9.

_____. Qual é a sua... Marika Gidali? *Última Hora*. São Paulo, 19 jul. 1978, p. 13.

_____. Stagium: sem concessões. São Paulo, 05 e 07, 10 e 11 mar. 1979. (Suplemento Especial).

VALLIM, Acácio. Como colocar o homem brasileiro no palco. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1978. p. 18.

_____. Dança e palavra em resultado sem harmonia. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 set. 1983. p. 16

_____. Duas concepções de dança do Stagium. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 06 de jul. 1977. p. 8.

_____. Restrições só à prática do balé. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 maio 1978. p. 11.

_____. Revisita à dança do 'Stagium'. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 mar. 1979. p. 15.

_____. Stagium juvenil: repertório mal escolhido. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 dez. 1978. p. 15.

_____. Uma coreografia mal resolvida. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 ago. 1984. p. 16.

VIANA, Hilton. Stagium: a dança com emoção do futebol. *Diário da Noite*. São Paulo, 3 jun. 1974. (Caderno 2)

VIANNA, Klauss. Recado a Décio e Marika. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1975. Caderno B, p. 2.

VIOTTI, Sérgio. Poesia e dança, criando um momento máximo de beleza. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 set. 1983. (Divirta-se)

_____. O Staging, ainda sem se entregar à emoção absoluta. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 04 ago. 1977. (Divirta-se)

REVISTAS

CAROS AMIGOS, ano I, n. 6, set. 1997.

DANÇAR, ano II, n. 7, 1984

_____. ano II, n. 9, 1984.

_____. ano III, n. 13, 1985.

_____. ano IV, n. 16. 1986.

_____. ano VII, n. 30, out. 1990.

ISTOÉ. n. 38, 14 set. 1977.

VEJA. n. 286, 27 fev. 1974.

_____. n. 299, 29 maio 1974.

_____. n. 389, 18 fev. 1976.

_____. n. 471, 14 set. 1977.

_____. n. 533, 22 nov. 1978.

_____. n. 569, 01 ago. 1979.

VISÃO. 19 set. 1981.

_____. 23 nov. 1981.

_____. 17 maio 1982.

SITES

<http://www.apca.org.br>

<http://cultura.estadao.com.br>

<http://www.al.sp.gov.br>

<http://idanca.net>

<http://governo-sp.jusbrasil.com.br>

<http://www.memoriacinebr.com.br>

<http://www.planalto.gov.br>

<http://www.pliniomarcos.com>

<http://legis.senado.gov.br>

<http://www2.camara.leg.br>

<http://www.oabsp.org.br>

<https://www.youtube.com>