

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CARLOS DE MOURA VELOSO JUNIOR

**A DANÇA CONTEMPORÂNEA DO BALLETT STAGIUM E DO TEATRO DE
DANÇA DE SÃO PAULO: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO- POLÍTICAS NO BRASIL
(1971-1978)**

GUARULHOS

2020

CARLOS DE MOURA VELOSO JUNIOR

**A DANÇA CONTEMPORÂNEA DO BALLEST STAGIUM E DO TEATRO DE
DANÇA DE SÃO PAULO: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO- POLÍTICAS NO BRASIL
(1971-1978)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo.

Orientador: Profa. Dra. Edilene Teresinha Toledo.

GUARULHOS

2020

VELOSO JUNIOR, Carlos de Moura.

A dança contemporânea do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo: Experiências artístico políticas no Brasil (1971-1978) / Carlos de Moura Veloso Junior. - 2020.

144 f.

Dissertação (mestrado) Universidade Federal de São Paulo, São Paulo 2020.

Orientadora: Edilene Teresinha Toledo.

1. Memória. 2. Ditadura. 3. Arte. 4. Dança. 5. Manifestação. 6. Política. I. Toledo, Edilene Teresinha, orientador. II. Universidade Federal de São Paulo. Departamento de História. III. Título.

CARLOS DE MOURA VELOSO JUNIOR

**A DANÇA CONTEMPORÂNEA DO BALLEST STAGIUM E DO TEATRO DE
DANÇA DE SÃO PAULO: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO- POLÍTICAS NO BRASIL
(1971-1978)**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em História,
no Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de São Paulo.

Orientador: Profa. Dra. Edilene Teresinha
Toledo.

Aprovado em: ____/____/____

Profa. Dra. Edilene Teresinha Toledo - Unifesp

Orientadora

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano Eugênio - USP

Profa. Dra. Mariana Martins Vilaça - Unifesp

Profa. Dra. Miliandre Garcia de Souza (Suplente)

A Eliane, Carlos e Caroline, por me
dedicarem tanto amor.

AGRADECIMENTOS

Desde que iniciei o desenvolvimento deste projeto, sonhei com o dia em que me sentaria na mesa de casa, ao som de uma música relaxante, para registrar os meus mais sinceros agradecimentos a todas as pessoas que estiveram envolvidas na realização deste sonho.

Confesso que, mesmo após a aprovação no Programa de Pós-Graduação em História da Unifesp, em 2017, questionei-me se conseguiria concluir a pesquisa, por diversos motivos. O primeiro deles era o tempo que me faltava para leituras obrigatórias e para a presença constante em todas as aulas, já que a dupla jornada – trabalho e estudo – me deixava muitas vezes cansado e desmotivado. O segundo era o financeiro, pois, para conseguir ingressar no programa de mestrado, tive que abdicar de alguns horários no trabalho e, devido a isso, meu salário diminuiu por aproximadamente um ano. O terceiro era a autoconfiança, pois, ao me deparar com tantos colegas inteligentes e inspiradores, questionava se o meu projeto de pesquisa – que já causava um estranhamento em alguns colegas por ter a dança como objeto de estudo – acrescentaria algo no campo historiográfico. Entretanto, esses questionamentos tornaram-se pequenos perto de toda amizade e amor que foram transmitidos a mim durante todo este período.

Portanto, primeiramente agradeço a Deus, essa fé que existe dentro de mim, que de alguma forma sempre me confortou em dias difíceis e me deu paz e discernimento para fazer as melhores escolhas. Agradeço também aos meus pais e minha irmã, que não apenas durante este processo, mas sempre, foram a base perfeita, não tenho o que dizer a não ser agradecê-los por todo amor e confiança dedicados a mim. Minha mãe, minha grande amiga, me auxiliou em todo o processo de estudo para adentrar neste programa de pós-graduação, não apenas com a leitura e fichamentos dos textos obrigatórios, mas com muita conversa e amor. Desde que me entendo por gente, essa grande mulher me incentivou em tudo, ajudando-me a conquistar os meus maiores sonhos, sendo a melhor mãe que eu poderia ter, inspirando-me com sua força todos os dias da minha vida.

Ao meu pai, por ultrapassar muitos preconceitos e por continuar me amando incondicionalmente e me apoiando em todas as minhas escolhas profissionais. Seu olhar ao ver minhas conquistas nunca me deixaram duvidar do orgulho que sente por mim. À minha irmã, por ser tão meiga e especial e por me inspirar tanto com sua inteligência e comprometimento com seus deveres, por entrar no inglês comigo, não apenas por

necessidade, mas para me fazer companhia e estar ao meu lado um tempinho a mais, já que a vida adulta nos deixa grande parte do tempo fora de casa.

À minha orientadora e amiga Edilene Toledo, que desde a graduação acreditou na importância desta pesquisa e que se dispôs a me ajudar com leituras, correções e reuniões. Por vezes, acreditou tanto nesta pesquisa, que me motivou a continuar firme, mesmo sem saber dos meus conflitos e indagações.

A todos os integrantes do coletivo Corpos Falantes, grupo de dança contemporânea do qual sou diretor desde 2016. Obrigado por me inspirarem a criar o trabalho coreográfico Objeto/Objeto ambulante que, tendo a ditadura militar como temática, fez com que eu utilizasse a produção e circulação do espetáculo para me manter próximo à temática da minha pesquisa. Obrigado, Andressa Passos, Daniela Corrêa, Julia Falcade, Giovana Falcade, Vinicius Pereira, Ingrid Catharine, Giovanna Baraldi, Matheus Nascimento, Mariana Morgado, Ana Stibler, Paulo Felito, Aline Peixoto, Isabela Pinheiro e Julya Hellen. Jovens promissores e talentosos no meio da dança.

À minha amiga Juliana Marques, por toda a amizade de sempre, o melhor encontro que a universidade poderia me proporcionar, obrigado pelas aulas de inglês e pelo apoio em tudo, que nossa amizade ultrapasse o tempo. Ao Felipe Oliveira e à Bruna Malorga, amigos que me acompanharam nas viagens ao campus Guarulhos durante todo o ano de 2017. Obrigado por compartilharem comigo os seus sonhos e objetivos de vida. Ao amigo Luis, pela leitura atenta e correções necessárias.

À Beatriz Barros e ao Edson Burgos, por acompanharem esta pesquisa desde o princípio, me escutando e possibilitando diversos momentos de reflexão e discussão. Por serem tão amigos e fundamentais em minha vida. As minhas amigas Daniele Santos e Keila Akemi, por somarem tanto nos últimos anos, me incentivando profissionalmente e me proporcionando encontros e conversas maravilhosas. Ao meu melhor amigo Jefferson Trindade, por me conhecer tão bem, e enxergar o melhor em mim. A Marika Gidali, Décio Otero, Célia Gouvêa, Fabio Villardi, Edgard Duprat e Mara Borba, pelo tempo disposto para a realização das presentes entrevistas.

Agradeço imensamente aos professores que integraram a qualificação, Mariana Villaça e Clifford Welch, pelos apontamentos específicos e fundamentais para a produção desta dissertação e a professora Mariana Villaça, ao Marcos Napolitano e a Miliandre Garcia por aceitarem o convite para integrarem a defesa desta pesquisa. É uma honra ter minha pesquisa lida por historiadores que admiro tanto.

Para além de todas estas pessoas também gostaria de agradecer à CAPES pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado.

Por fim agradeço imensamente à arte da dança e à história, que juntas permitiram que eu mergulhasse nessa pesquisa.

É importante dizer que diversos outros colegas e familiares de alguma forma fizeram parte deste processo, mas as pessoas citadas foram fundamentais e por isso não poderia deixar de registrá-las nestes agradecimentos. Sendo assim, concluída esta etapa, acredito que a presente dissertação, foi desenvolvida como um ato de resistência perante a tantas dificuldades políticas que vivenciamos nos últimos anos.

Que esta pesquisa, *A dança contemporânea do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo: Experiências artístico políticas no Brasil (1971-1978)*, não se restrinja à academia, que voe o mais longe que puder e alcance pessoas e instituições que tenham sede de conhecimento.

RESUMO

A presente dissertação teve como objetivo central analisar as experiências político-artísticas das companhias de dança Ballet Stagium e Teatro de Dança de São Paulo durante o período de 1971 a 1978. Ambos os grupos artísticos, durante o período da ditadura militar no Brasil, enxergaram na arte da dança contemporânea a possibilidade de se manifestar politicamente por meio da produção e da apresentação de composições coreográficas que traziam em seus enredos coreográficos temáticas de caráter político/social. Portanto, por meio da descrição e análise das composições coreográficas *Diadorim* (1972), *Dona Maria I: a rainha louca* (1974) *Quebradas do Mundaréu* (1975), *Allegro Ma Non Troppo* (1975) e *Kuarup* (1977) e relatos de determinados artistas que dançaram nestas companhias durante a temporalidade delimitada, tornou-se possível compreender como em pleno regime militar dois grupos artísticos atuaram politicamente, utilizando espetáculos de dança contemporânea como formas de manifestação política. Durante o processo de pesquisa, percebemos que a imprensa teve um papel fundamental para a circulação de informações sobre o Ballet Stagium e o Teatro de Dança de São Paulo, portanto, tivemos como objetivo iniciar nesta dissertação um estudo que buscou trazer críticas e matérias de jornal escritas durante os anos 70 sobre os espetáculos analisados, para, então, verificar como as propostas coreográficas de ambas companhias foram difundidas para a população por meio da imprensa.

Palavras-chave: Memória. Ditadura militar. Arte. Dança. Manifestação. Política.

ABSTRACT

The dissertation main objective was to analyze the political-artistic experiences of the dance companies Ballet Stagium and Teatro de Dança de São Paulo from 1971 to 1978. Both artistic groups, during the military dictatorship period in Brazil, saw in the contemporary dance art, the possibility of manifesting themselves politically through the choreographic compositions production and presentation that brought in their thematic social and political nature plots. Therefore, through the description and analysis of the choreographic compositions *Diadorim* (1972), *Dona Maria I: a rainha louca* (1974), *Quebradas do Mundaréu* (1975), *Allegro Ma Non Troppo* (1975) and *Kuarup* (1977) and reports of certain artists who danced in these companies during this period, it became possible to understand how in the middle of the military regime, two artistic groups acted politically, using contemporary dance shows as a political manifestation form. During the research process we also realized that the press had a fundamental role for the circulation of information about the Ballet Stagium and the Teatro de Dança de São Paulo, so we aimed to start in this dissertation a study that sought to bring criticism and written newspaper articles during the seventies about the analyzed shows, and then verify how the choreographic proposals from both companies were disseminated to the population through the press.

Keywords: Memory. Military Dictatorship. Art, Dance. Manifestation. Politics.

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

CDB	Conservatório Dramático Brasileiro
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DNI	Departamento Nacional de Informação
DPF	Departamento da Polícia Federal
GED	Grupo Experimental de Dança
IC	Iniciação Científica
MUDRA	Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos intérpretes do Espetáculo
PNC	Política Nacional de Cultura
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SNI	Serviço Nacional de Informação
TCDPs	Turmas de Censura de Diversões Públicas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - TRAJETÓRIAS: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS EM TEMPOS DE CENSURA	23
1.1 BALLET STAGIUM E TEATRO DE DANÇA DE SÃO PAULO: O SURGIMENTO DE UMA DANÇA POLITIZA (1971 A 1978).....	23
1.2 OS ARTISTAS: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS EM TEMPO DE CENSURA.....	36
CAPÍTULO II - AS PRIMEIRAS COREOGRAFIAS (1971-1974): UMA NOVA POSSIBILIDADE DE CRÍTICA POLÍTICA E SOCIAL	53
2.1 A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO	53
2.2 AS PRIMEIRAS CRIAÇÕES: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS COREOGRÁFICAS DE 1971 A 1974.....	56
2.3 ANÁLISE DAS OBRAS	74
2.4 AS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS DE 1971 A 1974 NA IMPRENSA DOS ANOS 70.....	80
CAPÍTULO III: O SEGUNDO MOMENTO CRIATIVO (1975-1978).....	85
3.1 PERSONAGENS SOCIAIS EM FOCO: de 1975 a 1978.....	87
3.2 ANÁLISE DAS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS	103
3.3 A IMPRENSA E AS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS PÓS-1975.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	115
FONTES	115
BIBLIOGRAFIA	116
ANEXOS	121

INTRODUÇÃO

A arte da dança tornara-se discursos cênicos que, em língua de balé, revelavam as questões sociais do seu tempo. Parecia indispensável tudo expor com aquela exterioridade dos lábios e das florações. A moldura do balé se tornara uma espuma grossa onde derivavam outros assuntos - os mesmos que povoavam os corações da época.

Helena Katz¹

A presente dissertação de mestrado, *A dança contemporânea do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo: experiências artístico-políticas no Brasil (1971 a 1978)*, teve como principal objetivo realizar um estudo sobre as experiências artístico-políticas do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo, por meio da análise de composições coreográficas² produzidas por ambas as companhias durante os anos de 1970. Estes grupos surgiram durante o contexto da Ditadura Militar, um regime político que vigorou no Brasil de 1964 a 1985 e que utilizou diversos mecanismos de censura às artes e aos meios de comunicação em geral.

Miliandre Garcia, em sua tese, *“Ou vocês mudam ou acabam”*: teatro e censura na Ditadura Militar (2008), menciona que a arte neste período seguia dois caminhos possíveis: ou se adequava aos padrões impostos pela ditadura e colaborava para a propaganda política do país, ou se tornava uma ferramenta que auxiliaria no processo de luta artística contra os padrões impostos e as decisões políticas estabelecidas pelo sistema, mesmo sabendo que passaria a ser cada vez mais associada – pelo governo militar – a setores de esquerda e, por isto, submetida à censura (GARCIA, 2008, p. 31).

Durante o processo de pesquisa percebemos que os dois grupos estudados escolheram a segunda opção, pois os diretores do Ballet Stagium – Décio Otero e Marika Gidali – e os do Teatro de Dança de São Paulo – Célia Gouvêa e Maurice Vaneau – fizeram, por meio das composições coreográficas, uma análise artística da realidade da população brasileira, utilizando uma movimentação diferente e inovadora, atualmente consolidada como dança contemporânea³. É importante mencionar que esta linguagem de dança rompeu com estéticas

¹ KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA, 1994.

² O termo “composição coreográfica” é empregado a obras artísticas em dança criadas por coreógrafos e bailarinos. A composição coreográfica em si visa expressar determinada questão ou temática por meio de movimentos corporais, ancorados em técnicas específicas de dança como ballet clássico, jazz dance, dança contemporânea ou em estudo de movimentação que traduza a temática proposta pelo coreógrafo.

³ A dança contemporânea deve ser compreendida como um modo de produção artística interessado em discutir a si mesmo, conectar-se aos ambientes nos quais se interage, pesquisar os seus próprios parâmetros, construir um corpo crítico. Para isso, quer se desprender de modelos dados e considera bem-vindas as diferenças. Não separa criador, criação, processo e contexto. É investigativa. Sobre dança contemporânea, cf. MACEDO, Vanessa

corporais e comportamentais, e gerou resistência por parte de um público conservador e adepto a assistir espetáculos de ballet clássico⁴, estabelecendo, com isso, certo conflito entre a própria classe.

Neste sentido, estudar a experiência política destas companhias foi um desafio, uma vez que, desde o início da escrita, tivemos como objetivo trazer para o campo historiográfico uma nova possibilidade de se discutir a história das artes durante a ditadura militar. Isto, tendo como objeto de estudo uma expressão que obteve certa liberdade durante o regime e que se tornou um meio de manifestação não apenas para bailarinos, mas também para artistas que encontraram nesta vertente um espaço para expressar suas críticas.

A partir destas informações centrais para situar o leitor sobre o conteúdo desta dissertação, torna-se fundamental expor que o interesse em iniciar esta pesquisa surgiu em 2013, durante o desenvolvimento do projeto de Iniciação Científica, intitulado *A Dança contemporânea do Ballet Stagium: uma forma de manifestação política (1971 a 1977)*, após a realização de entrevistas com os diretores Décio Otero e Marika Gidali⁵. Nestas entrevistas, buscamos compreender como surgiu o Ballet Stagium no contexto da Ditadura Militar e o que havia motivado os diretores a criarem a obra coreográfica *Kuarup (1977)*⁶. Entretanto, mesmo as entrevistas tendo como temática central o surgimento da companhia citada, elas também possibilitaram que os diretores compartilhassem outras memórias, como, por exemplo, a relação dos censores do principal órgão de censura às artes, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)⁷, com o grupo artístico durante os anos 70. Nestas memórias, os

Freitas de Paiva. **Pulsção da obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança, 2016. 278 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

⁴ O ballet clássico ou a dança clássica é uma arquitetura sob forma de dança. É também o produto da fusão de outras artes – música, pintura e poesia – com a dança. Tem uma técnica e estrutura específica, que requerem disciplina. Sobre o ballet clássico, cf. ACHCAR, Dalal. **Ballet**: arte, técnica, interpretação. Rio de Janeiro: Cia, Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

⁵ As entrevistas realizadas com Décio Otero e Marika Gidali foram utilizadas como fontes no projeto de iniciação científica *A dança contemporânea do Ballet Stagium: uma forma de manifestação política (1971 a 1977)*, desenvolvido por Carlos Veloso entre os anos de 2013 e 2015 –, e nesta dissertação. Cf. VELOSO JUNIOR, Carlos de Moura. **A dança contemporânea do Ballet Stagium**: uma forma de manifestação política (1971 a 1977). Trabalho (Iniciação científica) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

⁶ *Kuarup* ou *A Questão do índio* é uma obra coreográfica produzida por Décio Otero e Marika Gidali em 1977 que fazia uma analogia entre a situação do trabalhador brasileiro e a dizimação do povo indígena no território nacional. Cf. idem.

⁷ O SCDP foi criado em 1945 para controlar as diversões públicas, mas foi durante a ditadura militar que assumiu uma característica ainda mais rígida e se expandiu pelo território brasileiro, por meio da criação das Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs), instituições distribuídas em diversos estados. Tornou-se, em 1972, uma Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e as chamadas TCDPs, em Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDPs). Sobre o SCDP, cf. GARCIA, Milandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

artistas relataram que o Stagium não teve nenhum espetáculo vetado, mas recebeu visitas de censores em diversos ensaios e apresentações.

O fato de o Stagium ter sido monitorado pelos censores, mas não ter tido espetáculos vetados – como aconteceu com outras expressões artísticas e meios de comunicação – nos despertou interesse. A partir disto, esta pesquisa se empenhou em compreender os principais motivos pelos quais o SCDP não enxergou na dança (assim como em outras artes) uma ameaça evidente ao regime, já que diversos espetáculos produzidos pelo Stagium durante os anos 70 trouxeram personagens e temáticas de cunho político-social para o palco. Para além disto, ainda durante o processo de leitura bibliográfica sobre dança na pesquisa de Iniciação Científica citada, encontramos informações sobre o Teatro de Dança de São Paulo, grupo que surgiu no mesmo período e também se manifestou politicamente sobre diversas questões que, quando abordadas por outras expressões, eram vetadas.

Ao discutir questões centrais sobre o período ditatorial, Carlos Fico, no texto *Pilares básicos da repressão* (2012), aponta que a espionagem, a polícia política e a censura eram ferramentas utilizadas pelo sistema vigente para controlar “aqueles” chamados de revolucionários e reprimir seus atos. Para o autor, a legislação de imprensa proposta pelos militares durante os diversos mandatos presidenciais mascarava o verdadeiro objetivo do regime: o de censurar aquilo que, para “eles”, não era conveniente. Nota-se isto quando o autor afirma que “a lei anunciava regular a liberdade de manifestação do pensamento e informação, mas permitia a censura quando se tratasse de propaganda de processos de subversão da ordem política e social” (FICO, 2012, p. 188).

Ainda segundo Fico (2012), muitas das leis que permitiam a censura foram elaboradas com o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Entretanto, o decreto-Lei nº 1077, constituído em 26 de janeiro de 1970, tornou-se a primeira ferramenta “outorgada” que punia os setores que se negassem a concordar com a imposição do regime. Isto é, “contrários à moral e aos bons costumes, não abrangendo especificamente a censura política da imprensa” (FICO, 2012, p. 189), mas sim a todo movimento político, artístico e social que decidisse se opor e expor de alguma forma aquilo que quase sempre era proibido.

Em *Mecanismos do Silêncio*, Creuza Berg (2002) aponta que, além da censura prévia que já atuava sobre o conteúdo cultural desde a criação do SCDP em 1945, outras duas formas de censura contra as artes e os meios de comunicação passaram a ser empregadas após o AI-5, sendo estas, respectivamente, a punitiva e coercitiva:

A atitude prévia é aquela que atua sobre as causas, no caso o veto aos trabalhos e aos agentes que são proibidos de exibir o trabalho, a punitiva é uma atitude totalmente repressiva, na qual os militares estão envolvidos ativamente, e por último a coercitiva, a extralegal, neste nível que prevê operações similares ao quadro da luta armada, vale tudo, da tortura ao assassinato (BERG, 2002, p. 121).

Estes órgãos e leis que tiveram a função de controlar as artes e os meios de comunicação e que se fortaleceram ou foram criados durante o regime militar brasileiro, são vistos por Marcos Napolitano (2016, p. 8) como o resultado “de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais”. O autor ainda expõe que:

Trata-se de um regime complexo muitas vezes aparentemente contraditório em suas políticas, que mobilizou vários tipos e graus de tutela autoritária sobre o corpo político e social, articulando um grande aparato legal-burocrático para institucionalizar-se, aliado à violência policial-militar mais direta. (NAPOLITANO, 2016, p. 12)

O autor Daniel Aarão Reis (2004, p. 32), em *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*, afirma que o regime teve início em 1961 com a renúncia de Jânio Quadros e, em seguida, com a eleição de seu sucessor João Goulart, mas foi efetivado apenas em 1964 com o golpe que, para o autor, se consolidou por conta da efetiva presença política não apenas dos militares durante o processo, mas também dos civis, podendo, por isso, ser visto como um regime civil-militar, já que ambos os grupos tiveram participação na instauração deste governo que vigorou por 21 anos.

Napolitano, em discordância com o discurso anterior, expõe que “em 1964 houve um golpe de Estado e este foi resultado de uma ampla coalizão civil-militar, conservadora e antirreformista, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango” (NAPOLITANO, 2016, p. 9). Entretanto, para este autor isso não determina que o regime tenha sido civil-militar, pois ele diz que não reforça “a visão de que regime político subsequente tenha sido uma “ditadura civil-militar” ainda que tenha tido entre os seus sócios e beneficiários amplos setores sociais que vinham de fora da caserna, pois os militares sempre se mantiveram no centro decisório do poder” (NAPOLITANO, 2016, p. 9).

Indo ao encontro do ponto de vista de Marcos Napolitano, Nadine Hebert, na obra *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*, expõe que este processo histórico deve ser compreendido como um regime militar, ao passo que, desde 1964, durante o governo do general Castelo Branco (1964-1967), a decisão de diversas ações políticas ocorreu

especificamente sob ordem de militares, sendo realizadas por meio de “intervenção nos sindicatos e nas entidades estudantis, proibição das greves, instauração da censura, criação do SNI, cassação de mandatos e suspensão temporária dos direitos políticos de opositores” (HEBERT, 2006, p. 9).

Para além destas informações, fundamentais para compreender o momento político em que as companhias estiveram inseridas, também podemos perceber que, mesmo a cultura durante o regime passando pelo que Marcos Napolitano denomina “processo de mercantilização” e sendo controlada pelo sistema por meio de mecanismos de censura e repressão, houve também o “florescimento de uma rica cultura de esquerda crítica ao regime” (NAPOLITANO, 2016, p. 12). Neste sentido, é possível afirmar que tanto o Ballet Stagium como o Teatro de Dança de São Paulo estiveram neste lugar de resistência durante os anos 70, já que conseguiram expor suas críticas político-sociais por meio de espetáculos que tinham o corpo como principal ferramenta de voz.

Portanto, a temporalidade aqui delimitada – de 1971 a 1978 – visou acompanhar três acontecimentos centrais no cenário da dança, sendo estes: a) o surgimento do Ballet Stagium, datado de 1971; b) a criação do grupo Teatro de Dança de São Paulo e inauguração do seu principal espaço de ensaio, o Teatro de Dança Galpão, ambos datadas de 1974; e c) o momento, em 1978, em que este mesmo espaço artístico, voltado à experimentação de linguagem de dança em São Paulo, “deixou de ser dedicado aos espetáculos de dança, pelo término do contrato entre a Secretaria Estadual de Cultura e a atriz empresária Ruth Escobar (BOGÉA, 2014, p. 56). Dessa forma, é fundamental dizer que o Teatro de Dança Galpão foi espaço recorrente de ensaio e apresentação do grupo de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau.

A propósito, na pré-inauguração do espaço, o grupo recebeu um convite para apresentar a obra *Caminhada* (1974). Assim como expõe Inês Bogéa, o Teatro de Dança Galpão foi

um marco na história da dança brasileira: pela primeira vez o governo determinava um espaço a esta arte. O secretário da Cultura, Esportes e Turismo, Pedro Magalhães Padilha, apoiou a iniciativa da bailarina Marilena Analdi - figura central na criação e no desenvolvimento da ideia do Teatro de Dança Galpão, e a convidou para fazer parte do Conselho de Cultura de sua secretaria (BÓGEA, 2014, p. 23).

Esta relação entre governo e cultura é discutida pelo autor Marcos Napolitano no texto *“Vencer Satã só com orações”*: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. O autor expõe que, a partir do governo Geisel (1974-1979), “com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney

Braga, o regime buscaria incorporar à ordem artistas de oposição” (NAPOLITANO, 2010, p.154). Para o autor, o próprio regime, percebendo a dificuldade de incorporar intelectuais de direita que colaborassem com a veiculação de “seus projetos ideológicos, fez uma leitura pragmática da “hegemonia cultural da esquerda”, iniciando um diálogo com alguns intelectuais e produtores culturais da oposição” (NAPOLITANO, 2010, p. 157).

O historiador também aponta que essa relação se fixou durante o ano de 1975, sendo este o ano em que ocorreu de fato a inauguração do Teatro de Dança Galpão, desta vez com a apresentação de duas obras coreográficas do repertório do Ballet Stagium: *Entrelinhas* (1974) e *Dona Maria I: a rainha louca* (1974).

É importante mencionar que a temporalidade delimitada nesta pesquisa também nos permite dialogar com duas gestões militares distintas, percebendo suas principais características e a mudança na produção coreográfica das companhias de dança durante a atuação de cada presidente. O primeiro é visto pelo autor Daniel Aarão Reis como o ápice de um regime instaurado em 1964, comandado pelo presidente militar Emílio Garrastazu Médici (1969-1974); já no segundo governo – que vigorou de 1974 a 1979 –, o General Ernesto Geisel teria assumido o poder com a proposta de iniciar uma transição gradual à democracia (REIS, 2004, p. 44). Segundo Daniel Aarão Reis, a partir deste governo houve um:

progressivo deslocamento da sociedade brasileira e de suas elites políticas e econômicas, no rumo da defesa do restabelecimento das instituições democráticas. Passaram a compartilhar esta orientação as decisivas forças de centro e boa parte da direita. Porém não foi um processo linear, nem tranquilo (REIS, 2004, p. 32).

Para Napolitano (2010, p. 152), durante estes dois mandatos, de 1969 a 1978, o Brasil vivenciou o “segundo momento repressivo”, cujo objetivo por parte do governo era “reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média” por meio das diversas leis de censura às artes e diversões públicas. Entretanto, para o autor, este segundo momento, “conviveu com o auge da política cultural proativa, expressada pela Política Nacional de cultura”.

O recorte cronológico estabelecido nos permitiu analisar e perceber as singularidades e pluralidades de seis composições coreográficas produzidas pelo Ballet Stagium e pelo Teatro de Dança de São Paulo, sendo elas: *Diadorim* (1972), *Dona Maria I: A Rainha Louca* (1974), *Quebradas de um Mundaréu* (1975), *Caminhada I II e III* (1974), *Allegro ma no troppo* (1975) e *Kuarup* (1977). Estas composições se tornaram fontes fundamentais, pois, durante o processo de análise destas obras, percebemos que suas temáticas estavam ligadas a questões

de cunho social/político e que elas quase sempre eram censuradas pelo SCDP quando representadas por outras artes.

A análise de composição coreográfica se mostrou como um dos principais desafios desta pesquisa, uma vez que este tipo de documento ainda é pouco utilizado para responder a determinadas questões de teor político. Supõe-se que este fato está pautado na ideia errônea de que a dança não é uma arte cênica que de fato pode ser vista como uma expressão artística politizada. Sendo assim, para que utilizássemos a composição coreográfica como fonte documental foi necessário organizar uma forma de análise específica para a composição coreográfica, baseada em dois referenciais metodológicos e em bibliografia complementar sobre dança.

O primeiro referencial metodológico é o trabalho de Elisabeth Pêsoa Gomes da Silva que, em *Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium*, realizou a análise descritiva de algumas obras coreográficas do Ballet Stagium, propondo ao leitor-pesquisador um caminho para a análise de composições coreográficas. A autora buscou descrever espetáculos do Stagium cena por cena e os elementos cênicos utilizados – o cenário e figurinos – para, então, chegar a uma análise descritiva pertinente sobre as obras e para compreender como Décio Otero estruturava cenicamente seus trabalhos coreográficos (SILVA, 2013, p. 175).

Trazendo outra possibilidade, Natália Cristina Batista, em *Teatro e Poder: uma análise do espetáculo “Liberdade, liberdade”*, faz uma análise da obra teatral *Liberdade, Liberdade*, que teve direção de Flávio Rangel e autoria de Millôr Fernandes. Trilhando um percurso semelhante ao objetivado nesta pesquisa – mas tendo, porém, o teatro como objeto – a autora buscou compreender os motivos pelos quais a arte teatral foi censurada durante o regime militar e como os artistas se manifestavam politicamente por meio de peças teatrais.

Diferentemente de Elisabeth Silva – que faz uma análise descritiva de determinadas composições coreográficas com a intenção de compreender principalmente a estrutura física do espetáculo, sem priorizar a mensagem que os diretores idealizavam que fosse transmitida por meio da apresentação –, Natalia Cristina Batista explica que, em seu trabalho, seguirá por outra via: “não nos atentaremos à questão dos cenários, figurinos e iluminação, que seguindo a lógica dos próprios participantes da montagem, parecem ter atingido propositalmente um papel de coadjuvante na montagem” (BATISTA, 2009, p. 7).

Sendo assim, as ideias de Silva (2013) foram utilizadas como referencial durante o processo de descrição de cada composição, colaborando no processo de compreensão de

questões relacionadas à quantidade de cenas que o espetáculo continha, quais eram os figurinos utilizados, se existia algum cenário específico, iluminação, além de compreender qual estilo e movimentação corporal predominava na coreografia. A pesquisa de Batista (2011), por sua vez, tornou-se fundamental para que percebêssemos como as temáticas escolhidas e as críticas propostas pelos coreógrafos foram inseridas em cada obra.

Helena Katz, em *Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento* (2009), considera que “há uma resistência em reconhecer o duplo papel da dança como agente e como indicador de transformações sociais, mantendo-a restrita aos limites de uma abordagem estética” (KATZ, 2009, p. 7). Durante o processo de análise das composições coreográficas, nos atentamos em compreender esse “duplo papel da dança” exposto por Katz, evidenciando o papel político-social da dança. Para a autora, a expressão corporal e as diferentes formas de movimentação do corpo já apresentam ao espectador uma determinada informação: “o corpo, portanto, está para sempre trocando informação com o ambiente no qual se encontra, transformando-se e transformando o ambiente. O corpo não passa de uma coleção de informações” (KATZ, 2009, p. 7).

É importante expor que os suportes utilizados para análise destas composições coreográficas foram: vídeos, fotografias, bibliografia sobre as companhias de dança, memórias dos diretores e bailarinos, diários de bordo e resenhas críticas sobre os espetáculos publicadas nos principais jornais da época. Esta ampla documentação permitiu que verificássemos como as “críticas políticas e sociais” propostas por estas companhias de dança foram levadas para um trabalho coreográfico e apresentadas para um público diverso durante os anos 70.

A partir da descrição e análise de cada obra coreográfica, foi elaborada uma ficha que sistematizasse as seguintes informações: características gerais da composição, temática central explicitada na obra, trilha sonora, figurino, sequência de cenas e coreografia. É importante mencionar que este procedimento teve como referência a ficha de análise elaborada pela historiadora Mariana Martins Villaça na obra *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba 1967-1972)*. A autora teve em sua pesquisa canções musicais como fontes documentais e, a partir da análise destes documentos, percebeu determinadas características no conjunto de obras musicais do movimento Tropicália, que surgiu no Brasil, e do Grupo de Experimentación Sonora, originário de Cuba.

A análise proposta pela autora “revelou a existência da circulação de certas propostas ou ‘ideias musicais’ entre Brasil e Cuba, no período estudado, apropriadas de formas diferentes” (VILLAÇA, 2004, p. 20). É importante apontar que, mesmo a fonte documental utilizada nesta pesquisa sendo diferente da utilizada por Villaça, encontramos no procedimento mencionado uma forma de organizar as principais informações obtidas durante o processo de análise das composições coreográficas, para além de transformá-las em um instrumento de identificação.

As memórias adquiridas por meio das entrevistas com os diretores e bailarinos permitiram que observássemos como foram as experiências individuais e coletivas destes integrantes ao dançarem obras coreográficas que tinham em seu enredo temáticas políticas. Além disso, foi possível compreender como foi integrar um grupo artístico durante um período em que as artes eram controladas pelo governo por meio de órgãos de censura e repressão. Acreditamos que o emprego dos testemunhos como fonte foi muito importante para que a pesquisa obtivesse um resultado satisfatório.

Já as resenhas críticas e matérias jornalísticas, além de colaborarem com a análise da composição coreográfica, permitiram que percebêssemos como a imprensa do período recebeu e divulgou informações sobre os espetáculos de dança. Esta documentação foi localizada principalmente no Centro de Documentação e Informação da Funarte (CEDOC) e no Departamento de Informações e Documentação Artística (IDART)⁸. Torna-se importante expor que, durante a escrita da dissertação, encontramos críticas sobre os espetáculos, escritas por Sérgio Viotti⁹, Lineu Dias¹⁰, Sabato Magaldi¹¹, Fausto Fuser¹², Acácio Ribeiro¹³.

⁸ É importante expor que neste processo de escrita do projeto e de consultas já realizadas ao CEDOC e IDART, foi localizado um número expressivo de resenhas, principalmente após 1975. Entretanto, utilizamos 11 destas em nossa dissertação.

⁹ Sérgio Luiz Viotti (São Paulo, SP, 1927 – idem, 2009). Ator e diretor. Intérprete de notável sensibilidade e dotado de ampla formação cultural, revelou-se também eficaz adaptador e tradutor de obras literárias e teatrais. SÉRGIO Viotti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 07 jun. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397790/sergio-viotti>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

¹⁰ Lineu Dias, durante toda a sua trajetória, atuou nas seguintes áreas artísticas: teatro, contação de histórias, dramaturgo, pesquisador de dança e crítico. Para além dessas atividades, atuou como crítico titular no jornal *O Estado de S. Paulo* entre os anos de 1961 a 1981.

¹¹ Sábado Antônio Magaldi (Belo Horizonte, MG, 1927 - São Paulo, SP, 2016). Teórico, crítico teatral e professor. Pertenceu ao primeiro escalão intelectual brasileiro, influente pensador ligado a momentos decisivos da história do teatro brasileiro. SÁBATO Magaldi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 06 abr. 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa619/sabato-magaldi>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

¹² Fausto Fuser é diretor de teatro, ator, iluminador, crítico de teatro. FAUSTO Fuser. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 23 fev. 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109173/fausto-fuser>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

¹³ Acácio Ribeiro Vallim Júnior (Santos, SP, 1948). Professor e crítico de dança, ator e preparador corporal. ACÁCIO Ribeiro Vallim Júnior. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 11 jan. 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200159/acacio-vallim-junior>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

Para Camargo (2012), em *Cartografias midiáticas: corpomídia na construção da memória da dança*, a partir dos anos 70 “a crítica de dança começa a se tracejar como uma área específica nos cadernos de cultura, a partir da atividade de profissionais que tinham maior proximidade com a singularidade desse campo” (CAMARGO, 2012, p. 205). Todos estes profissionais, assim como expõe a autora, possuíam certa ligação com a área da dança, pois durante a leitura das críticas ficou perceptível que “os críticos eram familiarizados com as especificidades da dança” (CAMARGO, 2012, p. 205). Conseqüentemente, estes passaram a construir análises mais elaboradas em relação ao que era produzido sobre dança em um período anterior. Acreditamos que estas críticas também colaboraram para a formação de um público de dança durante o período da ditadura, pois, assim como expõe a autora, o surgimento de um jornalismo cultural brasileiro especializado em dança foi “concomitante à formação de público que se estabelecia ao redor das companhias de dança do país” (CAMARGO 2012, p. 205).

A obra de Nicolau Sevcenko, *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, tornou-se para este tipo de documentação um referencial metodológico fundamental. O historiador, ao estudar um período anterior ao proposto neste projeto, traz a imprensa não apenas como uma forma de ilustração e elucidação de sua discussão, mas também como uma fonte que traduz os pensamentos de jornalistas que compartilhavam, a partir de suas publicações, suas observações sobre como enxergavam a transformação urbana de São Paulo. Conseqüentemente, devido à circulação destas resenhas e crônicas publicadas em jornais, estes mantinham influência sobre a população que realizava a leitura dos mesmos. Para Sevcenko (1992), olhar para a imprensa por este ângulo possibilitou a compreensão de como a cidade estava sendo construída para a população que tinha acesso a estes jornais. É neste viés e seguindo esta forma de olhar para a fonte jornalística que buscamos analisar as críticas sobre as composições coreográficas.

Sendo assim, vemos nestas documentações a possibilidade de responder a diversas questões que esta dissertação abrange, visto que, mesmo com suas especificidades, todas, assim como argumenta Napolitano (2016, p. 9), “são fixações da experiência, da visão de mundo das pessoas, movimentos e instituições que os produziram”. E mesmo a memória é “atravessada por experiências coletivas e pela consagração de alguns documentos em detrimento de outros. O historiador que enfrenta a “história recente”, sobretudo, não pode desconsiderar essas questões” (NAPOLITANO, 2016, p. 9).

Após estas breves considerações metodológicas, que estão melhor desenvolvidas ao longo deste trabalho, falaremos um pouco sobre a divisão e sistematização da dissertação. No Capítulo I: *Trajetórias: experiências artístico-políticas em tempos de censura* apresentamos ao leitor os principais objetos de estudo desta pesquisa, o Ballet Stagium e o Teatro de Dança de São Paulo, além de determinados personagens de suas trajetórias. Sendo assim, na seção *Ballet Stagium e Teatro de Dança de São Paulo: o surgimento de uma dança politizada (1971 a 1977)* apresentamos ambas as companhias de dança, mencionando como surgiram, onde atuavam, os motivos que instigaram os fundadores dos grupos a elaborarem obras coreográficas com teores políticos e sociais, para além de compreender suas semelhanças e divergências enquanto companhias de dança contemporânea do período tratado.

A segunda seção do primeiro capítulo, *Os artistas: experiências artístico-políticas em tempo de censura*, trata especificamente da trajetória dos diretores, evidenciando os motivos que os levaram a iniciar o processo de experimentação em dança contemporânea no Brasil e, principalmente, a criarem companhias de dança engajadas politicamente. Nesta seção também buscamos compreender a experiência dos bailarinos Edgard Duprat, Fabio Vilardi e Mara Borba, que dançaram determinadas composições coreográficas durante a década de 1970, para, então, percebermos como era ser artista/bailarino durante um período de censura às artes.

Já no segundo capítulo, *As primeiras coreografias - 1971 a 1974: uma nova possibilidade de crítica política/social*, analisamos duas composições coreográficas criadas pelo Ballet Stagium durante o governo de Garrastazu Médici, sendo estas: *Diadorim* (1972) e *Dona Maria I: a rainha louca* (1974); além disso, analisamos uma composição coreográfica criada pelo Teatro de Dança de São Paulo, intitulada *Caminhada* (1974), obra dividida em três atos, sendo estes: *Caminhada I*, *Caminhada II* e *Caminhada III*. Buscamos compreender como estas companhias começaram a se posicionar politicamente no cenário artístico nestes anos, visto por diversos historiadores como o período mais fechado da Ditadura Militar. Ainda neste capítulo, verificamos a recepção destes espetáculos por meio da análise de matérias de jornal e críticas publicadas na imprensa acerca destas composições.

A primeira seção do segundo capítulo, *A composição coreográfica como documento histórico*, apresenta o percurso trilhado nesta pesquisa para a análise da composição coreográfica, evidenciando os referenciais metodológicos e os métodos sistematizados para o estudo. A segunda seção, intitulada *As primeiras criações: Descrição das obras de 1971 a 1974*, descreve os três espetáculos mencionados acima, para que o leitor perceba como cada

composição coreográfica foi organizada pelas companhias. A terceira seção, *Análise das composições coreográficas*, analisa os três espetáculos, suas relações com o próprio contexto político-social e os principais elementos das obras que evidenciam determinadas críticas. Já a quarta seção, *As composições coreográficas de 1971 a 1974 na imprensa brasileira dos anos 70*, verifica o que os críticos do período publicaram sobre as obras analisadas neste capítulo, para então compreender o que era escrito e divulgado para a população acerca destes espetáculos.

No último capítulo, *O segundo momento criativo (1975 a 1978)*, examinamos três composições coreográficas produzidas por ambas as companhias durante o governo de Ernesto Geisel, sendo estas: *Quebradas de um Mundaréu (1975)*, *Allegro ma no Troppo (1975)* e *Kuarup (1977)*, a fim de compreendermos a autonomia de linguagem e o espaço que a dança contemporânea começou a ganhar a partir de 1975. É importante mencionar que, durante este novo momento político, a linguagem da dança contemporânea proposta por ambas as companhias se tornou mais ousada ao introduzir nas composições coreográficas, de forma mais explícita, personagens e questões marginalizadas, além de ganhar o primeiro espaço físico patrocinado pelo governo do Estado para o experimento em dança, intitulado de Teatro de Dança Galpão, inaugurado no ano de 1975.

Seguindo nas considerações, na primeira seção do último capítulo, *Personagens sociais em foco: 1975 a 1977*, a proposta foi descrever as três composições coreográficas. A segunda seção, *Análise das composições coreográficas*, investiga os motivos pelos quais se tornou necessário neste período, para os grupos, levar para a cena questões, personagens e temas marginalizados, como a prostituta, o homossexual e a poluição ambiental. Já na seção *A imprensa e as composições coreográficas pós 1975* objetivamos estudar o que os críticos do período publicaram sobre as obras analisadas.

Portanto, após todas estas informações acerca do percurso proposto nesta dissertação, é importante mencionar que a produção historiográfica sobre temática proposta, além de ser escassa, não se detém especificamente nas questões específicas desta pesquisa. Assim, pretendemos contribuir para o estudo da história da dança e da história do Brasil, ajudando a preencher algumas lacunas que ainda se encontram abertas no que diz respeito ao papel político-social da dança no cenário da ditadura militar.

CAPÍTULO I - TRAJETÓRIAS: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS EM TEMPOS DE CENSURA

O motor que governava essa geração não era o da tribo, das redes sociais e dos encontros virtuais, mas sim o do ímpeto de fazer dançar seus corpos e misturar em peles suas poesias vividas. Jovem atraiu jovem e logo se apagou o limite entre plateia e palco. E assim pelo menos uma década se passou.

Susana Yamauchi¹⁴

1.1 BALLET STAGIUM E TEATRO DE DANÇA DE SÃO PAULO: O SURGIMENTO DE UMA DANÇA POLITIZA (1971-1978)

Foi na década de 1970 que surgiu, no campo das artes, as companhias de dança Ballet Stagium e Teatro de Dança de São Paulo. Ambos os grupos artísticos foram pioneiros na cidade de São Paulo no estudo prático em dança contemporânea e enxergaram nesta arte a possibilidade de diálogo com outras expressões artísticas, desconstruindo um padrão de dança clássica enraizado desde a Primeira República e enxergando no corpo outras possibilidades de movimentação. Além disso, experimentam a dança como forma de comunicar ao público determinadas questões do seu próprio tempo.

As referidas companhias estavam inseridas no contexto da Ditadura Militar, período em que o Brasil, assim como expõe Napolitano (2016), vivenciou diversos acontecimentos que refletem em quem somos hoje: “a economia cresceu, alçando o país ao oitavo PIB mundial. Mas igualmente cresceu a violência social, alimentada em boa parte pela violência do estado” (NAPOLITANO, 2016, p. 8). Estas, dentre outras diversas questões, influenciaram no surgimento de uma arte preocupada com o social, característica presente tanto nas coreografias que serão analisadas nos próximos capítulos, como na forma com que o Ballet Stagium e o Teatro de Dança de São Paulo difundiram sua produção cultural: facilitando o acesso do público por meio de apresentações gratuitas e a preços populares, ou mesmo levando seus espetáculos de dança a espaços marginalizados¹⁵.

A autora Aracy Amaral, na obra *Arte para que?: A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, argumenta que esta compreensão por parte do artista em se perceber como agente de transformação política e social teve início nos países da América Latina a

¹⁴ IN: BOGÉA, Inês. **Caminhos cruzados:** Teatro de Dança Galpão (1974-1981). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

¹⁵ Sobre a questão do Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo popularizarem seus espetáculos – com apresentações gratuitas ou a preço popular e realizar apresentações em espaços marginalizados – é possível verificar estas informações em diversas matérias publicadas nos jornais *Folha de São Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, durante os anos 70.

partir da década de 1920, sobretudo em decorrência da Revolução Russa de 1917. Entretanto, a autora evidencia que esta característica, nestes países do continente latino-americano, tornou-se recorrente a partir da década de 1960, devido às diversas agitações políticas daquele período, como: a Revolução Cubana, a implantação da ditadura no Brasil, a morte de Guevara na Bolívia, entre outras (AMARAL, 2003, p. 25).

Com o crescimento desta cultura social/política, fortaleceram-se os aparelhos repressivos, dentre eles o da censura. Segundo Miliandre Garcia, neste período em que surgiram as companhias, o SCDP era o responsável por controlar o conteúdo produzido pelas artes no Brasil. Desde sua criação, em 1945, até o ano de sua extinção, em 1988, “a censura de diversões públicas respondeu aos imperativos políticos dos governantes e transitou de uma ação mais rigorosa e centralizada a partir de 1967/68, passando por uma fase de instabilidade no final da década de 1970” (GARCIA, 2008, p. 31).

Portanto, durante o regime militar, qualquer espetáculo realizado em local público, organizado por pessoa física, jurídica ou por organização comercial/civil, dependia da autorização deste órgão de censura e quase sempre de uma avaliação prévia do conteúdo artístico que seria apresentado e, caso os censores encontrassem nas diversas formas de expressão artística informações e opiniões como

ofensa ao decoro público ou cenas violentas capazes de incitar a prática de crimes, induzissem aos maus costumes; incitassem contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas, prejudicassem a cordialidade das relações entre os povos, ofendessem as coletividades ou as religiões, ferissem a dignidade brasileira e os interesses nacionais e, por fim, depreciassem as forças armadas, seria feita a censura inicialmente prévia, depois punitiva e em alguns casos coercitiva (GARCIA, 2008, p. 31).

A Divisão de Censura de Diversões Públicas, sobretudo na década de 1970, contou com diversos SCDPs distribuídos pelo Brasil e com diversos censores que exerciam atos de censura diariamente. Os fundamentos que norteavam o que deveria ser censurado por estas instituições eram pautados em “concepções pré-estabelecidas, preconceitos, pensamentos autoritários e jargões conceituais oriundos das orientações da Doutrina de Segurança Nacional” (GARCIA, 2008, p. 31). Foi sob esta fiscalização e controle que surgiram ambos os grupos estudados nesta pesquisa.

O primeiro grupo a surgir foi o Ballet Stagium, fundado em 1971 por Décio Otero e Marika Gidali, na cidade de São Paulo, em meio ao governo militar de Emilio Garrastazu Médici. Durante as entrevistas com os diretores, percebemos que a ideia inicial era criar uma companhia de dança que tivesse como principal preocupação o que dizer, depois o que

dançar. Esta postura artística os colocou em meio a diversas opiniões estéticas e os que entendiam sobre dança não sabiam como os enquadrar no cenário artístico, já que a estrutura dos espetáculos e do trabalho corporal desenvolvido rompia com certas posturas clássicas e preenchia-se com novas possibilidades para a concepção de um espetáculo de dança.

Marika Gidali contou que a ideia de formar uma companhia que enxergasse a dança por outro viés surgiu no ano de 1970, após encontro com Décio, que até então era apenas um antigo colega de profissão. A diretora da companhia, durante a entrevista, relembrou que neste ano foi convidada para dar um curso de expressão corporal em Curitiba e que, por acaso, encontrou com Décio, professor e bailarino que também havia sido convidado para ministrar um curso de Ballet Clássico neste evento. Após esta situação, Marika recebeu um convite da TV Cultura para fazer um programa sobre dança e propôs que o convite fosse estendido a Décio Otero, para auxiliá-la.

Segundo Marika Gidali, durante o primeiro encontro, ela percebeu que a sua parceria de trabalho com Décio Otero dava certo, “daí, encurtando a história, ele veio, e fizemos essa programação da TV Cultura: eram 16 espetáculos, chamados de Convite à dança; quando acabou, ficou assim, e agora? Vamos continuar!” (OTERO, 2015). Após esse evento, o artista teatral Paulo Autran¹⁶ percebendo a empatia tanto de Décio como de Marika e questionou-lhes: “Por que vocês não fazem como o teatro que viaja pelo Brasil? Daí ele passou o caminho da pedra, né?” (GIDALI, 2015).

Após a sugestão de Paulo Autran, Marika Gidali e Décio Otero decidiram criar o Stagium, em 1971, e contrataram um produtor para ajudar na divulgação e venda das composições coreográficas que começaram a produzir: “nós contratamos um rapaz pra vender os espetáculos e em 1972 saímos de São Paulo e fomos até São Luís, dançando. Isso nos anos 1970 era muito complicado, daí voltamos já vendo um outro tipo de Brasil” (GIDALI, 2015). Marika comentou que, como passaram 22 dias de ônibus de São Paulo até o Maranhão, a companhia conheceu de tudo, desde elementos folclóricos até o tipo de vida que se levava nestes lugares, e percebeu uma realidade diferente da que os diretores e bailarinos vivenciavam e, por isso, já no início da trajetória da companhia, houve uma mudança na visão que estes tinham sobre o Brasil.

¹⁶ Paulo Paquet Autran (Rio de Janeiro, RJ, 1922 - São Paulo, SP, 2007). Ator. Intérprete de grandes recursos expressivos e vários registros dramáticos, iniciou seus estudos no ano de 1950 e construiu sólida e diversificada carreira, protagonizando um repertório que incluiu os maiores autores clássicos e contemporâneos. PAULO Autran. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 12 out. 2007. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13509/paulo-autran>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

Um dos trabalhos que o Stagium dançou nesta primeira circulação cultural que fez até a região nordestina foi a composição coreográfica *Diadorim* que, segundo Décio Otero e Marika Gidali, foi baseada na obra literária o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Na literatura, muitos dos personagens são homens do interior que lutam pelo progresso, mulheres que usam vestimentas masculinas. Notamos homens corajosos convivendo ao lado de outros de caráter um tanto duvidoso, e percebem-se também diversas relações de poder – como a situação central do narrador, pautada na existência do Diabo e sua interferência na realidade dos homens. Observamos que muitas dessas características e questões foram reconstruídas na composição coreográfica, o que veremos no segundo capítulo.

Marika Gidali conta que a composição coreográfica *Diadorim* surgiu com Décio Otero durante uma viagem: “mas, assim, ele ainda era bailarino clássico né, então na hora que ele chegou aqui e foi fazer um ballet assim ‘brasileiro’ foi bem diferente, bom pra você ter noção na primeira vez eu dançava com sapatilha de ponta, então assim era uma outra história” (GIDALI, 2015). A partir destas memórias, percebeu-se que, inicialmente, Décio e Marika não tinham plena consciência da possibilidade de fazer da dança uma ferramenta de crítica política e social. Isso porque, mesmo construindo um balé baseado em um livro engajado, o trabalho estava pautado muito mais na possibilidade de transformar em coreografia uma obra literária que traz em seu enredo personagens que exaltam a cultura nacional.

Sobre esta questão, o autor Marcelo Ridenti (2012) expõe que, neste período, muitos artistas buscavam introduzir em sua arte uma dramaturgia brasileira, não apenas por meio da temática, mas pela interpretação, sonoridade, direção e produção textual. Os artistas engajados objetivavam trazer para a cena personagens característicos da cultura nacional daquele período, como o migrante, que ainda se encontrava em situação de dificuldade em sua cidade de origem; ou o cidadão, que enxergava na cidade grande uma condição melhor, mas que, ao chegar lá, percebia uma realidade difícil.

Neste sentido, circular pelo Brasil com um trabalho de dança que exaltava a brasilidade foi fundamental para que o grupo fosse visto no cenário da dança brasileira – que, por sua vez, não tinha um espaço muito amplo. “Veja bem, você tem que pensar que a dança não existia, era uma coisa nova, quem fazia dança era um grupo na Bahia e no Rio de Janeiro, um ballet super tradicional. A nossa proposta foi uma proposta absolutamente nova, no sentido artístico, político” (GIDALI, 2015; OTERO, 2015).

Este grupo de dança situado na Bahia, citado por Marika Gidali em sua entrevista, era chamado de Grupo Experimental de Dança (GED), um grupo artístico que, já rompendo com

padrões estéticos do ballet clássico e utilizando a dança como forma de manifestação artística, surgiu no cenário em 1965. Segundo Luana Araújo, em *Estratégias Poéticas em tempos de ditadura: A experiência do GED de Salvador – BA* (2008), a diretora artística, Lia Robatto, criou o grupo experimental um ano após o golpe militar. Para a autora, este grupo propunha diversos elementos diferenciados no processo de criação de um espetáculo de dança e fazia um diálogo entre aquilo que já era consolidado esteticamente com o que poderia ser inovador para a dança. Um dos exemplos citados pela autora é a utilização da dramaturgia como um elemento cênico que complementasse a arte da dança e o aproveitamento da cultura brasileira regional como uma possibilidade para o processo criativo, como se observa no trecho a seguir:

Em Salvador, as proposições cênicas de exploração de espaços alternativos, a quebra de barreiras entre palco e plateia, a integração artística, a democratização do processo criativo na construção dos espetáculos, a estrutura dramática e temporal coesa e o diálogo estético com elementos da cultura local conferiram ao GED a responsabilidade em propor o inusitado e respaldar diversas experiências coreográficas da década de 1970. Praticamente sem interferências restritivas dos órgãos de censura, a dança, beneficiando-se das especificidades da linguagem corporal, consolidou um espaço significativo de expressão política e ideológica em Salvador (ARAÚJO, 2008, p. 8).

Seguindo princípios semelhantes aos do GED, desde 1971, o Stagium começou a pensar na possibilidade de expandir as potencialidades criativas na área da dança, ao mesclá-la com outras linguagens artísticas, principalmente a teatral. Entretanto, foi no ano de 1974 que tanto os diretores da companhia como os bailarinos perceberam juntos a possibilidade de utilizar a dança como uma forma de manifestação política e educativa. Esse fato, segundo Décio e Marika, ocorreu durante uma viagem que o Stagium fez de Pirapora até Juazeiro da Bahia. Os diretores lembraram que neste momento vislumbraram com maior clareza o quanto ainda existia pobreza e desigualdade social e, a partir dessa percepção, começaram a questionar o que poderiam fazer com a produção coreográfica da companhia: para que dançar? Para quem dançar? Onde dançar? Como dançar? (OTERO, 2015).

Marika Gidali lembra que essa reflexão dos integrantes do Stagium ocorreu exatamente durante um dia de viagem:

estava chovendo e não deu pra fazer a apresentação, aí entramos na barca e fizemos as primeiras reflexões sobre tudo que estávamos vendo. Um dia muito importante, pois a partir daí começamos a fazer um trabalho de base social nos espetáculos, mais consciente (GIDALI, 2015).

Quando retornaram a São Paulo, os diretores comentaram que o objetivo passou a ser potencializar a crítica social nos espetáculos e fazer de forma ainda mais consciente o trabalho

de desenvolvimento de uma linguagem de dança. Notamos que esta nova forma de fazer dança no Brasil durante os anos 70 já era aquilo que, apenas a partir dos anos 90, cristalizou-se como dança contemporânea.

Durante o percurso de pesquisa bibliográfica acerca do surgimento da linguagem de dança contemporânea, percebemos que existe uma dificuldade por parte de pesquisadores em dança para datar o período exato de sua origem. É provável que isso se dê graças à dificuldade de delimitar um momento específico para o nascimento de uma linguagem de dança que se desenvolveu a partir da inquietação de diversos artistas, em períodos distintos. O que se percebeu é que determinados conceitos de dança foram se transformando ao longo do tempo, devido à necessidade de mudanças da sociedade em que o artista produtor estava inserido.

Ao discutir esta cronologia, talvez um tanto ilusória, o autor Paulo Henrique Alves de Souza no artigo *Dança contemporânea: conflitos e aproximações*, argumenta que “se formos fazer uma viagem pela história da dança para descobrir a raiz da dança contemporânea, com certeza não acharemos raiz nenhuma e isso é a grande riqueza dessa arte” (SOUZA, 2012, p. 3). O que o autor percebe é que a dança contemporânea parece ter sido a evolução de linguagens como o Ballet Clássico e a Dança Moderna, pois o coreógrafo de Balé de repertório Vaslav Nijinsky¹⁷, já no início do século XX, especificamente em 1912, foi censurado por dançar de forma obscena o balé *O deus azul*. “Sua obscenidade estava nos movimentos realizados no chão considerados sensuais e sexuais. Ir para o chão dançar, nessa época, era praticamente uma heresia para com a dança, afinal, o chão não era um signo da linguagem dança” (SOUZA, 2012, p. 9). Além deste trabalho coreográfico, Nijinsky criou ainda neste período a obra *Sagração da Primavera* e levou para a cena:

novos códigos que nada tinham a ver com a dança que até então era considerada dança. Pela primeira vez colocou seus bailarinos realizando posições dos pés em andeduns (pés paralelos), com figurinos pesados, porém nada pomposos e belos e com um ritmo musical composto por Stravinsky (1882-1971), que era completamente diferente dos balés da época (SOUZA, 2012, p. 14).

A partir destas informações, compreendemos que determinar uma data específica para o surgimento desta nomenclatura é de fato difícil, pois mesmo durante um período no qual a linguagem do ballet clássico prevalecia, certos coreógrafos como Nijinsky já haviam iniciado a quebra de padrões e introduzido em suas obras diversas outras possibilidades corporais (TEIXEIRA, 2014). Para Silvia Maria Geraldi, autora que discute o desenvolvimento da

¹⁷ Vaslav Nijinsky (Kiev, Ucrânia, 1889 – Londres, Inglaterra, 1950). Bailarino e coreógrafo russo. VASLAV Nijinski. In: WIKIPÉDIA, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vaslav_Nijinski>. Acesso em: 31 ago. 2020.

dança contemporânea no Brasil na década de 60 e, com mais evidência, na década de 70, diversos coreógrafos também passaram a utilizar a expressão teatral para compor suas coreografias. De acordo com Geraldi:

Sobretudo a partir de meados da década de 1960, outras práticas da cena: a música, a dança; passarão a interessar-se intensamente pela questão da teatralidade em decorrência do movimento transdisciplinar, em que diferentes artes cruzarão suas fronteiras e se contaminarão reciprocamente. Como resultado, assistiremos dos anos de 1970 em diante uma tendência crescente por parte dos novos coreógrafos de reconduzir a dança à expressão e à produção significativa, lançando mão de recursos teatrais para a criação coreográfica (GERALDI, 2009, p. 167).

Para Inês Bogéa, paralelo ao período em que as companhias estiveram inseridas e que surgiam novas formas de criação e experimentação em dança no Brasil, ocorreu no mundo o nascimento de diversos artistas que também começaram a desenvolver o estudo de uma nova linguagem de dança. Nos Estados Unidos, por exemplo, no início da década de 70, um grupo de coreógrafos liderados por Ivonne Reiner criaram o The Grand Union, coletivo que se reunia para “realizar improvisações com foco nas sensações internas, sem no entanto abandonar o interesse pelo movimento puro, criando cenas em que o uso da voz e do texto era permitido” (BOGÉA, 2014, p. 18). Na Alemanha, por sua vez, em 1973, Pina Bausch “veio a ser diretora do Balé da Ópera de Wuppertal, promovendo ao longo daquela década uma grande mudança: o bailarino interpretava a sua própria personagem, havendo uma dissociação entre o gesto dançado e as situações representadas” (BOGÉA, 2014, p. 19). A autora ainda observa que “ao redor do mundo, o processo produtivo e criativo artístico conectava-se a uma maior articulação de classe em busca de “dar-se conta” da vida moderna” (BOGÉA, 2014, p.19). Na arte da dança, especificamente, “a materialidade se uniu à temporalidade de um sujeito que se entranhava nas coisas do mundo, transformava o corpo num vetor de ideias, repensando o seu meio” (BOGÉA, 2014, p. 19).

Voltando à trajetória do Stagium, é importante evidenciar que, mesmo desenvolvendo um trabalho diferente e inovador em dança na cidade de São Paulo desde 1971, o grupo passou por certas dificuldades financeiras para se manter. Em uma página da *Folha de São Paulo* do ano de 1972, o jornalista Fausto Fuser, após realizar uma entrevista com Décio Otero, escreveu uma matéria sobre o Ballet Stagium. Na matéria, Fuser apresenta o desabafo feito por Décio ao governo devido à falta de prioridade financeira que a expressão artística da dança tinha perante as políticas culturais do período. Isso graças ao fato de o governo disponibilizar mais verbas culturais para companhias estrangeiras do que para as da própria cidade:

Embora reconhecendo que seja positiva qualquer divulgação da arte da dança, como foi feita pelos franceses no Ibirapuera, sob patrocínio da CED, Marika e Décio alegam que “a CED, que nos ignora ao máximo, teria concedido um auxílio de 17 mil cruzeiros aos nossos improvisados visitantes por um só espetáculo, pelo qual eles cobraram ingressos a cinco, dez e até quinze cruzeiros (FUSER, 1977).

Percebe-se, através desta notícia, que os fundadores do Stagium não se calavam perante questões que de fato os incomodavam. Após a viagem de 1974, começaram a enxergar na dança essa possibilidade de expressar determinados incômodos, principalmente aqueles que não podiam, sem grandes riscos e dificuldades, ser ditos e expressados por outras linguagens artísticas durante o período da ditadura no Brasil. Segundo Helena Katz, autora e jornalista que estuda a dança no Brasil, em seu livro *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil* (1994), uma das características que transformaram o Ballet Stagium em uma companhia de identidade própria foi a sua relação com a população, isto é “de alguma forma o que o Stagium oferecia parecia mais próximo do sujeito que tomava cerveja comentando as notícias no bar da esquina” (KATZ, 1994, p. 3).

Helena Katz acredita que a dança desta companhia se tornou uma “dança cidadã”, pois os conhecimentos produzidos pelos balés representavam para a população um reconhecimento do que eles vivenciavam e sofriam, fazendo desta uma “ferramenta de reconstruir o mundo”. Para Katz, as coreografias criadas por Décio e Marika nos anos 70 eram:

Discursos cênicos que, em língua de balé, revelavam as questões sociais do seu tempo. Parecia indispensável tudo expor com aquela exterioridade dos lábios e das florações. A moldura do balé se tornara uma espuma grossa onde derivavam outros assuntos - os mesmos que povoavam os corações da época (KATZ, 1994, p. 6).

Foi neste mesmo contexto político, e objetivando desenvolver um trabalho de dança que se comunicasse diretamente com o público, que, no final de 1974, surgiu o Teatro de Dança de São Paulo, dirigido por Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. Este grupo estreou como coletivo artístico no dia 5 de dezembro do mesmo ano, com o espetáculo *Caminhada*, em prol da pré-inauguração do espaço Teatro de Dança Galpão. O grupo se originou após Célia Gouvêa retornar de uma viagem à Europa, onde havia tido a oportunidade de estudar no centro interdisciplinar Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos intérpretes do Espectáculo (MUDRA), espaço dirigido por Maurice Vaneau. Em entrevista com a diretora, esta relatou que as novas possibilidades de se fazer e pensar dança foram exercícios que ela teve a oportunidade de “praticar no MUDRA, mas para além de uma dança investigativa, também aprendi a fazer uma fusão entre a dança, outras artes e linguagens” (GIDALI, 2015).

A chegada da diretora no Brasil marcava uma nova fase em sua carreira, diferente da europeia, pois pela primeira vez colocaria em prática todo o aprendizado adquirido em sua

experiência no MUDRA, tendo como plano de fundo todo o contexto político que o Brasil vivenciava. Sobre essa questão, em sua tese de doutorado intitulada *Mudra e Galpão: experiências cênicas interlinguagens*, a diretora Célia Gouvêa relembra que:

Era chegada a hora do deslocamento, do desembarque, da aclimação, do carregamento e da colocação de questões que conduziram a outro modo de se pensar e organizar a dança, no qual há perpassamentos, com o livre trânsito entre dança, palavra, música e elementos visuais, ainda que a dança predominasse, com a particularidade de estar permeada por outras linguagens. Não sabia que o processo que iria iniciar seria histórico (GOUVÊA, 2017, p. 201).

Sendo assim, ao regressar ao Brasil, Célia Gouvêa, tendo como objetivo encontrar um espaço para pesquisa e criação de dança, tomou conhecimento sobre o Teatro de Dança Galpão, localizado na rua dos Ingleses nº 209. A partir de então, decidiu fazer deste ambiente um local de ensaio do Teatro de Dança de São Paulo, em parceria com Maurice Vaneau e com auxílio de Renne Gumiel e Ruth Rachou.

Sobre todo este processo, a diretora lembrou que o ato de realizar uma montagem coreográfica imediata no Brasil, depois de um longo período fora, ocorreu quando soube da oportunidade que a Comissão de Dança da Secretaria de Estado da Cultura – então denominada Secretaria de Estado e Cultura, Ciência e Tecnologia – começou a incentivar financeiramente um teatro destinado à dança. Entretanto, a diretora comentou que “até então, grupo nenhum queria apresentar-se ali. Criticavam a precariedade do local. Contatei Marilena Ansaldi, então à frente da Comissão de Dança, fui visitar o teatro e disse de imediato: é aqui mesmo que vamos realizar nosso trabalho” (GOUVÊA, 2017, p. 201).

Este espaço foi um marco na história da dança brasileira, pois foi o primeiro espaço teatral destinado a novas experimentações em dança que borbulharam nos anos 70. Além disso, foi o primeiro local de experimentação em dança que recebeu subsídios do governo para se manter, uma vez que “o secretário, Pedro Magalhães Padilha, apoiou a iniciativa da bailarina Marilena Ansaldi – figura central na criação e no desenvolvimento da ideia do Teatro de Dança Galpão – e a convidou para fazer parte do Conselho de Cultura de sua Secretaria” (GOUVÊA, 2017, p. 203).

Sergio Miceli, em *As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de radiotelevisão* (2019), contribuiu para pensarmos os motivos pelos quais a arte da dança brasileira não obteve amplo incentivo e apoio para o desenvolvimento de suas atividades durante a ditadura. O autor, em um sentido amplo, expõe que em diversos países a política cultural depende da história individual dessas sociedades, cujo “saldo de lutas sociais está na raiz de uma presença mais ou menos abrangente do poder público como instância

decisiva nos processos de regulação e intervenção no campo da produção cultural” (MICELI, 2019, p. 16).

No caso do Brasil, a relação nebulosa entre cultura e governo nos anos 1970 dependeu especialmente do próprio regime militar, instância que esteve à frente desta relação, fosse por meio da instituição dos aparelhos de censura já mencionados, ou por uma forma indireta de incentivo cultural. Segundo Napolitano, estava “calcada no apoio oficial à modernização da indústria da cultura e da comunicação, como parte do projeto estratégico de integração nacional” (NAPOLITANO, 2010, p. 154).

De acordo com Napolitano (2010), com a criação da Política Nacional de Cultura (PNC), elaborada pelo Ministério da Educação e Cultura no ano de 1975, durante o mandato do ministro Ney Braga, iniciou-se um processo de aproximação entre governo e os artistas críticos ao regime. Isso se deve ao fato de “o documento tinha muitos pontos em comum com uma determinada visão de cultura da esquerda nacionalista, consolidando um canal de diálogo entre oposição e governo, altamente estimulado pelo mecenato oficial” (NAPOLITANO, 2010, p. 154). O autor ainda expõe que este documento teve como principal objetivo o incentivo “às áreas de teatro e cinema, que, não por acaso, com a música popular, formavam o “tripé” da cultura engajada de esquerda” (NAPOLITANO, 2010, p. 21). Portanto, neste período, o Estado

tentava neutralizar os efeitos eventualmente politizadores desse tripé artístico menos pelo controle do conteúdo em si, e mais pelo controle dos circuitos socioculturais pelos quais as obras deveriam circular pela sociedade, aprofundando a dependência financeira dos criadores e produtores em relação ao estado e matizando o radicalismo no tratamento dos temas (NAPOLITANO, 2010, p. 21).

Portanto, a dança – principalmente a contemporânea –, por não ser percebida como engajada por parte do governo, não fez parte deste “tripé” e deste ciclo de interesses, não chegando a ser censurada. Contudo, não se tornou uma expressão priorizada durante a destinação de recursos financeiros à produção de espetáculos ou circulação destes. Isso fica claro através do relato dos diretores do Teatro de Dança de São Paulo e do Ballet Stagium.

É importante evidenciar que após a criação do PNC, em 1975, o Teatro de Dança Galpão, que já estava em funcionamento desde o final de 1974, foi efetivamente inaugurado e tornou-se o primeiro espaço cultural a receber apoio do governo e dedicado à pesquisa, circulação e ensino dos diversos tipos de dança. O apoio, que durou três anos, estava pautado no pagamento do aluguel do espaço e na sua manutenção, mas todas as atividades desenvolvidas e propostas por esta instituição aconteceram devido à organização dos próprios artistas que ali atuavam.

Sofia Amaral do Osório, em *Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil* (2015), também considera que este espaço emblemático para a dança brasileira já havia sido utilizado para apresentações de peças teatrais de cunho político. Dentre elas, *Roda Viva*, como se lê abaixo:

Roda Viva, de autoria de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1968. A peça se tornou um símbolo da resistência à ditadura militar por meio das artes, não só por seu conteúdo, mas, sobretudo, pelo episódio ocorrido no Galpão em 18 de julho, quando um grupo do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro, destruiu o cenário e os equipamentos do teatro, e espancou integrantes do elenco e da equipe técnica (OSÓRIO, 2015, p. 7).

Este episódio incentivou Célia Gouvêa e Maurice Vaneau a reunirem um grupo de artistas e realizarem seus ensaios neste local que, “mesmo com todos os seus problemas estruturais, representava a realidade com a qual a dança precisava lidar naquele momento” (OSÓRIO, 2015, p. 6).

O resultado da junção entre espaço de resistência e núcleo artístico de dança contemporânea foi a obra *Caminhada*, espetáculo dividido em 3 atos (Caminhada I, II e III). Assim como escreveu a autora Inês Bogéa (2014), o espetáculo abordava o tema da repressão de diferentes maneiras: na primeira, mais psicológica, um solo de Célia Gouvêa entre quatro paredes, perseguida por três sombras; na segunda, o ruim e o cômico ganham espaço por meio de textos repetidos e pela caracterização bizarra das personagens; e, na terceira, percebe-se certa alusão política, descrevendo a busca da identidade de um povo na luta contra a repressão, por meio de gestos que partem do chão em busca de verticalidade, descrição essa que será melhor desenvolvida no segundo capítulo.

A experiência que Célia Gouvêa e Maurice Veneau trouxeram da Europa colaborou para que, desde o princípio, o trabalho desenvolvido pelo Teatro de Dança de São Paulo tivesse como sua principal matriz a investigação por uma linguagem de dança que se desvencilhasse do formato clássico. Seu objetivo, a partir de então, seria olhar para a realidade social e artística em que o grupo estava inserido, diferentemente do Staging que, assim como lembraram os diretores, precisou passar por uma situação específica para se perceber como agente de transformação social.

É fundamental evidenciar que o fazer artístico destas duas companhias de dança contemporânea nutriu-se fortemente da linguagem teatral desenvolvida, até meados dos anos 70, por grupos como o Teatro de Arena (1953), o Teatro Oficina (1958) e o Grupo Opinião (1964). Para Miliandre Garcia, o grande desafio destes grupos teatrais residiu na criação de

“uma dramaturgia com características próprias e de um modo de interpretação com feições nacionais, que não sucumbissem aos interesses de mercado, reproduzissem os padrões culturais dos países desenvolvidos ou imitassem as vanguardas europeias” (GARCIA, 2008, p. 95).

Estes três núcleos teatrais trouxeram para a cena algo inovador e diferente da produção vigente do seu período, o que se tornou uma das principais características herdadas pelo Ballet Stagium e Teatro de Dança de São Paulo que, assim como os grupos teatrais, pensaram em uma forma própria de se fazer dança. Compartilhando da abordagem de Garcia (2008, p. 95), acreditamos que os grupos teatrais incentivaram e “orientaram inúmeras discussões estético-ideológicas da produção artístico-cultural nas décadas de 1960 e 1970”, dentre elas o desenvolvimento da própria dança contemporânea brasileira.

Mesmo tendo a linguagem da dança contemporânea e as composições coreográficas de engajamento político-social como pontos convergentes, é fundamental perceber que o funcionamento de ambas as companhias de dança e a forma como atuaram enquanto coletivos artísticos foi um tanto distinta. Durante as entrevistas com os diretores e bailarinos, notou-se que o Ballet Stagium se consolidou como companhia e escola de dança privada com sede na cidade de São Paulo. Como já foi mencionado, o grupo não recebia incentivo financeiro contínuo por parte do governo e, devido a isso, para que se mantivessem, transformaram o local de ensaio e criação em uma escola de formação em dança clássica e contemporânea. Assim sendo, percebemos que o Stagium, em nenhum momento, a não ser durante a criação da coreografia *Kuarup* (1977), rompeu totalmente com a linguagem do Ballet Clássico. Isso porque, mesmo buscando outras possibilidades de movimentação, o grupo continuava acreditando nesta linguagem como base para o trabalho que desenvolviam.

O Teatro de Dança de São Paulo, por sua vez, era um coletivo artístico que desenvolvia seu trabalho dentro do Teatro de Dança Galpão – espaço que, assim como mencionado anteriormente, dava suporte para coletivos em processos de criação e circulação de espetáculos experimentais, além de fornecer oficinas de dança e expressão corporal gratuitas. Diferentemente do Stagium, o corpo de bailarinos era formado por artistas e pessoas interessadas em aprender dança, sem que precisassem necessariamente ter formação ou conhecimento amplo sobre esta expressão. Segundo Célia Gouvêa (2018), bastava o comprometimento e a disponibilidade física e mental para as suas propostas. Perceberemos nos próximos capítulos que estes fatores influenciaram no resultado do produto cultural gerado pelas companhias, ou seja, nas composições coreográficas.

Apesar de todas as obras serem carregadas de questionamentos e temáticas políticas, os grupos divergiam em sua estrutura estética e na própria pesquisa de movimento corporal. Isto é, o Stagium era mais pautado na plasticidade, em sequências coreografadas¹⁸ e na própria estrutura de um espetáculo de dança. Já o Teatro de Dança de São Paulo buscou experimentar um corpo diferente para a dança, baseada em ferramentas de improviso e em uma estrutura de espetáculo que fugia completamente aos padrões da época.

Como vimos anteriormente, durante a sua trajetória artística nos anos 70, o Ballet Stagium atuou em diversos espaços da cidade de São Paulo e do Brasil, dentre eles, o próprio Teatro de Dança Galpão, podendo, com isso, circular com as suas obras para uma ampla população. O Teatro de Dança de São Paulo, por seu turno, tinha como principal espaço de apresentação o próprio Teatro de Dança Galpão e, assim como expõe Célia Gouvêa (2018), “era neste palco que me sentia tranquila para experimentar tudo que produzia em sala com o grupo”. O principal público que frequentava este espaço eram jovens universitários e artistas interessados em conhecer estes novos experimentos artísticos. Era um espaço aberto, dinâmico, com espetáculos a preços populares e o objetivo maior era difundir as novas pesquisas em dança que estavam sendo produzidas para artistas engajados, estudantes e curiosos dessa nova investigação em dança (GOUVÊA, 2018).

Esse fator nos fornece a informação de que cada uma teve seus próprios espaços de difusão de ideias e seu próprio público receptor. O Stagium circulou por diversas regiões do Brasil e teve a oportunidade de difundir as críticas e a arte que vinha propondo com suas obras, popularizando a sua dança ao enxergar em todo espaço uma possibilidade de palco. Já o Teatro de Dança, por ter um caráter mais experimental, delimitou-se a fazer suas temporadas para a própria classe artística, potencializando entre os estudantes universitários e artistas uma nova alternativa de resistência.

O Stagium também se consolidou como uma companhia de dança que, mesmo fugindo aos padrões estéticos do ballet clássico, tinha funcionamento semelhante ao das companhias de ballet clássico apoiadas pelo Estado. Com isso, é possível perceber que Marika e Décio projetavam se tornar pioneiros na criação de uma companhia estável de dança contemporânea no Brasil, uma vez que tinham sede própria e realizavam audições para bailarinos que quisessem integrar o elenco.

O coletivo artístico dirigido por Célia Gouvêa surgiu, assim como expõe Susana Yamauchi, em um ambiente artístico cuja novidade era que “diferentemente dos grandes

¹⁸ Sequência coreografada é a junção de diversos movimentos criados por um coreógrafo. Cf. BLOM, L. A.; CHAPLIN, L. T. **The intimate act of choreography**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1982.

mestres, muitos dos que atuaram ali, cedo se tornaram intérpretes de si mesmo, autores e coautores responsáveis por suas próprias empreitadas” (BOGÉA, 2014, p. 1).

Para além das informações que explicitam as divergências estruturais e criativas sobre as companhias, é importante dizer que a arte da dança para grande parte dos artistas era uma profissão, e o corpo sua principal ferramenta de trabalho. Ser artista em pleno regime militar não era uma tarefa fácil, devido a determinadas formas de repressão, como a censura, vigilância e a proibição efetiva sobre a produção artística do momento. Mas, ser um artista militante que resistia a essas imposições do regime por meio da arte da dança era uma tarefa ainda mais complexa e árdua, já que o que era produzido por estes grupos trazia em seus enredos coreográficos diversas situações sociais, com o objetivo de fazer determinada crítica e transmiti-la para o público, sem ser percebida pelo regime político vigente.

Neste sentido, na próxima seção, buscamos compreender como foi a trajetória e experiência artística dos diretores de ambos os coletivos – ou seja, daqueles que enxergaram na arte da dança uma ferramenta de contestação. Além disso, pretende-se refletir sobre a experiência de jovens que acompanharam a trajetória destas companhias como bailarinos, e muitas vezes como público, já que foi por meio do corpo e da corporeidade destes que foram dançadas as obras coreográficas que são analisadas nesta dissertação.

1.2 OS ARTISTAS: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS EM TEMPO DE CENSURA

Tendo o corpo humano e sua motricidade como suporte de manifestação e de leitura, a dança segmenta poeticamente o conteúdo em forma. Ao desenhar uma sequência de movimentos corporais, sejam eles cotidianos ou não, a dança traz símbolos por meio dos quais nos reconhecemos, e assim, de maneira bela e fugaz, ela evoca nosso repertório de representação e entendimento do mundo (YAMAUCHI in BOGÉA, 2014, p. 32).

O trecho exposto acima, escrito por Susana Yamauchi, traz de forma simples e poética características da arte da dança, linguagem artística central de ambos os grupos estudados neste trabalho. Segundo Bogéa, esta arte tem o corpo e sua motricidade como principal suporte, de manifestação e de leitura, sendo, portanto, uma relação extremamente íntima entre corpo, dança, manifestação e a leitura que a obra coreográfica oferece ao espectador.

Durante os anos 70, tanto o Ballet Stagium como o Teatro de Dança de São Paulo, por serem grupos que tinham a dança como principal linguagem artística, tornaram-se locais de trabalho de diversos bailarinos e artistas que enxergavam a dança como profissão. Estes artistas cederam suas danças a estas duas companhias, muitas vezes sem retorno financeiro, e

se tornaram “suportes” desta arte, visto que traduziram para os seus corpos determinados passos e movimentos propostos em diversas obras coreográficas.

Portanto, durante o percurso de escrita desta dissertação, acreditamos ser fundamental realizar entrevistas com os artistas e bailarinos que dirigiram e integraram as duas companhias para, então, verificar como estes corpos pensantes – em pleno regime militar, mesmo perante à censura e repressão a diversos artistas – tiveram coragem de integrar uma companhia artística engajada.

Sendo assim, foram realizadas em 13 de agosto de 2015, na Rua Augusta, nº 2985, São Paulo, capital – endereço da sede da companhia há mais de 40 anos –, as entrevistas com Décio Otero e Marika Gidali. Ainda durante o processo de escrita da monografia, que antecedeu esta dissertação, em 12 de dezembro de 2018, a entrevista com a diretora Célia Gouvêa, no Centro de Referência da Dança, localizado na Galeria Formosa s/n, São Paulo, capital. Já os bailarinos que concederam entrevistas para este projeto foram Edgard Duprat, Fabio Vilardi e Mara Borba e suas entrevistas foram realizadas em datas distintas durante o ano de 2018.

Assim como expõe José Carlos Sebe B. Meihy, autor da obra *Guia Prático de História Oral* (2011), seja qual for o gênero da História Oral, o ato de entrevistar se reveste de significado especial: “hoje em dia, alguns oralistas optaram por não usarem mais o termo ‘depoimento’ e no lugar consagram a entrevista como maneira dialógica em que alguém grava ou registra narrativa de outra pessoa, para posteriores pesquisas” (MEIHY, 2011, p. 100).

O processo de realização das entrevistas ocorreu em cinco etapas: a primeira foi a de escolha do gênero de História Oral que seria utilizado. Sendo assim, optou-se pela História Oral Temática, já que as questões que permearam o diálogo com os artistas giraram em torno da compreensão de como foram suas trajetórias artísticas e como foi trabalhar com arte em um período de censura no Brasil. Assim como aponta José Carlos B. Meihy:

No caso de entrevistas de história oral temática, dado o caráter mais objetivo, as entrevistas podem ser fechadas ou abertas, até mesmo contemplando roteiros ou questionários, desde que respeitem o fluxo narrativo e não reduzam ou interrompam a fala do colaborador (MEIHY, 2011, p. 87).

O autor também expõe que “por partir de um assunto específico e previamente estabelecido, a história oral temática se compromete com o esclarecimento ou opinião do entrevistador sobre alguma temática definida” (MEIHY, 2011, p. 90).

A segunda etapa se baseou na escrita de um roteiro para as entrevistas que, por sua vez, foram abertas, isto é, elas não seguiram uma estrutura fechada de perguntas, mas sim um

roteiro central que possibilitou tanto aos entrevistados como ao entrevistador permearem por outros questionamentos, caso eles surgissem. A terceira etapa foi o contato prévio com todos os entrevistados. A quarta etapa foi a realização das entrevistas e gravação por meio de um gravador de áudio. Já a quinta etapa foi a transcrição dos principais trechos destas entrevistas.

É importante mencionar que as entrevistas foram realizadas em períodos diferentes. Entretanto, todas seguiram as mesmas etapas, como destacado no quadro abaixo:

Quadro 1: Etapas de realização das entrevistas

Etapas de realização das entrevistas	Data de realização de etapa
1ª etapa: escolha do gênero da História Oral Temática.	Outubro de 2014
2ª etapa: escrita de roteiro norteador das entrevistas abertas.	Agosto de 2015
3ª etapa: contato prévio com os entrevistados.	Inicialmente, em agosto de 2014, com Décio Otero e Marika Gidali; Em maio de 2017 com Célia Gouvêa; Em dezembro de 2018 com Edgard Duprat, Fabio Vilard e Mara Borba.
4ª etapa: realização das entrevistas e gravação por meio de gravador de áudio.	- 13 de agosto de 2015 (Décio Otero e Marika Gidali); - 12 de dezembro de 2018 (Célia Gouvêa); - 1º semestre de 2019 (Edgard Duprat, Fabio Villardi e Mara Borba).
5ª etapa: transcrição das entrevistas.	Setembro de 2015; Janeiro de 2019; Maio de 2019.

Fonte: Elaboração do autor

A partir destas entrevistas, buscamos resgatar memórias onde os entrevistados compartilhassem como foram suas experiências artísticas durante o período da ditadura militar no Brasil, a fim de compreendermos como era ser artista da dança durante um período de censura às artes, suas principais dificuldades e suas experiências ao dançarem obras com

abordagens sociais e políticas. Sendo assim, apresentaremos em subtópicos, inicialmente, a trajetória artística dos diretores de ambas as companhias e, em seguida, a experiência artística durante os anos 70 de três bailarinos que concederam entrevistas para este projeto.

É importante expor que, durante a escrita da trajetória dos diretores, para além das entrevistas fornecidas a este projeto, utilizamos bibliografia sobre a história das companhias e entrevistas destes artistas para outros projetos e pesquisas. Outro aspecto fundamental é que as entrevistas concedidas a outros projetos por artistas que integraram as companhias na década de 1970 também serão utilizadas, já que as experiências destes se cruzam com as experiências dos entrevistados.

1.2.1 Os diretores

Décio Otero e Marika Gidali

Décio Otero e Marika Gidali foram os fundadores do Ballet Stagium, companhia de dança que, como mencionado anteriormente, foi fundada em 1971. Antes de traçarem uma vida artística que mantinha fortes relações com questões de âmbito político-social, tiveram diversas experiências de formação e profissionalização na área da dança. Estes dois pioneiros da dança contemporânea no Brasil tiveram trajetórias diferentes até criarem, juntos, o Ballet Stagium, e ultrapassaram algumas barreiras para fazer da dança uma profissão (OTERO, 2015; GIDALI, 2015).

Décio Otero, no livro *Marika Gidali: Singular e Plural* (2001), ao fazer uma biografia de sua esposa – fundamentada em entrevistas concedidas por ela –, expõe que Gidali nasceu no ano de 1936, na cidade de Budapeste, capital da Hungria. Sua família inteira era judia em um momento em que grande parte dos judeus sofreram preconceito e foram perseguidos ou assassinados.

Segundo Eric Hobsbawm, autor do livro *a Era dos Extremos* (1995), durante a Segunda Guerra Mundial, não só os judeus, mas também os comunistas e os ciganos foram mortos em massa por não se enquadrarem no perfil imposto pelo Nazismo e não seguirem a ideologia deste regime totalitário comandado por Adolf Hitler – líder político que dominou diversos países neste período. Por conta disso, nota-se que o medo foi um elemento que acompanhou grande parte da infância de Marika já que “ouviam-se rumores de repressão aos judeus na Europa, e ouviam-se rumores insistentes de uma guerra próxima, capaz de afetar a Hungria” (OTERO, 2001, p. 17).

Tanto Marika como sua irmã Agnes foram normalmente para a escola durante alguns anos. Entretanto, a instituição escolar não foi por muito tempo um local seguro para se frequentar, pois

no decorrer de uma aula ou outra, tocava-se os sinos da igreja, soavam os alarmes, começavam a aparecer familiares dos alunos para buscá-los; alguém dos Gidali vinha correndo buscar as meninas e as levavam para o porão da casa onde moravam (OTERO, 2001, p. 18).

Durante este período, a família Gidali teve que permanecer na Hungria e se submeter a muitas humilhações. Marika relata um desses momentos no livro de Décio Otero, afirmando que, em uma noite,

soldados entraram no apartamento empunhando fuzil com baioneta, ordenaram que nos vestíssemos rápido e nos levaram para um grande espaço fechado de exposição e venda de cavalos, somente após uma longa espera, em que nós adormecemos, é que todos os grupos foram liberados para voltar para a casa (OTERO, 2001, p. 21).

Após o término da guerra, depois de diversos momentos de apreensão, tendo a família Gidali sobrevivido às ameaças que sofreram, resolveram se mudar para o Brasil, local onde morava Madalena, irmã de Elisabeth (mãe de Marika) (OTERO, 2001, p. 48). Já no Brasil, na cidade de São Paulo, Marika teve o primeiro contato com a dança: a menina de então 13 anos arrumou seu primeiro emprego como dançarina em um clube para ajudar a família financeiramente e obteve o apoio de seus parentes que, além de pensar na colaboração financeira que teriam da filha, “apoiaram a escolha profissional da menina que sonhava em se transformar em uma bailarina” (OTERO, 2001, p. 56).

Depois de três anos trabalhando neste clube, aos 16 anos, Marika entrou para uma companhia de dança chamada “Ballet do IV Centenário”, local onde começou, de fato, sua formação profissional como bailarina clássica.

Eles entravam às 9 horas da manhã com ensaios e aulas, iam até as 21 horas da noite. Claro que em tal regime seria impossível continuar seus estudos regulares e por isso Marika os deixou, e a família deu-lhe apoio conhecendo a importância da decisão (OTERO, 2001 p. 56).

A partir desse momento, Marika Gidali fez da arte da dança clássica sua profissão até meados da década de 60, período em que a arte teatral e a expressão corporal em teatro começaram a despertar em si a necessidade de novas experimentações artísticas.

Diferentemente de Marika, Décio Otero nasceu no Brasil, na região da Zona da Mata, cidade de Ubá, Minas Gerais. Seu primeiro contato com a dança não foi algo planejado, pois seu interesse desde criança era pela arte do teatro. Sendo assim, aos 15 anos de idade, decidiu

participar de um teste para compor o elenco de uma peça. A autora Elisabeth Pessôa Gomes da Silva – que traz em seu livro *Décio Otero: Danças, Andanças e Mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium* (2013) a vida e a obra de Décio Otero desde sua infância até o processo de consolidação do Stagium, pós década de 80 – expõe que “Décio não foi aprovado no teste, porém, considerando sua paixão pelo teatro, sentiu fascinação pelo ambiente que vira e passou a frequentar este espaço destinado ao teatro, localizado no nono andar de um hotel em Belo Horizonte” (SILVA, 2013, p. 42).

Após um período frequentando o espaço como espectador, Décio foi convidado a participar do seu primeiro trabalho como ator em uma peça teatral chamada *Salomé*, com a condição de também exercer a função de *office-boy* deste Teatro. Silva aponta que “apesar de na época haver apenas um curso específico de teatro, Décio não o cursou, frequentava apenas os ensaios da peça” (SILVA, 2013, p. 42).

Entretanto, foi no ano de 1950, aos 17 anos, que Décio teve seu primeiro contato com o ballet clássico, quando, “no hall de entrada do Theatro Mineiro de Arte, Décio Otero deparou-se com dois rapazes vestidos com uma roupa preta colante, o que chamou muito a atenção. Curioso, começou a indagar e então descobriu que eram dois bailarinos” (SILVA, 2013, p. 43).

Estes bailarinos eram Klaus Vianna e Décimo de Castro, e ambos faziam aula com Carlos Leite, professor do único estúdio de dança existente em Belo Horizonte (SILVA, 2013, p. 43). Curioso para saber como era uma aula de ballet clássico, Décio Otero decidiu após alguns dias ir até a sala de ginástica que existia no teatro, local onde Carlos Leite também ensinava a arte do ballet e, instigado pelo professor, teve seu primeiro contato com a barra de ballet clássico. Revelou-se, com isso, o talento que tinha para esta arte (SILVA, 2013, p. 43). Entretanto, diferentemente de Marika Gidali, Décio Otero não teve inicialmente o apoio da família para frequentar as aulas de ballet. Segundo Elisabeth Silva:

Era muito rara a opção pelo balé entre homens. O preconceito não era apenas da sociedade, a família também sempre opunha grande resistência. Foi o que inicialmente ocorreu com Décio, que, vindo de família mineira de arraigada tradição, passou quase um ano estudando dança às escondidas (SILVA, 2013, p. 44).

Pode-se dizer que esta questão de gênero foi para Décio Otero a principal dificuldade na dança, visto que não obteve o apoio de sua família para tornar-se bailarino.

Marika Gidali, por sua vez, teve como principal desafio a ser enfrentado durante sua trajetória como bailarina a questão estética, pois mesmo tendo uma flexibilidade natural de seu corpo – fundamental para as bailarinas clássicas – não tinha os alinhamentos físicos vistos

como apropriados para a técnica clássica. “Mesmo tendo um talento raro como bailarina, faltavam-lhe condições físicas ideais para essa arte: mais altura, melhor curvatura de pé. ‘Você não é para isso’ disseram-lhe, entretanto demonstrou ser para isso como poucos já foram” (OTERO, 2001, p. 65).

Mesmo com estes empecilhos, tanto Décio Otero, como sua futura esposa, antes de se conhecerem, consolidaram-se como profissionais da dança clássica. Marika Gidali, além de poder dançar no Ballet do IV Centenário, também dançou no “Corpo de Baile do Municipal do Rio de Janeiro”, onde obteve bons resultados como bailarina. Já Décio Otero dançou em companhias como o Ballet de Minas Gerais, que lhe ofereceu a oportunidade de viajar para o Rio de Janeiro para assistir, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o balé *O Lago dos Cisnes*, pelo The Royal Ballet. Este mérito para viajar foi adquirido por Décio no ano de 1955, período em que fez uma avaliação no Ballet de Minas para que os professores pudessem avaliar o seu desempenho anual (SILVA, 2013, p. 58).

Após esta visita, o futuro diretor do Staging pôde entrar para o “Corpo de baile do Municipal do Rio de Janeiro” no mesmo período em que Marika integrava o elenco, sendo este o primeiro contato entre os dois. Elisabeth Silva expõe que: “é no ano de 1956 que Décio e Marika se cruzam no palco pela primeira vez, e nem poderiam imaginar que um dia viriam a ser juntos, como marido e mulher, importantes transgressores da dança brasileira” (SILVA, 2013, p. 62).

Entretanto, após este convívio diário, que durou aproximadamente um ano, Marika Gidali saiu do corpo de baile do municipal, pois “lhe desagradava a condição de funcionalismo público à qual os bailarinos se subordinavam” (SILVA, 2013, p. 63). Décio Otero, após um período exercendo a função pública de bailarino no corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tem a oportunidade de atuar como solista da companhia (SILVA, 2013, p. 63).

Silva afirma que, até o início da década de 1960, tanto Marika quanto Décio se dedicavam apenas à arte do ballet clássico. Porém, com o passar dos anos, outros interesses em dança começaram a nascer em ambos. Décio Otero recorda: “eu entrava no palco, executava a técnica e dançava, mas não era exatamente aquilo que eu queria, achava que ia até um certo ponto e dali não passava” (SILVA, 2013, p. 64).

Marika Gidali, após sair do corpo de baile do Rio de Janeiro, retornou para São Paulo e, em 1957, passou a integrar uma companhia de dança chamada “Ballet Amigos da Dança”. Segundo Décio Otero, essa foi uma das formações mais importantes para a carreira de

Marika, uma vez que, além de bailarina do grupo, ela pôde discutir com os outros bailarinos e diretores sobre aquilo que estavam apresentando (SILVA, 2013, p. 68).

Em 1964, ano do golpe militar, Marika Gidali abriu pela segunda vez uma escola, que se tornou “um ponto de aproximação de artistas do teatro e da dança; marcavam presença diária ali, Aracy Balabanian, Stênio Garcia, Dina Sfat, Ruth Escobar, Beatriz Segall, Sônia Braga, Anna Maria Dias e Jura Otero” (SILVA, 2013, p. 68). Neste mesmo período, Marika conheceu Ademar Guerra¹⁹, diretor teatral que, segundo Décio Otero, foi essencial para a formação crítica da bailarina e diretora. Após o contato com este diretor, Marika começou a compreender que “a dança poderia enriquecer o teatro, e que o teatro poderia complementar a dança” (SILVA, 2013, p. 58). Em entrevista, a fundadora do Stagium afirma:

Então, minha caminhada foi toda através do Ballet clássico, até o momento em que eu cheguei a dançar o que eu realmente queria. Fiz *Cisne negro*, *Dom Quixote*, esses balés tradicionais, e uma das vezes eu dancei e falei ‘ai meu Deus não é isso que eu quero’, e aí tirei o sapato de ponta e fiquei muito tempo sem ele, comecei a descobrir outra forma de dança, e eu também estava trabalhando na área do teatro, fazendo coreografias para teatro, então meu mundo começou a se modificar bastante (GIDALI, 2015).

Assim, é possível compreender que foi na década de 50 que Décio e Marika iniciaram sua formação em dança, especificamente como bailarinos clássicos. Porém, foi apenas na década de 60 que – ambos com uma formação mais consolidada – sentiram a necessidade de expandir este conhecimento de dança e começaram a enxergar outras possibilidades de fazer arte no Brasil, experimentando algo que não se fundamentava especificamente no ballet clássico.

Neste período, Marika percorreu por uma pesquisa voltada para a arte do teatro, com o auxílio de Ademar Guerra, e passou a utilizar esta expressão como complemento artístico em suas criações em dança, percebendo a possibilidade de relação entre ambas.

Décio Otero, desde o final da década de 50, participava junto de seu amigo Klaus Vianna de debates sobre a criação de uma formação técnica, de um estilo de dança voltado para a população brasileira.

¹⁹ Ademar Carlos Guerra (Sorocaba, SP, 1933 - São Paulo, SP, 1993). Diretor. Encenador reconhecido de espetáculos de impacto e sucesso, hábil condutor de superproduções e montagens com grandes elencos, especialmente musicais. Foi um dos autores que encenava e teve a capacidade exemplar de modernizá-los e torná-los contemporâneos ao seu momento histórico. Após ampla carreira artística no Brasil, em 1969, após se deparar com o Ato Institucional nº5, solidifica sua carreira, dirigindo diversos espetáculos teatrais de engajamento político. ADEMAR Guerra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. 25 jun. 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349389/ademar-guerra>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

A partir destas questões, as quais demonstram certa inquietação artística de Décio e Marika, podemos afirmar que ambos encontraram na criação do Ballet Stagium uma forma de persistir na arte da dança. Todavia, pesquisando uma nova linguagem, posto que apenas o ballet clássico não estava correspondendo aos questionamentos e necessidades artísticas dos diretores.

Neste sentido, fica notório que suas trajetórias, antes da criação do Stagium, foram norteadas por desafios: no caso de Décio, a questão de gênero, pois Décio não foi bem visto por sua família pelo fato de dançar ballet clássico; no caso de Marika, a questão estética, pois ela tinha um tipo físico diferente daquele imposto às bailarinas clássicas. Para além disso, não podemos ignorar toda a história de Marika prévia à sua chegada ao Brasil, que também refletiu nas criações coreográficas que o Stagium desenvolveu durante os anos 70.

A diretora que, antes mesmo de criar a companhia, manteve uma relação próxima com atores e diretores de teatro, aponta que o amigo Ademar Guerra já lhe dizia: “Marika, enquanto você não fizer dança no Brasil, não vai ter nada”; ao que ela respondia: “você ‘tá’ ficando louco quem sou eu pra fazer dança” (GIDALI, 2015). Esse conselho dado por Ademar Guerra foi compreendido por Marika durante a viagem que o grupo fez em 1974 e que mudou a sua forma de trabalhar. Os 15 dias viajando foram fundamentais para sensibilizar o grupo, refletir e criar no coletivo uma necessidade de utilizar a arte da dança contemporânea para discutir política. Segundo Marika,

a partir daí começamos a ser uma companhia de fato política, sem o menor pudor. O repertório passou a ser político, todo início do ano sentávamos e discutíamos o que fazer, o que estava acontecendo naquele momento, qual seria o caminho para desviar as atenções, já que o teatro não podia falar, nós poderíamos dançar aquilo que não podia ser falado, então foi um ato de coragem assim fortíssimo (OTERO, 2015).

Décio, que acompanhou e participou de todo o processo com Marika, não difere das informações expostas por sua esposa. O diretor expõe que, ao se deparar com toda aquela população humilde que assistia às apresentações da companhia, percebeu que “como não podíamos dar dinheiro, não podíamos dar nada, o único instrumento que tínhamos era a dança”. Para Décio, foi neste momento que ele, sua esposa e o grupo que participou desse processo adquiriram a característica de uma companhia de dança politizado (OTERO, 2015).

Para o diretor do Stagium, a obra *Dona Maria I: a rainha louca*, de 1974, já evidencia esta mudança de pensamento, além de uma mudança dele como cidadão e diretor. Isso porque a obra tinha como principal influência o próprio contexto do regime militar e fazia uma analogia entre o poder que os militares exerciam sobre o povo brasileiro e o “poder de

Portugal, massacrando o Brasil”, no período colonial (OTERO, 2015). Após esta obra, ainda foram criadas *Quebradas de um Mundaréu* (1975) e *Kuarup* (1977), que também traziam em seu enredo coreológico questões políticas. A obra de 1975, por exemplo, foi inspirada na peça teatral “*Navalha na Carne*, de Plínio Marcos²⁰, autor que não podíamos nem falar o nome dele, tanto que tivemos que trocar o nome da obra por *Quebradas do Mundaréu* e foi assim uma comoção” (OTERO, 2015).

Sobre *Quebradas do Mundaréu*, Décio Otero ainda expõe que o próprio diretor teatral Plínio Marcos disse que: “em essência foi a coisa mais próxima do que ele queria com *Navalha na carne*. Marika aproximou-se muito da personagem da prostituta ‘Neusa Sueli’”, figura marginalizada, e relacionou-a com a figura de “uma operária sofrida, massacrada” (OTERO, 2015), que, além de também estar à margem do sistema político vigente, também representava a situação de grande parte da população.

Quando questionados sobre o medo da censura, ambos expuseram que os censores não entendiam nada dos espetáculos de dança e, por isso, tanto os diretores como seus bailarinos não sentiram o medo que artistas de outras expressões sentiram, pois “o que corria é que ballet não tinha perigo porque não tinha fala” (GIDALI, 2015). Mas, na perspectiva de Décio Otero e Marika Gidali, o gesto e o movimento, por vezes, eram mais potentes do que uma fala.

Mesmo com os repressores não compreendendo bem o que era apresentado, foram ao Stagium algumas vezes e realizaram a censura prévia de alguns espetáculos:

primeiro eles queriam ver o *Kuarup*, no fundo eles queriam ver se tinha gente nua né? E assim tivemos que fazer um espetáculo pra eles, e aí nessa apresentação a gente colocou algumas peças de roupa, e aí não aconteceu nada. E depois quiseram ver *Mulheres Argentinas*, que era cantado pela Lesse de Souza, e letras do Mariel Ramires, artistas perseguidos na época (OTERO, 2015).

Quando questionados sobre a compreensão por parte do público das temáticas e questões expostas nos espetáculos, Marika Gidali (2015) observou que “o público veio junto, e o que a gente fazia era tocar nas pessoas para que acordassem, e o que a gente conseguia fazer era como se fosse um “acorda bicho, acorda que dá”. Nesta perspectiva, ambos os diretores foram questionados se a aceitação por parte do público veio tanto dos que tinham acesso à arte como dos que não tinham, como é o caso da população que recebeu a visita do

²⁰ Plínio Marcos de Barros (Santos, SP, 1935 – São Paulo, SP, 1999) foi um autor renovador dos padrões dramaturgicos, através de enfoque quase naturalista que imprime diálogo e situações, sempre cortantes e carregados de gírias de personagens oriundas das camadas sociais periféricas. A partir dos anos 1960, criava uma feroz arena de luta entre indivíduos sob situações de subdesenvolvimento. Sua vida insumissa, seus textos desbocados e cheios de fúria, sua teimosia em não aceitar cortes, em não negociar com a censura, levam a proibição de toda sua obra. Proclamava-se um autor maldito. PLÍNIO Marcos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 20 jan. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207390/plinio-marcos>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

grupo em 1974. Marika Gidali expôs que “então, tudo que a gente estava propondo era uma coisa muito corajosa e logicamente os universitários vinham junto, os intelectuais que estavam acordados vinham, e quanto mais a gente fazia, mais gente vinha, e o público que nunca viu também vinha” (GIDALI, 2015).

Dentre estes intelectuais e artistas que pensavam na democratização da dança, encontrava-se Célia Gouvêa que, em 1974 – mesmo ano em que o Staging iniciou de forma intensa sua atuação político-artística –, em parceria com Maurice Vaneau, criou o Teatro de Dança de São Paulo.

Célia Gouvêa

Diretora e bailarina do Teatro de Dança de São Paulo de 1974 a 1984, nascida na cidade de Campinas, Célia Gouvêa iniciou seus estudos no Ballet Clássico ainda criança. A diretora estudou na escola de dança Lina Penteadó, com muitos professores de ballet clássico, entre eles Ruth Rachou, artista com quem teve grande afinidade desde o início de sua trajetória.

Durante uma entrevista para o documentário desenvolvido por Inês Bogéa, intitulado *Figuras da dança*, Célia Gouvêa aponta que enxergava em Ruth Rachou “uma mulher emblemática, como signo da emancipação feminina”²¹, características estas presentes também em Célia Gouvêa durante toda a sua trajetória.

Em 1968, Célia Gouvêa viajou para São Paulo para cursar Filosofia na Universidade de São Paulo e passou a frequentar as aulas regulares de Ruth Rachou, na escola de dança da artista Renée Gumiel²². Lá, Célia conheceu a dança moderna com Ruth e uma vertente do expressionismo alemão com Renée.

Célia Gouvêa relembrou que, já nesta época, teve com Renée Gumiel seu primeiro contato com a improvisação em dança²³, o que lhe despertou muitas sensações e necessidades como artista. Neste período de formação, realizou aulas de ballet clássico com Marika Gidali, pois acreditava que sua técnica clássica deveria ser potente. Durante a entrevista para o

²¹ FIGURAS na Dança. Direção: Inês Bogéa. São Paulo Companhia de Dança, São Paulo, 2011 (34 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B-iy2qOhbKs>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

²² Renée Gumiel (Saint-Claude, França, 1913 – São Paulo, SP, 2006) foi bailarina, artista, coreógrafa e atriz francesa radicada no Brasil. RENÉE Gumiel. In: WIKIPÉDIA. 17 mai. 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Gumiel>. Acesso em: 31 ago. 2020.

²³ FIGURAS na Dança. Direção: Inês Bogéa. São Paulo Companhia de Dança, São Paulo, 2011 (34 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B-iy2qOhbKs>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

documentário *Figuras na Dança*, Célia expôs que toda a sua carreira foi trilhada por aquilo que ela identifica como “disciplina e liberdade” (GOUVÊA, 2018).

Já no início dos anos 70, Célia Gouvêa aperfeiçoou-se como artista na Europa e passou a estudar no MUDRA, espaço dirigido pelo francês Maurice Vaneau, também diretor do Teatro de Dança de São Paulo nos anos 70. Este espaço era um centro interdisciplinar, que investigava as diversas possibilidades de dança. Célia comentou que “a gente praticava no MUDRA uma fusão, era uma dança que utilizava outras artes e linguagens durante o processo criativo” (GOUVÊA, 2018). Esta experiência resultou na criação do grupo Xandra, uma extensão do MUDRA, através do qual Célia realizou diversas apresentações pela Europa.

Ao retornar ao Brasil junto com Maurice Vaneau, no início de 1974, Célia encontrou no Teatro Galpão um espaço para experimentar suas próprias obras e colocar no palco suas criações. Sobre isso, a autora expõe que:

o Galpão marcou muito isso, em tempo de ditadura militar, abrindo essa possibilidade, porque é sempre assim quando temos tempos mais sombrios, você tem a necessidade de encontrar os canais para você se libertar, e o galpão foi isso, foi exatamente esse o papel, pois nesse período o teatro estava mais amordaçado por causa das palavras, a dança mesmo se usava a palavra, era outro emprego da palavra, era sonoro, rítmico, para criar atmosfera, climas, não era a palavra exposta direta, então a dança ocupou aquele espaço, e virou um refúgio de pessoas interessadas em renovação de linguagem (GOUVÊA, 2018).

Logo após sua chegada em São Paulo, Célia Gouvêa criou a obra *Caminhada*, com ajuda de seu esposo Maurice Vaneau e o apoio de Ruth Rachou e Renee Gumiel. O roteiro desta obra havia sido escrito durante sua experiência na Europa e, segundo Célia, “era uma parábola de um povo que era governado por um ditador, que era a figura da Ruth, que usava uma capa, uma máscara branca, que manipulava as pessoas com garrafa de coca cola, como se fossem os peões e esse povo buscava liberdade” (GOUVÊA, 2018).

Sendo assim, percebeu-se que, para além de criar um espetáculo de dança que trouxesse suas experimentações em dança contemporânea para a cena, o objetivo também foi criar uma obra que trouxesse de forma subjetiva uma reflexão sobre o período político que o Brasil vivenciava, o da ditadura militar. A diretora explicita que a utilização do Teatro Galpão como ambiente de ensaio e apresentação, a experimentação de uma nova possibilidade de fazer dança e a criação da obra *Caminhada*, foram experiências desafiadoras em sua trajetória e todas elas não “ignoravam o contexto político em que vivia”. Célia afirma que, ao chegar no Brasil, teve que se adaptar ao contexto “pois não havia possibilidade de uma confrontação, porque eles eram mais fortes” (GOUVÊA, 2018). No entanto, ela encontrou no espaço Galpão

e em seu grupo Teatro de Dança de São Paulo uma possibilidade de trabalho e manifestação política.

Quando questionada se em algum momento a censura agiu contra seu grupo, Célia Gouvêa (2018) expôs que:

A gente tinha que se submeter à censura, vinha o censor, mas eles não tinham a sutileza de perceber as coisas, como nós trabalhávamos com o universo alegórico, através de parábolas, eles não conseguiam captar o que era aquilo, então passava e nós não tivemos nenhum confronto. Mas eles vinham assistir ao espetáculo, tínhamos que nos submeter à censura e nós sabíamos que dia eles viriam. A gente sabia que não teríamos problema por causa de linguagem artística.

A partir destas informações, é possível perceber que os três diretores, durante a década de 1970, principalmente a partir de 1974, tomaram a decisão de atuar, junto com seus grupos, como artistas críticos em questões políticas e sociais e se mantiveram resistentes mesmo perante uma censura prévia dos seus espetáculos. Os motivos que os instigaram a trilhar por percursos experimentais em dança foram desde suas inquietações pessoais, até o contexto político vigente, em 1974, que é visto por diversos autores como parte do período mais severo de toda a ditadura.

É evidente que os diretores enxergaram na dança uma forma de manifestação política, pois perceberam que esta arte não era compreendida pelos censores. Esse fator colaborou para que ambos os grupos conquistassem espaço e liberdade para expressar suas obras, integralmente, em um período de repressão. A complexidade da arte da dança contemporânea não foi compreendida pelo sistema, mas, durante as entrevistas, notou-se que o público espectador recebia o conteúdo, mesmo que não compreendesse totalmente o que era exposto, assim como comenta Marika Gidali (2015) em sua entrevista: “não era preciso compreender, mas sim sentir” – sendo essa uma das principais características da arte, causar sensações e discussões.

Entretanto, a experiência de dirigir e criar grupos artísticos com essas características é diferente de ter integrado somente o quadro de bailarinos de ambos os grupos. Neste sentido, na próxima seção buscamos compreender a experiência de bailarinos que dançaram nestes grupos na década de 1970 para perceber o que os levou e os motivou a dançarem nestes grupos artísticos.

1.2.2 Os bailarinos

Dentre os diversos artistas que integraram o quadro de bailarinos das companhias citadas, foram realizadas entrevistas com três bailarinos específicos, sendo dois do Ballet Stagium e um do Teatro de Dança de São Paulo. É importante expor que, antes das entrevistas, foi feito um levantamento de todos os artistas e bailarinos que dançaram nestes grupos artísticos durante a década de 1970. Oito bailarinos foram contatados, que atualmente ainda residem na cidade de São Paulo. Porém, apenas três concederam as entrevistas em tempo hábil. Nosso objetivo ao realizá-las foi enxergar, pela ótica dos bailarinos, a experiência artístico-política do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo e, com isso, complementar as discussões centrais propostas.

Os bailarinos entrevistados foram Edgard Duprat, Fabio Villardi e Mara Borba. Todos estes artistas escolheram a arte da dança como profissão nos anos 70 e, durante suas trajetórias, participaram dos processos criativos e apresentações de algumas obras coreográficas que serão analisadas.

O primeiro entrevistado, Fabio Villardi, ainda pertence ao quadro de funcionários do Ballet Stagium como assistente de direção. Fabio iniciou sua profissão nesta mesma instituição no ano de 1975 como aluno e, em 1977, passou a ser bailarino profissional da companhia. Durante a sua entrevista, Fabio comentou que sua formação antes de integrar o Stagium era em Artes Plásticas e que, em determinado momento, sentiu

uma necessidade de buscar uma arte que não se expressasse apenas no papel, mas que fizesse com o próprio corpo e como já havia assistido o Stagium, enxerguei nesta companhia que também já era uma escola a possibilidade de fazer arte por meio do corpo e isso me chamou muita atenção (VILLARDI, 2019).

Integrando o elenco do Ballet Stagium, o bailarino participou da obra *Kuarup* e, em seus depoimentos, conta que, durante o processo criativo desta, Marika Gidali e Décio Otero, que além de diretores também eram bailarinos, realizaram laboratórios de criação:

tínhamos muitos laboratórios, dos mais simples possíveis para que entendêssemos a proposta temática do trabalho e a movimentação. Décio e Marika fizeram muita pesquisa e levaram a gente a fazer muita pesquisa, sobre a questão indígena, sobre a dizimação dos índios no Brasil, sobre a história do Brasil, sobre o período que estávamos passando, o AI5 era tudo muito fechado. Tinha um laboratório que era dirigido pela Marika, onde nós tínhamos que nos sentir acuados. Os laboratórios duravam horas (VILLARDI, 2019).

Quando questionado se os bailarinos que participaram deste processo criativo e da circulação de *Kuarup* tinham consciência de que o balé relacionava a dizimação dos povos

indígenas no Brasil durante o período colonial e a violenta repressão aos trabalhadores durante o regime militar, Fabio afirmou que “era claro que o Kuarup não era só sobre índios, mas sobre a atual situação do país” (VILLARDI, 2019). No entanto, aponta que ele e o grupo de bailarinos que participou desse processo não tiveram medo de dançar a obra, pois:

não tinham palavras, a gente dizia pelo corpo. O que impressionava era o nu, já que ficávamos nus no palco, mas para os censores não era algo muito sério, não ficava claro para eles. E antes do Kuarup já tinha o espetáculo *Dona Maria I: a Rainha Louca*, que eu assisti a estreia, que o Stagium abordava a questão política, e eles não falavam nada. Tinha também o *Quebradas do mundaréu*, que eles assistiam e não falavam nada (VILLARDI, 2019).

Para Fabio Villardi, toda o viés política proposto por Décio e Marika era claro para os integrantes da companhia, pois, segundo ele “assim como hoje, que sinto um envolvimento muito grande por parte dos bailarinos com a política, naquela época nós queríamos dizer algo por meio da dança” (VILLARDI, 2019). Portanto, para Fabio, os integrantes do grupo, além de integrarem o Stagium sabendo da sua característica, que era uma experiência tanto política quanto estética, também enxergavam a dança como certa ferramenta de voz social.

Edgard Duprat, filho de Marika Gidali, seguiu os mesmos passos da mãe e se tornou bailarino do Ballet Stagium. Este artista acompanhou de perto toda a trajetória do Stagium nos anos 70, inicialmente como filho da diretora e, posteriormente, em 1976, como bailarino da companhia e produtor. Indo de encontro às palavras expostas por Fabio Villardi, Edgard Duprat afirmou que o Stagium buscava em suas obras “falar de necessidades onde a sociedade precisava prestar atenção, cada espetáculo vinha de uma necessidade social. Nesse período, todos os políticos estavam engajados em algo que a gente achava que não estava certo” (DUPRAT, 2019).

Dentre as experiências cênicas que Edgard Duprat teve durante o período em que fez parte do quadro de bailarinos da companhia, ele rememora que participou da montagem e criação de *Kuarup* e *Dona Maria I: a Rainha Louca*, mas que também acompanhou de perto o processo criativo de *Diadorim* e *Quebradas de um Mundaréu*: “*Diadorim* eu não participei da montagem mas eu estava na sala de aula, no *Quebradas* eu também vi o processo criativo, *Dona Maria I* eu estava na companhia, e participei do processo tanto que eu fazia o *Tiradentes*, e *Kuarup* que eu também participei” (DUPRATO, 2019).

Sobre a primeira obra da companhia, Edgard Duprat observa que:

Diadorim acontece também com influência do Ademar Guerra, um cara pensante levantando os maiores problemas que estavam surgindo na época. *Diadorim* vem da história do homem do interior que vem para a grande cidade, um Macunaíma,

Diadorim nasce junto com o Macunaíma, são histórias diferentes mas são paralelos traçados que trazem a questão do retirante do sertão (DUPRAT, 2019).

Mesmo *Diadorim* sendo uma das primeiras obras do grupo, e não sendo um balé que faz a crítica de forma explícita, assim como é exposto por Marika Gidali em sua entrevista, apenas o fato de trazer para a cena a imagem do retirante já preenche a coreografia de diversas reflexões políticas – que, em outras obras, serão mescladas com a dança de forma mais direta. Quando perguntamos a Edgard Duprat se em algum momento ele teve medo ou se sentiu reprimido pelo sistema por ser artista, ele respondeu: “nunca tive medo. Nós sabíamos as coisas que aconteciam, mas para os militares todo bailarino era veado” (DUPRAT, 2019).

O bailarino Fabio Villardi, quando questionado sobre a mesma questão comentou que:

Eu particularmente não, eu sentia o país ameaçado, a classe trabalhadora, a classe estudantil, aquilo de tirar a filosofia e a sociologia do ensino médio, isso era um perigo muito grande. Agora eu não me senti ameaçado, nós não batemos panela, nossa forma de reivindicação, nossa arma era a dança, era o que eu podia fazer (VILLARDI, 2019).

A bailarina Mara Borba, por sua vez, atuou no Teatro de Dança de São Paulo e participou do processo de criação da obra *Caminhada*, no ano de 1974. A artista iniciou sua carreira na arte do teatro e, posteriormente, iniciou seus estudos em dança no espaço do Teatro Galpão. Quando questionada sobre sua experiência ao dançar a obra *Caminhada*, ela expôs: “foi minha primeira experiência em dança, com uma linguagem diferente da que eu conhecia, então poder fazer por meio do corpo uma crítica ao próprio sistema foi muito importante para nós do elenco” (DUPRAT, 2019).

Sobre o processo de criação da obra, a artista disse que “foi um processo muito intenso, pois ensaiávamos todos os dias das 12:00 às 14:00 e das 20:00 às 23:00 horas e de sábado e domingo, por isso que fizemos o espetáculo em dois meses. Era difícil encontrar um grupo tão disponível como esse, e a Célia soube nos guiar muito bem” (BORBA, 2019). Mara Borba ainda aponta: “Como eu já vinha de um campo mais da performance e do teatro, adentrar na dança agregou tanto pra mim quanto para a Célia e o elenco, já que trocamos muita experiência” (BORBA, 2019).

Assim como para Fabio Villardi e Edgard Duprat, perguntamos à Mara Borba se em algum momento ela sentiu medo de dançar a obra *Caminhada*. A artista relatou que não sentiu medo, visto que “a obra era muito sensorial e os censores que assistiam não conseguiam sentir a proposta coreográfica, e como o gesto era diferente do teatral, pois era dançado, e as palavras eram poucas, a obra não representava ameaça ao governo” (BORBA, 2019).

Contudo, para Mara Borba, a obra idealizada por Célia Gouvêa era extremamente política e, em suas três cenas centrais, trazia essa crítica ao sistema. Ela ainda comenta que:

A primeira parte de *Caminhada* expressava a repressão, pois tinha três personagens se movimentando juntos. A partir do momento que você coloca as três pessoas fazendo o mesmo movimento, sendo que uma impõe essa movimentação às outras, você tem um ambiente de repressão, já que cada um tem uma qualidade de movimento, mas eram obrigados a fazer o mesmo movimento que o primeiro. Em uma outra parte, essa questão da repressão é ainda mais desenvolvida, pois todo o elenco começava rastejando no chão, igual bicho, representávamos sociedade, uns passando sobre os outros, e por último uma cena de tortura conduzida por um personagem que mandava e conduzia os outros bailarinos (BORBA, 2019).

Para Borba (2019), a crítica era clara para o elenco que dançou, mas ficava nas entrelinhas da obra e, como a movimentação proposta era diferente, a crítica se tornava para o espectador ainda mais complexa. Porém, a obra causava no público, segundo a artista “sensações de desconforto e angústia. Era o que muitos que assistiam, falavam e comentavam com a gente”.

A partir dessas informações concedidas, percebemos que a experiência do Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo durante os anos 70 manteve forte diálogo com questões de âmbito político e social, uma vez que os próprios bailarinos evidenciam a preocupação que os diretores tinham em transformar as concepções coreográficas em ferramentas de voz dos próprios grupos. Também se torna perceptível que os artistas tinham consciência do que estavam dançando e enxergavam nas concepções produzidas por esses dois grupos artísticos uma possibilidade de manifestação dos seus próprios questionamentos. Notamos, ainda, que os laboratórios de criação das obras produzidas pelos dois grupos deram aos bailarinos embasamento corporal e teórico sobre as questões tratadas pelas composições.

Sendo assim, no próximo capítulo realizaremos a análise de duas composições coreográficas criadas pelo Ballet Stagium durante o governo de Garrastazu Médici – sendo estas *Diadorim* (1972) e *Dona Maria I: a rainha louca* (1974) –, e uma composição coreográfica criada pelo Teatro de Dança de São Paulo, intitulada *Caminhada* (1974), obra dividida em três atos, sendo: *Caminhada I*, *Caminhada II* e *Caminhada III*. Tudo isto será feito para que possamos verificar como as companhias introduziram em suas obras coreográficas determinadas críticas políticas e sociais.

CAPÍTULO II - AS PRIMEIRAS COREOGRAFIAS (1971-1974): UMA NOVA POSSIBILIDADE DE CRÍTICA POLÍTICA E SOCIAL

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver.

Jacques Le Goff²⁴

2.1 A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

A frase exposta acima, escrita pelo historiador francês Jacques Le Goff na obra *História e Memória*, propõe ao leitor/pesquisador um caminho para a compreensão do que são documentos históricos. Ao dizer que o documento é “o resultado de uma montagem, consciente e inconsciente da história da época, da sociedade que os produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuaram a viver”, percebemos que Le Goff possibilita ao leitor compreender documento como um produto histórico amplo, visto que não especifica uma única tipologia documental.

Entretanto, no campo historiográfico por muito tempo se acreditou que o documento escrito/oficial era a única possibilidade de produção de conhecimento histórico. Apenas a partir do século XIX, o conceito do que poderia ser visto como fonte documental se ampliou. Segundo Leandro Karnal e Flávia Gálili Tatsch (2004, p. 14), “a Escola dos Annales, no século XX, colaborou ainda mais para o alargamento da noção de fonte. Ao determinar que a busca do historiador seria guiada por tudo que fosse humano.” Os autores ainda comentam que o aumento de historiadores que desenvolviam estudos nas áreas da história da sexualidade, gênero, cotidiano, dentre outros diversos campos, foi fundamental para que no decorrer do século XX ocorresse uma redefinição no conceito de documento histórico.

Le Goff (1990) expõe que as revistas *Annales* e a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* foram instituições que deram espaço para esses historiadores, em oposição à escola positivista e tradicional e que, assim como a sociedade evoluiu no decorrer dos séculos, a forma de se produzir e pensar a história também se transformou. O próprio termo *História Nova*, por exemplo, utilizado pelo autor, refere-se a uma nova forma de “olhar para a história”, tornando-se um conceito que amplia as possibilidades das linhas de pesquisa em história e as fontes que podem ser analisadas para o ofício do historiador.

²⁴ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

No presente trabalho, as fontes documentais são: entrevistas, matérias e resenhas críticas de jornal, diário de bordo dos processos de criação de determinadas obras e as próprias composições coreográficas. Especificamente as composições coreográficas, objetos de análise deste capítulo e do terceiro, produzidas pelo Ballet Stagium e pelo Teatro de Dança de São Paulo, com o suporte de outras fontes e materiais, possibilitaram que produzíssemos um conhecimento histórico sobre a presença política/social da expressão artística dança durante o período da ditadura militar. Percebemos que as composições coreográficas também podem ser vistas como “produtos da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1990, p. 547).

Portanto, para que utilizássemos este tipo de documento como fonte de pesquisa, foi necessário desenvolvermos um método de análise de composição coreográfica, já que não encontramos referências bibliográficas no campo historiográfico que tenham utilizado este tipo de fonte. Sendo assim, foram utilizadas como referências as obras de duas autoras. A primeira a ser mencionada é Elisabeth Pêsoa Gomes da Silva, pesquisadora em dança que estudou a trajetória artística do diretor Décio Otero, desde sua formação até a consolidação do Stagium no cenário artístico, perpassando pelas principais composições coreográficas criadas pelo diretor e propondo uma análise descritiva destas obras. A segunda referência metodológica é a obra de Natalia Cristina Batista, historiadora, que em sua dissertação de mestrado, intitulada *Nos palcos da história: Teatro, política e liberdade, liberdade (1965-1967)*, analisou a obra teatral *Liberdade, Liberdade*. A historiadora se atentou para os motivos pelos quais a peça foi criada, buscando compreender principalmente a relação que a temática proposta nesta obra tinha com a insatisfação da classe artística com o governo vigente na época.

A partir da metodologia proposta pelas autoras mencionadas, desenvolvemos para esta pesquisa um método de análise deste conjunto documental. A primeira etapa foi compreender os principais elementos cênicos que compõem uma composição coreográfica, sendo estes: temática abordada no espetáculo, sequência de cenas, trilha sonora, figurino, cenário e coreografia.

A partir de então, foi preciso fazer um levantamento dos principais suportes e materiais que nos fornecessem informações sobre as composições. Assim, percebemos que os vídeos, fotografias, bibliografia sobre as companhias, memórias dos diretores e bailarinos, diários de bordo e as resenhas críticas publicadas em jornais da época seriam fundamentais para o processo de análise e descrição de cada composição.

A terceira etapa consistiu em realizar uma análise descritiva de cada espetáculo, método semelhante ao da autora Elisabeth Pêsoa. Porém, é importante expor que apenas as obras *Diadorim* (1972), *Quebradas de um Mundaréu* (1975) e *Kuarup* (1977) foram descritas cena por cena, já que possuem o espetáculo registrado em vídeo. Os suportes documentais que permitiram que colhêssemos diversas informações técnicas sobre as obras *Caminhada* (1974) e *Alegro Ma no Troppo* (1976) foram os diários de bordo do processo criativo de cada composição disponibilizado pela diretora Célia Gouvêa, a entrevista realizada com a mesma e fotografias dos espetáculos. As informações sobre a obra *Dona Maria I: A Rainha Louca* (1974), por sua vez, foram colhidas por meio de fotografias, memórias dos diretores Décio Otero, Marika Gidali e dos bailarinos Fabio Villardi e Edgard Duprat, para além de fotografias e de bibliografia específica sobre o Ballet Stagium, que forneciam informações sobre o espetáculo.

É importante expor que durante o processo de descrição das cenas foi importante levantar as seguintes informações:

- **Características gerais da composição:** nome da obra, data de estreia, duração do espetáculo;
- **Temática central da obra:** principal questão ou problemática abordada pela composição;
- **Trilha sonora:** músicas ou sons utilizados para compor o espetáculo;
- **Figurino:** peças de roupa utilizadas pelos bailarinos durante as apresentações;
- **Cenas:** este tópico se refere à quantidade de cenas que compõem o espetáculo, e a mensagem que cada uma propunha ao público;
- **Linguagem de dança e códigos coreográficos:** forma de se movimentar escolhida pela companhia e códigos coreográficos são as principais movimentações que estão presentes no trabalho coreográfico.

Descrever as obras coreográficas ou levantar as principais informações técnicas de cada uma foi fundamental para que compreendêssemos como foram inseridas nos espetáculos determinadas críticas de âmbito político e social.

A quarta etapa se pautou na elaboração de seis fichas de análise das composições coreográficas. É importante mencionar que este procedimento teve como referência as fichas de análise produzidas pela autora Mariana Martins Villaça na obra *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba 1967-1972)*.

A partir das informações obtidas, seguimos para a quinta etapa, com o objetivo de problematizar como determinadas temáticas foram inseridas em cada obra e verificar a forma como as críticas foram feitas, visto que ambos os grupos não tiveram nenhuma das obras censuradas pelo regime. É importante mencionar que, neste momento, tivemos como referência metodológica o estudo de Natalia Cristina Batista.

A sexta etapa do processo de análise das composições coreográficas se pautou especificamente em analisar resenhas e matérias jornalísticas publicadas na década de 1970, em diversos jornais e revistas, por alguns dos principais críticos de arte do período. Assim, foi possível compreender a recepção destas obras e as informações que eram disseminadas para o leitor sobre o conteúdo apresentado nestes trabalhos coreográficos.

Portanto, no próximo tópico, serão realizadas as descrições e as análises temáticas das obras *Diadorim* (1971) e *Dona Maria I: A Rainha Louca* (1974), ambas do Ballet Stagium e *Caminhada I, II e III* (1974) do Teatro de Dança de São Paulo. Em seguida, analisaremos a recepção destas três composições coreográficas por parte da imprensa do período. No terceiro capítulo, nos atentaremos às obras produzidas após 1975, sendo estas *Quebradas do Mundaréu* (1975), *Allegro ma no Troppo* (1976) e *Kuarup* (1977).

2.2 AS PRIMEIRAS CRIAÇÕES: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS COREOGRÁFICAS DE 1971 A 1974

Foi no início dos anos 70, durante o governo do General Garrastazu Médici, vigente de 1969 a 1974, que as artes sentiram fortemente a repressão do governo contra seus produtos culturais. A música popular brasileira engajada, por exemplo, adentrava os anos 70, assim como expõe Napolitano (2016, p. 178), “com seus compositores mais prestigiados e emblemáticos fora do país, pois haviam sido exilados”. Os diversos compositores que permaneceram, sentiram certo desconforto durante os processos de criação, produção e apresentação de novas músicas, dado que a censura instaurada vetava suas obras constantemente.

O mesmo aconteceu na área teatral, pois grupos engajados como o Arena, o Opinião e o Oficina foram extintos ou desarticulados (NAPOLITANO, 2016). Entretanto, neste mesmo período de dificuldades, as artes vivenciaram um momento “criativo e prestigiado socialmente, estimulado pelo crescimento do mercado, pelo papel político que assumiu como

lugar de resistência e da afirmação de valores antiautoritários” (NAPOLITANO, 2016, p. 173).

Especificamente no ano de 1974, com a tomada do poder pelo General Ernesto Geisel, que governou entre 1974 a 1979, iniciou-se um processo lento e gradual à chamada democracia; um projeto de governo, que diferentemente do anterior “incluía eventuais recursos a medidas liberalizantes, mas não significava efetivamente retorno à democracia, ainda que no médio e longo prazo” (NAPOLITANO, 2016, p. 346).

Foi neste contexto de censura e resistência artística que surgiram em São Paulo os primeiros manifestos corporais produzidos pelo Ballet Stagium e pelo Teatro de Dança de São Paulo. Por meio da linguagem da dança contemporânea, estas companhias descobriram uma nova forma de fazer dança e se potencializaram, enquanto grupos artísticos. Isso ocorreu através da criação de composições coreográficas que, além de trazerem para cena determinadas questões críticas, romperam total ou parcialmente com a estética da dança clássica e com o formato de espetáculo de dança apresentados nos teatros, que seguiam uma métrica estabelecida pelo Ballet Clássico Europeu²⁵.

2.2.1 *Diadorim* (1972)

A composição coreográfica *Diadorim* foi uma das primeiras obras criada por Décio Otero e Marika Gidali no ano de 1971 e identificada nesta pesquisa como a primeira composição coreográfica que trazia em seu enredo questões que podem ser vistas como uma forma de manifestação política produzida pelo Ballet Stagium. A estreia oficial deste espetáculo ocorreu no dia 12 de julho de 1972 no Teatro Anchieta, em São Paulo. Durante a entrevista com a diretora Marika Gidali, esta relatou que o trabalho coreográfico foi inspirado a partir da leitura que Décio Otero fez do livro *Grande Sertão: Veredas*²⁶ – obra literária de autoria de Guimarães Rosa (2016) – durante uma viagem que o diretor fez para outro país. Marika rememorou que quando Décio voltou para o Brasil, já estava com essa ideia na cabeça de fazer um balé “brasileiro”.

Depois de sua estreia em 1972, a obra foi remontada em 1974 e, segundo os diretores, sofreu algumas modificações, como a exclusão do cenário que compunha a obra coreográfica.

²⁵ A métrica estabelecida pelo ballet clássico europeu possui “princípios de postura e colocação específica do corpo que devem ser mantido na execução de todos os movimentos levando ao máximo as potencialidades de equilíbrio, agilidade e movimento harmônico”. Sobre o ballet clássico, cf. PUOLI, Giovana Galpão. **O ballet no Brasil e a economia criativa: evolução histórica e perspectivas para século XXI**. Monografia (Graduação em Economia) – Faculdade de Economia, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2010.

²⁶ Grande Sertão Veredas é um romance, escrito pelo autor Graciliano Ramos no ano de 1956.

Sobre esta questão, Décio Otero disse que, após a viagem que o grupo fez para o interior nordestino, surpreenderam-se com uma realidade que não condizia com as flores de plástico que faziam parte do cenário que representava o sertão da obra: “quando chegamos lá abolimos muitos elementos cênicos e eliminamos tudo mais que julgávamos estranho à verdadeira essência da obra” (OTERO, 2015).

Entretanto, determinadas questões da obra literária desde o princípio se mantiveram, dentre elas a relação existente entre três personagens do livro, Riobaldo, Otacília e Diadorim, no balé interpretados respectivamente por Décio Otero, Geralda Bezerra e Marika Gidali, para além de outros 12 bailarinos que compunham o elenco.

O vídeo do espetáculo disponibilizado pelos diretores tem duração de 22 minutos e 51 segundos, e a trilha sonora é composta por uma mixagem de músicas, sendo estas respectivamente: composições de Villa-Lobos, cantadas por Bidu Saião; percussão de Strasburg; sons de Maurice Ohana, que reportam a músicas folclóricas características da região nordestina e canto de pássaros. Para além dessas trilhas, o espetáculo também é composto por seis áudios textuais retirados da própria obra literária, lidos pelo ator Armando Bogus, que fazem as transições entre as seis cenas que compõem a composição.

Ao assistir ao espetáculo, percebemos que o figurino utilizado pelos personagens é composto por *collants* e macacões das cores amarela, vermelho, laranja, marrom e branco. É importante expor que o vídeo não apresenta a data exata em que a apresentação gravada foi realizada.

As principais linguagens de dança utilizadas na obra são passos característicos do ballet clássico e movimentos não convencionais que atribuímos à dança contemporânea, construindo com isso uma relação entre a técnica clássica e novas formas de movimentação corporal que começaram a surgir em São Paulo durante os anos 70. Dentre os diversos códigos coreográficos presentes nas obras, percebemos a utilização da expressão facial como parte da movimentação, seja por meio de expressões felizes, tristes ou de sofrimento por parte dos bailarinos. Nota-se a utilização de muitos giros e saltos durante coreografias rápidas e também pequenos *pas de deux*²⁷, que em todos os trechos simbolizam uma relação amorosa entre os bailarinos.

Percebemos na composição coreográfica a necessidade dos diretores em trazer para o espetáculo por meio da dança algumas temáticas centrais que são apresentadas na própria obra literária *Grande Sertão Veredas*, sendo estas: a seca e pobreza no sertão, a história de amor

²⁷ O termo *pas de deux* é característico da dança clássica e refere-se ao momento em que dois bailarinos, quase sempre um homem e uma mulher, dançam juntos determinadas coreografias.

entre três personagens, Diadorim, Riobaldo e Otacília, a exaltação da sexualidade e questões de gênero.

O espetáculo tem início com uma cena onde todos os bailarinos se encontram no centro do palco, imóveis, uns sobre os outros, como se fossem muitas pessoas aglutinadas. Começa então um áudio gravado de um excerto da obra *Grande Sertão Veredas*: “Tiros que o senhor ouviu, foram de briga de homem não. Deus seja! Olhe quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir; instantaneamente... depois então é que se vai ver se eles estão mortos. O Senhor não teime! Isso é o sertão”.

Figura 1: Cena 1 - composição coreográfica Diadorim



Fonte: Arquivo Stagium

Após o áudio, os bailarinos se locomovem lentamente em grupo, ainda uns sobre os outros, como se estivessem fracos. Em um outro ponto do palco, destaca-se a bailarina Marika Gidali, que se encontra na posição de quatro apoios, ou seja, mãos e pés sobre o chão, como se representasse uma espécie de animal, observando o que os outros bailarinos estavam fazendo. Neste espetáculo, Marika Gidali representa a personagem Diadorim, que na obra literária é uma mulher que se veste de homem e diz se chamar Reinaldo. Nesta primeira cena, a personagem se movimenta pelo chão por meio dos quatro apoios e permanece observando o grupo que, aos poucos, se retira do palco ainda em conjunto, rastejando-se. Durante a saída do grupo, surge em cena o bailarino Décio Otero, que representa o personagem Riobaldo e, com isso, se inicia a segunda cena do espetáculo.

A partir de então, há por um momento uma troca de olhares entre Marika Gidali e Décio Otero, e uma caminhada pelo palco, onde parecem estar se conhecendo. Em poucos segundos, retornam ao palco o elenco masculino para fazer uma coreografia com Décio Otero. A movimentação acontece principalmente no plano baixo. No chão, os bailarinos rolam sobre os joelhos até ficarem na posição vertical. Quando estão no plano alto, em pé, abraçam-se e voltam a fazer movimentos dinâmicos e rápidos, como se estivessem treinando para algo, talvez para a guerra, já que representam os soldados e jagunços da obra literária. Em um outro plano do palco, encontra-se Marika Gidali, observando os 5 rapazes dançando e por vezes participando da coreografia. Esta cena representa o primeiro encontro entre Décio Otero (Riobaldo) e Marika Gidali (Diadorim).

Figura 2: Cena 2 - composição coreográfica Diadorim



Fonte: Arquivo Stagium

Durante este primeiro encontro, que tem como plano de fundo música de Villa-Lobos, se inicia um segundo texto que diz: “eu conto Riobaldo – Ele? se chamava. Era o menino do Porto já expliquei. E desde que ele apareceu moço o igual no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma: podia?”.

Nesta mesma cena, após o primeiro encontro, todos os bailarinos do sexo masculino que já estavam em cena, junto de Décio Otero e Marika Gidali, iniciam uma coreografia sincronizada. Todos juntos, com muitos saltos, giros e acrobacias, para além de em determinados momentos andarem com as pernas afastadas e abertas e utilizarem as mãos no chão como apoio.

Figura 3: Cena 3 - composição coreográfica Diadorim



Fonte: Arquivo Stagium

Após esta sequência coreográfica ficam em cena Décio Otero e Marika Gidali, que iniciam a terceira cena. Já no início desta cena escuta-se um terceiro texto narrado: “aquele lugar, o ar. Primeiro fiquei sabendo que gostava de Diadorim- de amor mesmo, amor, mal encoberto em amizade”.

Marika Gidali se desloca para o plano frontal do palco e, ao som de pássaros, inicia uma movimentação que acontece principalmente no plano baixo, cheia de contorções e fluidez. Décio Otero se aproxima de Marika Gidali e, ainda ao som dos pássaros, iniciam juntos um *pas de deux*, dançando de mãos dadas, ou fazendo sequências coreográficas juntos, por vezes um acariciando o outro e revelando ao espectador a existência de uma possível relação afetiva. Talvez uma relação proibida, dado que Riobaldo na obra literária é comprometido com Otacília, e Diadorim, até se revelar como mulher, é vista por Riobaldo como um homem, Reinaldo.

Percebe-se neste momento que os dois bailarinos buscam realizar suas movimentações corporais seguindo o canto dos pássaros e realçando mais ainda em suas movimentações, características de animais, como mexer as costas e os braços como se fossem grandes asas, além de andarem de cócoras.

Quando a cena está chegando ao meio, surge no fundo do palco a bailarina Geralda Bezerra que, segundo os diretores da peça, representava a personagem Otacília da obra literária, dando início à quarta cena. A partir da entrada desta personagem, Décio e Marika imediatamente se separam, e os três personagens voltam a ficar dispostos cada um em um

espaço do palco, formando uma diagonal. Neste momento, escuta-se um quarto trecho de voz referindo-se à Otacília. O trecho diz: “minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão e mel, regrei minha língua. Aí falei dos pássaros”.

Durante este áudio, a bailarina Geralda Bezerra inicia um breve solo, com uma movimentação leve e fluida, cheia de giros e dinâmicas diferentes. Em seguida, Décio Otero se junta a ela e os dois juntos começam a dançar uma música de Villa-Lobos na voz de Bidu Sainão. Marika Gidali (Diadorim) neste momento fica na ponta do palco imóvel, e com uma expressão facial um tanto triste e deslocada, já que percebe a intimidade entre Geralda Bezerra (Otacília) e Décio Otero (Riobaldo). Entretanto, no decorrer da cena, Marika Gidali se junta ao casal, e a coreografia se transforma em um trio.

Figura 4: Cena 4 - composição coreográfica Diadorim



Fonte: Arquivo Stagium

Durante esta cena, nota-se que os diretores propõem ao público a possibilidade de uma relação de afeto entre os três personagens, mesmo que Diadorim pareça desconfortável com a situação. Ao final desta cena, a personagem de Marika Gidali volta novamente a uma posição distante do casal, que por sua vez finalizam o dueto com um beijo na boca. Os três personagens então se retiram de cena e todos os outros bailarinos adentram o palco dançando, ao som do forró do grupo Quinteto Violado, como se estivessem comemorando algo, uma coreografia rápida cheia de contratempos, rolamentos no chão e movimentos característicos do forró.

Figura 5: Cena 4 - composição coreográfica Diadorim



Fonte: Arquivo Stagium

A cena congela com a entrada de Décio Otero (Riobaldo), e outro trecho gravado da obra literária ecoa no plano de fundo desta cena: “eu morria dizendo... eu queria delícias de mulher. Isto, para embelezar horas de vida”. Durante este trecho, Décio Otero começa a se movimentar eroticamente junto a outra bailarina ao som de uma viola. Todos os outros bailarinos nesta cena, em dupla, passam a estabelecer uma espécie de relação amorosa e sexual uns com os outros. Para simbolizar essa relação, os corpos se abraçam e os bailarinos levantam as bailarinas de diversas formas.

Figura 6: Cena 5 - composição coreográfica Diadorim



Fonte: Arquivo Stagium

Apenas a bailarina Marika Gidali (Diadorim), talvez por não ser vista pelos outros bailarinos como mulher, permanece sozinha observando todos os outros integrantes, com certa expressão de curiosidade. Em determinados momentos conduz o seu próprio corpo, como se o tipo de relação que os casais estabeleceram fosse desconhecido para a mesma.

Com uma mudança musical brusca e ao som de tambores, todos os bailarinos começam a correr pelo palco, inclusive Marika Gidali, e a movimentação que era suave se torna densa e rápida. Todos começam a saltar, girar e a correr rapidamente, como se estivessem em uma espécie de combate, até que em determinado momento um dos bailarinos se depara com Marika Gidali, segura o seu braço e deposita, em câmera lenta, a mão sobre o abdômen da bailarina, como se estivesse perfurando seu abdômen. Neste exato momento, Décio Otero entra em cena e segura a bailarina em seus braços, tentando ajudá-la.

Um último áudio começa a dizer: “eu dizendo que a mulher ia lavar o corpo dele....Ela rezava rezas da Bahia... Mas aqueles olhos eu beijei e as faces, a boca... E eu não sabia por que nome chamar... Eu escarnei me doendo: Meu amor... meu amor!”.

Figura 7: Cena 6 - composição coreográfica Diadorim



Fonte: Arquivo Stagium

O bailarino tenta levantar a bailarina, para que juntos iniciem novamente um *pas de deux*, entretanto o corpo da bailarina desta vez parece não corresponder, como se estivesse morta. No final do espetáculo, o diretor e bailarino Décio Otero leva Marika Gidali até o fundo do palco e os demais bailarinos retiram o corpo da cena. Todos os bailarinos/intérpretes retornam para a cena após este acontecimento, que transforma o ambiente em um espaço triste. Porém, uma mudança musical e de iluminação transforma a cena novamente, mas desta vez em um ambiente alegre. Todos começam a ficar animados, fazem uma última sequência em conjunto, como se o trabalho e a rotina deles tivesse que continuar, e Décio Otero (Riobaldo) finaliza o espetáculo dançando um *pas de deux* com Geralda Bezerra (Otacília).

2.2.2 *Dona Maria I: A Rainha Louca* (1974)

A obra coreográfica *Dona Maria I: A Rainha Louca* foi criada por Décio Otero e dirigida por Ademar Guerra no ano de 1974. Este diretor teatral, ao se deparar com a censura constante à produção artística de atores, encontrou na arte da dança a possibilidade de realizar determinadas críticas especificamente ao governo vigente. Sobre esta questão, a autora Elisabeth Pêsoa observa que “a guinada de Ademar Guerra para a dança se justificou decorrente das imposições cerceadoras da censura, às expressões artísticas, em especial, à

dramaturgia (ao texto escrito), sobretudo, na primeira metade da década de 70” (SILVA, 2013, p. 130).

Após a criação da obra *Diadorim* – que, como vimos em sua descrição, transitava sutilmente entre a arte teatral e a dança –, percebemos em *Dona Maria I: A Rainha Louca*, talvez pela presença direta do diretor Ademar Guerra durante o processo de criação da obra. Isso ocorre através da maior utilização de recursos cênicos recorrentes ao teatro, possibilitando que o espetáculo transitasse entre as artes do teatro e da dança.

Como mencionamos anteriormente, segundo os diretores do Ballet Stagium, Décio Otero e Marika Gidali, esta obra não possui suporte de vídeo ou registros escritos que descrevam exatamente a estrutura do espetáculo. Contudo, após pesquisa bibliográfica, realização das entrevistas com Décio Otero, Marika Gidali, Edgard Duprat e Fabio Villardi e seleção de fotografias disponíveis no acervo privado do Ballet Stagium, foi possível levantar informações fundamentais para compreendermos aspectos da obra e, posteriormente, problematizá-la.

Durante a entrevista com a diretora Marika Gidali, a mesma não rememorou a estrutura que o espetáculo tinha. Entretanto, expôs que, além de trazer em seu título o nome de uma protagonista histórica do Brasil, o espetáculo fazia uma analogia à repressão imposta pelo regime militar, pois “mostrava o poder, os oprimidos e no final dava a esperança, essas eram as coisas que seguiam durante o balé” (SILVA, 2013, p. 130). Portanto, a partir desta memória, podemos supor que o espetáculo dividiu-se em três momentos centrais: o da opressão, dos oprimidos e o da esperança por uma sociedade melhor.

Indo ao encontro da fala de Marika Gidali, Décio Otero relatou que neste espetáculo de dança o Stagium teve como referência temática a obra de Cecília Meireles *O Romanceiro da Inconfidência*, que traz em sua narrativa a questão “do poder de Portugal massacrando a população brasileira durante o período colonial” (OTERO, 2015). A partir desta informação, é possível dizer que a temática que a obra buscou representar foi a da opressão dos que estão no poder sobre a sociedade.

Figura 8: Cena 1 - Dona Maria I: A Rainha Louca



Fonte: Arquivo Stagium

Em *Poesia do sensível e do imaginário*, o autor Darcy Damasceno (1958, p. 6) argumenta que o livro em si é uma “obra panorâmica no mais legítimo sentido”. Dentre as diversas abordagens tratadas, este traz a figura de Dona Maria I como uma personagem central que “contemplou com olhos de loucura a terra onde se desenrolou o drama de soldados, poetas e doutores”, ou seja, o Brasil (DAMASCENO, 1958, p. 8).

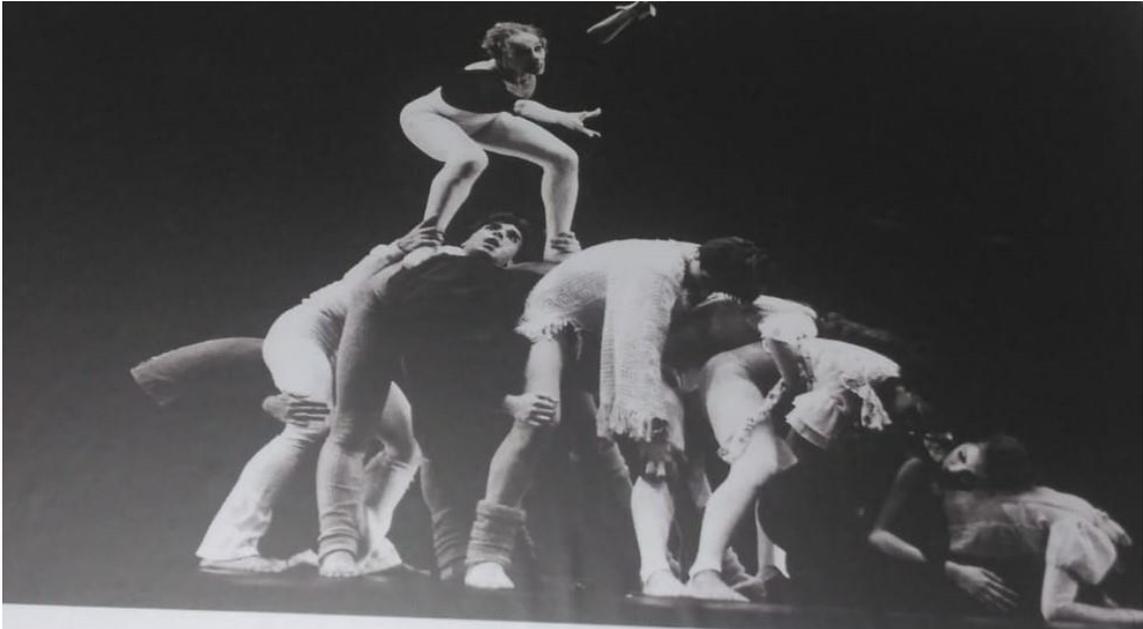
Para além da personagem central, que deu nome à obra e que foi interpretada por Marika Gidali, alguns outros personagens históricos foram interpretados pelos demais bailarinos, sendo estes “Tiradentes, Marília de Dirceu, Joaquim Silvério dos Reis, Chica da Silva, Tobias Antônio Gonzaga e Bárbara Heliadora” (OTERO, 1999, p. 136).

O espetáculo, que foi dançado pelo Brasil e ganhou neste mesmo ano o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), estreou no ano de 1974 na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. Segundo Décio Otéro, tinha como trilha sonora “Marlos Nobre, Geraldo Vandré, Edu Lobo, e Villa Lobos” (OTERO, 1999, p. 137).

A obra não tinha muito cenário, apenas um pequeno banco à guisa. Esta composição, foi diversas vezes premiada pela crítica e, para Décio Otéro, “contava claramente, por meio de gestos, uma história” (OTERO, 1999, p. 137).

O bailarino Edgard Duprat (2019) apontou que “Dona Maria I é um clássico da interpretação de Marika, ela interpretava e dançava de uma forma nunca vista, a interpretação da Marika era um espetáculo, nós éramos meros participantes”.

Figura 9: Cena 2 - Dona Maria I: A Rainha Louca



Fonte: Arquivo Stagium

Através das poucas fotografias que tivemos acesso, percebemos a presença do gestual na movimentação dos bailarinos, principalmente de Marika Gidali, que parece nas duas fotografias estar na liderança do grupo. Além disso, as duas fotografias sugerem certo lugar de submissão de todos bailarinos à bailarina Marika Gidali, como se tivessem que escutá-la e carregá-la. Para além destas informações, notamos que os figurinos utilizados pelos bailarinos eram malhas, calças e camisetas nos tons bege, preto e marrom.

2.2.3 Caminhada (1974)

A composição coreográfica *Caminhada* foi o primeiro espetáculo de dança criado por Célia Gouvêa e Maurice Veneau. Estreou em São Paulo na pré-inauguração do Teatro de Dança de Galpão, no dia 5 dezembro de 1974. Esta obra, assim como *Dona Maria I: A Rainha Louca*, tinha como temática central a questão da repressão. Entretanto, diferentemente das duas últimas composições descritas, este espetáculo não foi inspirado em uma obra literária. Segundo a diretora Célia Gouvêa (2018), este espetáculo foi inspirado “em uma parábola de um povo que era governado por um ditador, que era a figura da Ruth, que usava uma capa, uma máscara branca, que manipulava as pessoas com garrafa de coca cola, como se fossem os peões. E esse povo buscava liberdade”.

O espetáculo *Caminhada* era composto por três atos, intitulados pela diretora como Caminhada 1, Caminhada 2 e Caminhada 3. Para Célia Gouvêa, todas as cenas tinham a “repressão” como temática central, nota-se isso pelo próprio *release* de divulgação do espetáculo ou mesmo no momento que antecedia a apresentação da obra: “formas diferentes de repressão humana mostradas basicamente em gestos, ruídos, numa experiência nova, distinta da dança ou do teatro comumente entendido” (GOUVÊA, 2017, p. 208).

A apresentação tinha duração de 1 hora e 20 minutos e era composta por 12 bailarinos/intérpretes. Os figurinos utilizados, segundo Célia Gouvêa, eram capas pretas, *collants*, camisetas brancas manchadas e uma máscara branca utilizada por um dos bailarinos.

No diário de bordo escrito pela diretora, que inicialmente tinha o título *Procura-se*, foram registrados os nomes de todos os componentes o terceiro ato do espetáculo, sendo estes: personagem da máscara branca, ajudantes, duas meninas cândidas, a moça, o pequeno e o grande, o negro, três *yogues* e três músicos. Como veremos, todos estes personagens integravam especificamente o último ato do espetáculo.

O ato Caminhada I dava início à apresentação e, segundo Célia Gouvêa (2018), tinha três bailarinos vestidos de preto que copiavam todos os gestuais e movimentos propostos por um quarto bailarino, como se fossem sua sombra. Este ato introdutório tinha duração de 20 minutos. Havia enquanto recurso sonoro o som quase inaudível de um jogo de futebol narrado por um radialista.

Célia Gouvêa afirmou que esta primeira parte buscava abordar, ainda de forma introdutória e subjetiva, a temática da repressão, pois, a partir do momento em que se colocam alguns bailarinos fazendo o mesmo movimento de outro bailarino, tem-se uma repressão, já que cada um dos bailarinos tinha uma qualidade de movimento. Portanto, podemos identificar que os três bailarinos que copiavam a proposta cênica abriam mão de suas autonomias e se transformavam em uma cópia.

O segundo ato, Caminhada 2, tinha a duração de 30 minutos. O ambiente neste ato era composto por diversas cadeiras que “ficavam empilhadas umas em cima das outras, trazendo essa ideia de ordenação, de você formar filas, estabelecer disciplinas” (GOUVÊA, 2018). Em seu diário de bordo, Célia Gouvêa escreveu que a trilha sonora que compunha esse ato era desordenada assim como o cenário, pois se misturavam sons como: áudios de frases soltas e som ao vivo de piano tocado pela própria diretora.

Diferentemente do primeiro, que tinha uma estrutura de movimentação por meio de gestos, o segundo era de experimentação, uma espécie de improvisação direcionada. Célia

Gouvêa (2018) rememorou que em Caminhada II, “o modo de fazer era o do aqui/agora. Não foi estruturada previamente tornando-se como material o que havia à mão”. Totalmente distante da estética clássica, o ato possibilitou aos bailarinos que experimentassem movimentações inusitadas e inspiradas pelo ambiente onde a cena se desdobrava.

O terceiro ato, o mais longo da chamada trilogia, como se refere Célia Gouvêa, tinha a duração de 50 minutos. Em oposição aos atos anteriores, que eram mais curtos e compostos especificamente por uma cena, o Caminhada III continha diversas cenas. Estas se encontram descritas no diário de bordo da diretora.

Este último ato era iniciado com todos os bailarinos no chão rastejando, “como se fossem larvas” (GOUVÊA, 2018). O objetivo, segundo Célia, era que eles chegassem à posição vertical. Durante este momento inicial, os personagens passavam por movimentações como o arrastar, rolar e outras diversas possibilidades e modos de se movimentar pelo chão. Em seguida, passavam pelo plano médio, para então chegarem à vertical. Durante todo este processo de subida, os bailarinos se vestiam, como se fossem tomando forma.

Figura 10: Caminhada III - Teatro de Dança de São Paulo



Fonte: Acervo Célia Gouvêa

Após chegar ao plano alto, o grupo se deparava com o chamado Personagem da Máscara Branca (PMB)²⁸, interpretado pela bailarina Ruth Rachou. Célia Gouvêa descreve este personagem como manipulador, pois “manipulava cada um dos personagens por meio de

²⁸ Abreviatura utilizada por Célia Gouvêa em seu diário de bordo.

garrafas de coca cola”, e torturava-os, comandando-os por meio destas garrafas. Para Célia, este ato era “calcado sobre o momento político brasileiro de 1974, apresentando de um modo alegórico e ritualístico, um povo oprimido” (GOUVÊA, 2017, p. 214; GOUVÊA, 2018). Portanto acreditamos que o PMB representava a repressão sobre este povo.

Figura 11: Caminhada III - Teatro de Dança de São Paulo



Fonte: Acervo Célia Gouvêa

Sobre a chegada deste personagem, Célia Gouvêa escreveu que o mesmo ganhava cena subindo pelo centro do palco, da plateia para o público. Quando chegava, parava no meio do palco, dava cinco toques de palmas e apitava; ao som do seu apito, o grupo imediatamente se imobilizava, com os bailarinos se fixando rigidamente na posição em que estivessem, olhando para o PMB. O personagem assoprava forte: o grupo se espalhava, como que movido por um grande vento.

Com um outro objeto cênico, um sino, o PMB chamava dois outros bailarinos – os quais são descritos pela diretora como ajudantes – que, ao comando do primeiro, traziam uma cadeira, uma mesa e uma mala. Neste momento, o PMB se aproximava da mesa e apitava: os demais personagens do grupo se endureciam; fixavam-se rígidos como robôs, verticais e batiam continência. O PMB então abria sua mala, de onde retirava garrafas vazias de coca-

cola, com as quais reproduzia em uma mesa a mesma disposição espacial em que o grupo se encontrava.

Figura 12: Caminhada III - Teatro de Dança de São Paulo



Fonte: Acervo Célia Gouvêa

A partir deste momento, iniciava-se uma coreografia na qual, conforme o PMB manipulava as garrafas, os bailarinos começavam a deslizar para o local indicado pela garrafa. A manipulação ocorria até os personagens formarem um grande círculo. Neste momento, iniciava-se a segunda cena, na qual os dois auxiliares do PMB entravam, sob seu comando e abriam no palco uma faixa escrita “Procura-se”. Célia Gouvêa descreve este episódio como “a hora em que começam as apresentações dos personagens”, pois o PMB observa, indo com o olhar de suas peças aos bailarinos, que estão imóveis, e escolhe dois: faz deslizar duas das garrafas, produzindo forte ruído. Nesta hora, os dois sorteados vêm à frente; as duas meninas com ar cândido se dão as mãos, contam para si mesmas, porém de modo audível, um, dois, três...

Após essa breve entrada, as duas intérpretes começam a cantar uma canção e dançá-la, como se estivessem iniciando uma apresentação. A dança neste momento é coreografada. Ambas fazem uma coreografia semelhante, associando a canção, que por sua vez tinha uma narrativa um tanto religiosa, pois dizia:

Sou uma florzinha de Jesus.
Abro a boquinha para cantar

Fecho os olhinhos para orar
Sou uma florzinha de Jesus.
Sim, de Jesus.
Estou alegre, alegre mui alegre.
Estou alegre porque Cristo me salvou.
Por isso eu canto, eu canto Aleluia.
Por isso eu canto, eu canto Glória a Deus.
Por isso eu canto, eu canto Aleluia.
Por isso eu canto porque Cristo me Salvou.

Concluída a apresentação, as duas bailarinas retornam ao centro e olham para o PMB. E, neste momento, inicia-se uma breve coreografia gestual, na qual o PMB, segundo Célia Gouvêa, demonstrava sua emoção pela apresentação religiosa das personagens. Terminado isso, as conduz para a lateral do palco. Então, ambas as intérpretes, ao perceberem que o PMB não estava olhando para elas, mostram uma outra face e iniciam uma breve briga corporal, que se encerra quando o olhar do PMB retorna para as mesmas. Após esta apresentação, outras três cenas acontecem: das três *yogues*, dos personagens que representavam o *Alto* e o *Baixo* e a de uma personagem nomeada como *Moça*.

Em seu diário de bordo, Gouvêa explicita que apenas as *yogues*, por meio de uma coreografia na qual demonstravam posições características da prática de Yoga, mesmo causando certa incompreensão e desconhecimento do PMB, também o agradam e são levadas para o mesmo espaço do palco onde estão as duas meninas. Entretanto, as outras apresentações o desagradam e por isso são tiradas à força de cena.

A cena quatro tem início com a entrada da personagem intitulada *Moça*, uma das que desagrada o PMB. Sobre esta cena, Célia Gouvêa, em seu diário de bordo, escreveu: “entra a moça: Ela apoia todo o peso do corpo numa perna, e pronuncia com ar debochado como se estivesse mascando chicletes: Estradas, garotas, festas, praias, estradas, garotas”. E, ao som de claquetes, começa a dançar e cantar essa frase. Essa atitude faz com que o PMB se aborreça e retire de cena esta personagem. O mesmo acontece na quinta cena. Esta se refere à apresentação do alto e o baixo, que antes mesmo de sua apresentação, iniciam uma grande discussão, causando irritação por parte do PMB, que solicita que seus ajudantes os retirem de cena.

A cena seis refere-se à quinta apresentação, do bailarino que interpretava o personagem chamado *Negro*. Personagem que mais causa irritação ao PMB, ele é descrito pela diretora em seu diário de bordo como homem negro, ex-prisioneiro e trabalhador desempregado. Este entra em cena e, diferentemente dos personagens que tentam agradar ao

PMB, começa a reivindicar direitos. Toda a movimentação corporal do bailarino neste momento, assim como dos outros, está associada ao texto ou canção que pronunciam.

No final da apresentação, composta por texto e uma coreografia na qual, segundo a descrição de Célia, o personagem se movia de um lado para o outro no palco, nos mais diferentes níveis de altura, como se estivesse indignado, os ajudantes do PMB “lançam uma corda envolvendo seu corpo, ele cai no chão, enquanto é puxado para trás”. Dentre os textos ditos pelo personagem Negro que causam irritação extrema ao PMB, a autora em seu diário de bordo destaca um:

Me ofereci para trabalhar em qualquer coisa. Me ofereci para condutor, lavapratos, para trabalhar com hospitais. Em qualquer coisa. Mas quando perguntam onde é que eu trabalhei antes, então vem o problema, porque faz um bom tempo que não trabalho em nada. E quando digo o que fiz, sobretudo quando digo que estive na prisão, então passo ao último lugar na lista. E já se sabe quanta gente anda em busca de trabalho. Todos os que têm um passado menos complicado que o seu passado antes. E quanto alguém chega na prisão, não há nada previsto para a readaptação do criminoso.

Esta segunda cena, a maior deste ato, se encerra com o personagem Negro sendo retirado à força do palco. A trilha sonora neste momento é descrita por Célia Gouvêa como o “som de uma metralhadora”. O final desta cena, pouco relatada pela diretora, é descrita como “brusca e rápida”, evidenciando a comemoração do PMB, sob um ritmo de tango, por ter escolhido os integrantes certos para formar sua escultura composta pelos personagens que o agradaram.

2.3 ANÁLISE DAS OBRAS

Após a etapa de descrição das composições coreográficas *Diadorim*, *Dona Maria I: a rainha louca* e *Caminhada*, foi possível compreendermos diversos caminhos encontrados pelas companhias de dança Ballet Stagium e Teatro de Dança de São Paulo, no início dos anos 70, para que pudessem realizar críticas de âmbito político e social através da dança. Dentre eles, percebemos que as temáticas e a própria linguagem da dança contemporânea – com sua ampla capacidade de se mesclar com outras expressões artísticas e de romper com determinados padrões estéticos – possibilitaram que os grupos se manifestassem.

Notamos que a movimentação corporal presente nos espetáculos – sequências coreográficas, duetos, improvisos, expressões faciais e gestos do cotidiano – foi preenchida de significados. Isso se observa não apenas no âmbito da sensibilidade que a arte da dança propõe ao espectador, mas em um sentido concreto, visto que a expressividade do movimento

corporal presente nos três espetáculos pode ter direcionado o olhar do espectador para determinadas questões políticas. Além destes caminhos, notamos que, em alguns casos, o figurino e trilha sonora se transformavam durante o espetáculo em elementos que potencializavam estas novas possibilidades de se fazer dança no Brasil.

Durante a descrição de *Diadorim*, criado no ano de 1971 e estreado no ano de 1972 na cidade de São Paulo, percebemos que os diretores Décio Otero e Marika Gidali, ao transformarem em dança a obra literária de Graciliano Ramos, levaram ao público, de forma sutil e não premeditada, temáticas de âmbito político e social, sendo estas: a desigualdade social em regiões interioranas, questões de gênero e sexualidade.

É importante mencionarmos que, mesmo identificando na obra coreográfica estas questões, durante as entrevistas não notamos uma intencionalidade de ambos em criticar a moral e os bons costumes impostos pelo regime. Porém, a crítica sobre a questão da desigualdade social passou a ser de fato premeditada e consciente após a reformulação da obra, em 1974.

Notamos que a criação de *Diadorim* em 1971 foi para o Staging, antes de qualquer forma de manifestação política, o momento da descoberta, a necessidade de experimentar novas possibilidades de movimento, de utilizar elementos da própria cultura nacional na construção de um trabalho coreográfico, fato inédito no cenário da dança brasileira. Entretanto, segundo a diretora Marika Gidali, a compreensão de que a obra *Diadorim*, por fazer referências à região nordestina, poderia ser uma ferramenta de crítica e constatação de uma realidade social aconteceu anos após sua estreia, durante algumas viagens que o grupo fez pelo interior do Nordeste brasileiro, quando teve a oportunidade de perceber um Brasil “totalmente depauperado”.

A primeira crítica da obra fica subentendida já na primeira cena, na qual os bailarinos se encontravam dispostos alguns sobre os outros, fazendo expressões e gestos de dor e incômodo, sob uma luz central, o que poderia fazer referência ao sol quente desta região. O áudio tocado neste momento ratifica essa hipótese: “tiros que o senhor ouviu, foram de briga de homem não. Deus seja! Olhe quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir; instantaneamente... depois então é que se vai ver se eles estão mortos. O Senhor não teime! Isso é o sertão”.

O sertão, portanto, a partir da informação textual e da movimentação corporal do elenco, foi construído no trabalho coreográfico como um local onde as pessoas tinham dificuldade para caminhar devido à fraqueza impregnada em seus corpos, oriunda da pobreza

e da seca, ambas alimentadas pela desigualdade social, que se acentuou no Brasil durante os anos de ditadura.

Napolitano argumenta que “apesar do desenvolvimento inegável e da expansão capitalista, a maior parte da sociedade brasileira não pode desfrutar os resultados materiais deste processo de maneira sustentável e equânime” (NAPOLITANO, 2016, p. 48). Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp (2012) também defendem, no artigo *O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)*, que “a constatação de que a distribuição de renda tinha piorado no Brasil na década de 1960 e as denúncias dos economistas da oposição mostraram que este era o calcanhar de Aquiles do governo”.

Portanto, trazer para uma obra coreográfica não somente a questão da desigualdade social, mas especificamente no sertão nordestino, parece ter sido fundamental neste período, pois a apresentação desta obra pode ter dado voz e gerado identificação a determinadas classes sociais e revelado a outras um Brasil muitas vezes desconhecido. As demais críticas percebidas nesta composição coreográfica, por meio do exercício da descrição, foram associadas a uma forma de resistência à moral e aos bons costumes impostos pelo regime militar, sendo este um fator que motivou a censura de diversas manifestações artísticas durante os anos 70.

A primeira questão, a respeito da sexualidade expressa no espetáculo por meio da movimentação corporal do elenco, é notada no início da cena cinco, quando praticamente todos os bailarinos se acariciavam e se beijavam. Além disso, demonstravam, por meio de portes²⁹ e gestos, o ato da relação sexual entre homens e mulheres. Sem nenhum pudor ou receio, pareciam pregar a liberdade de expressão, que neste período estava sendo controlada.

Distintivamente deste tema, que foi exposto de forma explícita e censurado por outras expressões artísticas quando representadas, a questão de gênero pode ser encontrada apenas no imaginário de cada espectador que, ao assistir *Diadorim*, tenha feito uma associação com a obra de Guimarães Rosa. Acrescentamos essa última questão, pois, dentre as diversas histórias narradas em *Grande Sertão Veredas*, o autor explora de forma sutil o romance entre Riobaldo e Reinaldo, sendo o último uma personagem feminina, que durante todo o enredo se passa por homem e nutre um sentimento, recíproco, por Riobaldo. Contudo, trata-se de um romance não vivenciado, pois o primeiro acreditava que estava apaixonado por outro homem,

²⁹ Porte na dança se refere ao momento em que os bailarinos transportam as bailarinas para diferentes lugares do palco.

fato desmentido apenas após Reinaldo morrer em um combate e a revelação de que, na verdade, tratava-se de uma mulher chamada Diadorim.

O enredo do espetáculo segue exatamente a proposta da literatura, mas o personagem de Reinaldo/Diadorim, desde o início do espetáculo, é dançado e interpretado por Marika Gidali, que diferentemente do livro, não estava vestida de homem, revelando ao público seu gênero. Todavia, escolhemos levantar essa questão pois acreditamos que levar para o palco, em tempos de ditadura e conservadorismo, a releitura de uma obra literária que em 1956 fez com que o leitor se deparasse com uma questão de gênero foi um ato de coragem por parte do Stagium.

Segundo Renan Honório Quinalha (2017), autor do texto *Contra a Moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*, o regime autoritário brasileiro foi “marcado centralmente pelo lema da defesa da moral e dos bons costumes e estruturou um complexo aparato repressivo orientado não apenas para eliminar dissidentes políticos, mas também para regular e normatizar os corpos marcados por orientação sexual” (QUINALHA, 2017, p. 8). Portanto, reformular a obra literária *Grande Sertão Veredas* e trazer para a cena questões de gênero e sexualidade pode ser visto também como uma crítica de resistência ao aparato repressivo gerado pelo governo sobre essa população.

A segunda obra descrita, *Dona Maria I: a rainha louca*, foi a fonte documental sobre a qual menos encontramos registros no processo de descrição. Apesar disso, foi possível levantarmos algumas informações sobre a obra para que, assim como as outras, pudéssemos perceber em quais aspectos constavam possíveis críticas e formas de resistência cultural. Ao contrário de *Diadorim*, em que a crítica, segundo os diretores, não foi um aspecto intencional, percebemos em *Dona Maria I* que o objetivo desta composição, desde o princípio, era tratar diretamente da ditadura militar através da dança, evidenciando a relação entre o poder e os oprimidos.

Esta composição teve como inspiração a obra *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. Neste livro, a autora remonta à história do Brasil no século XVIII por meio de romances, evidenciando o evento da inconfidência mineira. Cada romance perpassa pela história de algum personagem ou situação específica durante o período em que o Brasil foi colônia de Portugal. Percebemos, a partir das entrevistas e da bibliografia, que o espetáculo de dança buscou remontar o cenário da exploração de Portugal sobre o Brasil presente na obra

literária, evidenciando as lutas de poderes existentes para o controle de um país com diversas riquezas naturais.

A personagem Dona Maria I, interpretada pela diretora Marika Gidali, nas duas fotografias disponibilizadas, parece estar à frente ou acima do grupo, demonstrando certo poder sobre os demais bailarinos. Acreditamos que a crítica neste trabalho está associada à situação política que o Brasil vivenciou em meados dos anos 70, sob o governo repressivo da ditadura, fazendo uma analogia entre a exploração portuguesa sobre suas colônias e a imposição de padrões e normas estabelecidos pelo regime sobre a população brasileira.

Além desta questão também foi possível identificar que a obra tinha como parte de sua trilha sonora uma música do compositor Geraldo Vandré, sendo este um dos grandes compositores exilados do Brasil por fazer de sua arte uma forma de protesto. Portanto, acreditamos que o ato de inserir em um espetáculo artístico a música de um compositor exilado pelo regime foi uma forma de ir contra o que estava sendo pregado pelo sistema sobre a produção artística desse compositor.

Na obra *Caminhada*, produzida e estreada no ano de 1974 pelo grupo Teatro de São Paulo, identificamos na composição criada por Celia Gouvêa o rompimento total com as linhas corporais impostas e padronizadas pelo ballet clássico. Isso não ocorreu nos espetáculos analisados anteriormente, uma vez que, mesmo iniciando um trabalho de dança diferenciado e que já trazia elementos da linguagem artística da dança contemporânea, ainda foi possível notar muitas movimentações características do Ballet Clássico. No caso de *Caminhada*, observa-se que objetivo central foi experimentar novas possibilidades de se dançar, fosse com o corpo pelo chão, improvisando, sem uma coreografia específica, utilizando o gesto como dança ou mesmo utilizando a voz como movimento.

Acreditamos que o rompimento com uma dança padronizada e o desenvolvimento de uma nova técnica de dança, mais do que a própria temática abordada pela obra, sendo esta a da opressão, tenha sido a principal crítica do grupo – não apenas contra a ditadura, mas também contra uma classe artística conservadora e elitizada, que enxergava a dança apenas como uma forma de lazer. A arte teatral se mesclou à dança neste espetáculo, visto que, além de dançarem, os bailarinos utilizavam a voz como parte fundamental de suas movimentações.

Porém, além do rompimento com uma linguagem de dança tradicional, durante a análise descritiva da composição *Caminhada*, percebemos que outro objetivo central era criticar o regime repressor vivenciado pela população brasileira pós-1964. Ao ser questionada

sobre se o espetáculo tinha como objetivo fazer alusão a essa questão, a diretora argumentou que “não era só uma visão política, mas era político porque tudo era político, tudo que você faz é político. Mas, uma vez estando no país, vendo o contexto que eu estava vivendo, me faz redirecionar minha visão sobre a arte, e sobre o universo do movimento” (GOUVÊA, 2018).

Como vimos, a obra foi dividida em três atos e todos estavam de alguma forma preenchidos pela temática da repressão e opressão: o primeiro fazia uma analogia ao sistema político que impunha seu projeto sobre a população, pois percebemos no comentário de Celia Gouvêa que três personagens ficavam do início ao fim do primeiro ato imitando a movimentação de outro personagem.

O segundo ato era de fato um grande experimento cênico, a repressão para a autora estava relacionada à forma disciplinada em que se encontravam alguns objetos cênicos dispostos pelo espaço, em contrapartida a um som desordenado que acompanhava a movimentação improvisada do grupo, que tinha como principal objetivo interagir com essas duas ferramentas, o cenário e a trilha.

O terceiro ato, diferentemente dos primeiros, parece sistematizar e satirizar a questão da opressão e da repressão abordada nos dois primeiros atos, pois a figura do repressor e opressor é personificada em PMB, que parece ser uma espécie de líder que impunha suas vontades e que manipulava todos os outros personagens por meio de garrafas de Coca-Cola. Ele escolhe, assim, aqueles que poderiam fazer parte da sua escultura e aqueles que não poderiam, por não o agradarem.

Sobre alguns personagens que não foram escolhidos pelo PMB para integrarem a sua escultura, notamos que a Menina e o Negro – por meio dos textos e canções que ambos falavam, dançavam e cantavam – debochavam e resistiam ao autoritarismo imposto pelo personagem do PMB. Podemos associar a presença destes personagens aos movimentos sociais e culturais que surgiram neste período em prol da resistência à política imposta. Especificamente sobre os movimentos culturais, Napolitano argumenta que:

Seja como espaço de rearticulação de forças sociais críticas e reafirmação de valores da resistência democrática (ponto de vista da oposição) ou como parte da guerra psicológica da subversão a ser combatida (ponto de vista do regime). O fato é que a questão cultural foi o calcanhar de Aquiles da ditadura, expressão das suas grandes contradições e impasses, mesmo que ela não tenha se limitado a uma política cultural meramente repressiva (NAPOLITANO, 2016, p. 98).

Notamos no espetáculo *Caminhada*, durante seus três atos, de forma gradual, a analogia a todas as formas de opressão/repressão feitas sobre a população após a instauração do regime, sendo estas a censura, a espionagem, a tortura e as propagandas políticas. Essas

características podem ser consideradas centrais do regime, vistas por Carlos Fico (2012) como os pilares da repressão.

A partir destas questões, percebemos que a experimentação de uma nova forma de se movimentar, a releitura de obras literárias que enfatizavam questões polêmicas, a escolha de uma temática central que enfatizava determinada crítica, a trilha sonora, o gestual utilizado nas coreografias, os textos e canções que integravam os espetáculos – e no caso da específico obra *Caminhada* – o próprio cenário e figurinos foram os principais espaços encontrados pelo Ballet Staging e o Teatro de Dança de São Paulo para construir suas críticas.

Ambas as companhias, durante a criação destas obras, iniciaram a construção de um pensamento que enxergava a arte da dança como uma ferramenta de contestação política. Contudo, notamos por meio da análise descritiva das obras que existia certa sutileza na forma como as críticas eram inseridas. Essa característica pode ter bloqueado a visão do espectador e do próprio censor perante a criticidade idealizada pelas companhias, principalmente até o ano de 1974, ano de reformulação do espetáculo *Diadorim* e de criação de *Caminhada*. Sendo assim, pretendemos no próximo tópico verificar a recepção dos críticos de arte do período sobre a atuação das companhias e sobre as três composições coreográficas analisadas neste tópico. Assim, será possível compreender como estes críticos entenderam as obras e repassaram informações sobre estas, por meio de suas matérias e críticas publicadas na imprensa.

2.4 AS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS DE 1971 A 1974 NA IMPRENSA

Após analisarmos os três trabalhos coreográficos citados, notamos que a percepção acerca da possibilidade de transformar a arte da dança em uma ferramenta de contestação política começou a aflorar de forma mais clara a partir do ano de 1974 – ano de ruptura e mudança de pensamento para o Ballet Staging e de surgimento do Teatro de Dança de São Paulo.

Durante ampla pesquisa nos arquivos privados de ambas as companhias, do Idart e do Cedoc, percebemos que, entre os anos de 1971 a 1974, poucas críticas foram publicadas sobre as obras *Diadorim* (1972), *Dona Maria I: a Rainha Louca* (1974) e *Caminhada* (1974). Acreditamos que a crítica de dança do período, assim como a própria dança contemporânea, passou nestes primeiros anos pelo processo de consolidação no cenário jornalístico, fator

determinante para compreendermos os motivos pelos quais não localizamos muitas críticas acerca das companhias.

É importante mencionar que não tivemos como objetivo central nesta seção comparar a opinião de críticos de dança do período, mas sim abrir espaço para deprendermos a recepção da obra e as informações que foram difundidas para o público/leitor. Todavia, o fato de algumas críticas divergirem totalmente gerou, em alguns casos, certa comparação entre as documentações. Para a análise desta seção, foram localizadas apenas quatro críticas, sendo que duas se referem ao espetáculo *Diadorim* e duas ao espetáculo *Caminhada*.

Sobre a composição coreográfica *Dona Maria I: a Rainha Louca* não localizamos nenhum registro e informação no acervo Ballet Stagium, apenas no acervo dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Apesar disso, mesmo nestes jornais, a obra estava presente apenas nas páginas de divulgação de espetáculo, contendo informações básicas, como data, horário e local onde o espetáculo seria apresentado. Não obtivemos nenhuma informação sobre o fato de esta coreografia ter sido premiada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Dentre críticas e matérias localizadas nos acervos sobre as obras deste primeiro momento criativo, o crítico Sábato Magaldi, no dia 17 de julho de 1972, escreveu sobre o Ballet Stagium no *Jornal da Tarde* uma seguinte matéria intitulada *A luta que não se vê nestes suaves movimentos*. O crítico informa que a preocupação do Stagium ao criar *Diadorim* foi de “encontrar uma linguagem brasileira através da dança. O grupo fundado por Marika Gidali e Décio Otero, é o melhor conjunto coreográfico em atividade no Brasil. Os temas brasileiros são a sua preocupação fundamental sem que se encaminhe para o balé folclórico” (MAGALDI, 1972).

O jornalista segue descrevendo algumas características da obra:

os bailarinos pesquisaram nossos sons até encontrar a forma de adaptar o complexo romance de Guimarães Rosa. São usadas canções populares, composições de Villa-Lobos e músicas do folclore nordestino, com instrumentos típicos... berimbau, reco, reco. Durante o balé um narrador explica as partes mais importantes, embora os coreógrafos considerem essencial a comunicação pela expressão corporal (MAGALDI, 1972).

As informações expostas por Magaldi nesta publicação revelam que o crítico evidenciou para o leitor o papel nacionalista que o Stagium passou a reivindicar como característica. Percebemos que o autor não comentou sobre as possíveis reflexões ou analogias que podem ser encontradas na obra. Em um contexto de censura e repressão, como o que estamos tratando, os críticos não podiam se expressar livremente, evitando talvez

destacar os aspectos de crítica política dos espetáculos analisados. Por isso, talvez a ênfase no caráter nacionalista – “linguagem brasileira”, “temas brasileiros” – compartilhado por diferentes grupos políticos no período, ainda que seus nacionalismos fossem diferentes entre si.

O crítico Eurico Nogueira França também se dedicou a comentar a obra, no *Última Hora*, no dia 20 de julho de 1972 e, compartilhando do mesmo pensamento de Sábado Magaldi, desperta sua atenção para a brasilidade proposta pelo trabalho: “O Stagium traz para os palcos um ballet brasileiro que é o resultado das pesquisas que o grupo fez no ano passado, quando sentiram a necessidade de usar, sem qualquer preconceito, músicas e temas brasileiros. Diadorim é um espetáculo versátil ao qual não falta a nota da brasilidade” (FRANÇA, 1972, p. 35).

O espetáculo *Caminhada* (1974), por sua vez, teve desde o ano de sua estreia uma repercussão na imprensa maior que as obras do Stagium anteriores a 1975. Foram publicadas informações sobre o que o espetáculo representava, difundindo, assim, ainda mais para a população o conteúdo exposto na obra.

O próprio crítico Sábado Magaldi escreveu para o *Jornal da Tarde* uma matéria sobre a obra, intitulada *Caminhada, uma fusão perfeita de idéia e forma*. Após relatar tudo o que havia compreendido do espetáculo, o crítico faz um breve resumo sobre o que são as três caminhadas propostas neste espetáculo, fornecendo para o leitor uma espécie de grande resumo:

Como essa terceira caminhada está plenamente realizada em termos artísticos, as duas primeiras, que iniciam o espetáculo, apenas de suas virtudes e de uma pesquisa permanecem mais próximas de um trabalho experimental, ainda inacabado. Elas indicam o inteligente exercício, que deve ser aproveitado numa obra que saiu do embrião. Um público sensível, porém, mostrará estimulado pelas duas primeiras caminhadas, até desfrutar a plenitude da última. Num momento em que se discute a validade de todas as linguagens. *Caminhada* representa um ato de fé numa comunicação nova da arte (MAGALDI, 1974, p. 40).

Nota-se, através de sua crítica, que Magaldi tinha um grande conhecimento sobre dança, pois durante todo o texto o mesmo parece compreender tudo o que o espetáculo propunha. Exalta a originalidade da composição e a nomeia como um espetáculo multiartístico. Não obstante, em nenhum momento o associa à palavra repressão ou opressão, sendo estas as principais temáticas da obra. Apenas no final desta matéria, o crítico induz de certa forma o público leitor a assistir ao espetáculo, porém sem explicitar que este fazia um diálogo com a própria realidade.

Diferentemente de Sábato Magaldi, o crítico Clóvis Garcia, em seu texto *Caminhada para o Última Hora*, demonstra certo desprezo pelo espetáculo ao dizer que, “sem dúvida, os intérpretes revelam grande preparação técnica, mas o esforço nos pareceu grande demais para um resultado medíocre. Esperemos que Vaneau e Celia Gouveia realmente encontrem o caminho que procuram” (GARCIA, 1974, p. 27).

Mesmo evidenciando seu desgosto pela obra, o jornalista, ao tratar especificamente do terceiro ato, compartilhou com o leitor o reconhecimento da figura do ditador, ao dizer que “a terceira caminhada é a mais longa e mais elaborada com o nascimento, a descoberta do gesto, a comunicação, o surgimento do líder, o ditador e a volta ao caminho livre original” (GARCIA, 1974, p. 27).

Reafirmamos, aqui, a escassa quantidade de críticas disponíveis para análise. Todavia, as quatro encontradas demonstram, por parte dos jornalistas, uma compreensão sobre o que o espetáculo objetivava. Sábato Magaldi, Eurico Nogueira e Clóvis Garcia, mesmo escrevendo de forma distinta, forneceram – ainda que em alguns casos de forma breve – um resumo do que era a obra, incentivando o público a assisti-la ou a terem uma má impressão do espetáculo.

Outro fator importante de ser mencionado é que em nenhuma das críticas, exceto na de Clóvis Garcia – que associa o personagem do PMB ao ditador – notamos uma percepção dos críticos a respeito das obras enquanto manifestos. Acreditamos que este fator está relacionado a alguns aspectos, sendo estes: desconhecimento por parte destes críticos de dança sobre a arte da dança neste lugar político; a subjetividade em que as críticas foram expostas; medo da censura proibir suas publicações; e a própria não idealização por parte dos grupos que os espetáculos fossem vistos, em primeiro plano, como manifestos políticos. Por meio das entrevistas com os diretores e da análise das três composições, percebemos que já existia desde o início o diálogo com o momento em que estavam inseridos, em alguns casos de forma inicial, quase intuitiva e a partir de 1974 de forma mais evidente e consciente.

Além da dança contemporânea ser um local desconhecido, esta arte por vezes presenteia o espectador com sensações indizíveis, impossibilitando-o de transcrevê-las. Também sabemos que a imprensa, assim como as artes, foi controlada e censurada durante o regime, portanto o fato de estes críticos não terem escrito sobre algumas críticas propostas pelas obras, pode ter sido ocasionado por este fator. Sendo assim, no próximo capítulo buscaremos compreender como foi a experiência destes dois grupos pós-1975, observando

suas principais mudanças nesse período, visto nesta dissertação como segundo momento criativo.

CAPÍTULO III: O SEGUNDO MOMENTO CRIATIVO (1975-1978)

Apenas quando somos instruídos pela realidade é que podemos mudá-la.
Bertold Brecht³⁰

A partir dos anos 70, percebemos no Brasil certo movimento de artistas em relação à criação e percepção das novas possibilidades no ato de fazer dança. Como vimos, nutridos por descobertas corporais que circundavam diversos países, o Ballet Staging e o Teatro de Dança de São Paulo encontraram na linguagem da dança contemporânea a possibilidade de refletir sobre questões do seu próprio tempo, através da criação de composições coreográficas com certas indagações.

Bógea (2014) expõe que tanto durante o governo de Médici quanto de Geisel a “liberdade e a expressão contestatória individual e em grupo estavam tolhidas” (BÓGEA, 2014, p. 16). Fator este que, como vimos anteriormente, não impediu a atuação política de ambos os grupos durante os anos 70. Porém, em oposição às composições coreográficas criadas entre os anos de 1971 e 1974, analisadas no capítulo anterior, percebemos que, a partir de 1975 – especificamente durante o governo do general Ernesto Geisel, que prometeu desde sua eleição em 1974, uma transição gradual e lenta à democracia – os grupos de dança estudados nesta dissertação passaram a trazer de forma explícita para seus processos criativos, temáticas políticas e emergentes de serem colocadas em discussão.

Além desta questão, identificamos o ano de 1975 como período fundamental para a história da dança em São Paulo, pois no dia 4 de março deste ano foi inaugurado o Teatro de Dança Galpão – primeiro espaço patrocinado pelo governo do estado para incentivar a pesquisa, apresentação e formação em dança e experimentações do corpo. Este espaço emblemático para a dança brasileira é visto por muitos artistas como o berço da dança contemporânea na cidade que, além de espaço cultural de aulas e apresentações de dança, também se tornou um espaço de discussão e encontro entre diversos artistas interessados em experimentar novas formas de se fazer dança no Brasil.

Bogéa comenta que “o Teatro Galpão era um teatro pequeno. Tinha muita goteira, sujeira. Mas ali as pessoas respiravam energia de criação” (BOGÉA, 2014, p. 29). Para esta autora:

O que se vivenciou no Galpão foi mesmo esse desejo de transmitir ideias, acionado pela capacidade corporal dos intérpretes, sempre distante da formalidade por si. Era a história do presente, em tempo real – contada criticamente por meio de gestos,

³⁰ BRECHT, B. Poemas 1913-1956. São Paulo: Editora 34, 2000.

emoções e intensidades, e exposta ao público como uma troca entre cúmplices. O espaço instigava o bailarino, cada vez mais consciente de olhar a sua volta e encontrar brechas, o que tinha outra urgência em uma época de ditadura (BOGÉA, 2014, p. 31).

Percebemos que este espaço, estimulava o bailarino a olhar para o estar em cena como a possibilidade de “contextualização e de representação do mundo” (BOGÉA, 2014, p. 31). O próprio Teatro de Dança de São Paulo, após a estreia de *Caminhada* em 1974, que já trazia para o universo da dança os questionamentos sobre repressão e opressão, resolveu, em 1976, criar a obra coreográfica *Allegro ma non Troppo*, dirigida desta vez por Maurice Vaneau. O espetáculo, segundo o crítico Paulo Lara “fala, ridiculariza e, principalmente, incorpora uma crítica feroz e audaciosa do homem que em nome da civilização, está prestes a destruir essa própria civilização com muitos poluentes que envolvem a sociedade de consumo, ganância pelo poder, pelo dinheiro” (LARA, 1976).

Em 1975, Décio Otero e Marika Gidali também romperam totalmente com a linguagem da técnica clássica e, seguindo a característica de escolherem obras literárias nacionais e transformá-las em espetáculos de dança, resolveram remontar o texto teatral *Navalha na Carne*. Este, ao contrário das outras obras literárias, foi vetado pelo SCDP e escrito por um dos autores mais censurados durante o regime, sendo este Plínio Marcos. A obra foi fiel à peça teatral, mas sem utilizar falas e transformando a personagem da prostituta Neusa Sueli em uma operária. Essa mesma personagem da operária, de forma ainda mais explícita, foi exaltado com o espetáculo *Kuarup*, criado por Décio Otero e estreado em 1977 em São Paulo.

No período de 1975 até 1977, no qual as duas companhias produziram as três obras coreográficas citadas, o Teatro de Dança Galpão se fortaleceu como espaço artístico, tornando-se local de incentivo de circulação de composições coreográficas que abordavam através da dança contemporânea questões como a repressão, a censura e a situação do trabalhador no período. Dentre os diversos espetáculos que fizeram temporada no espaço, Bogéa (2014) cita: *Escuta Zé e Isso ou aquilo* (1976), de Marilena Ansaldi; *Boiação* (1976), do Grupo Pró-Posição Ballet Teatro (1976); *Para não morrer pela segunda vez* (1977), de Mara Borba, entre outros espetáculos.

Em 1978, o Teatro Galpão deixou de ser dedicado aos espetáculos de dança, pelo término do contrato entre a Secretaria de Cultura e Ruth Escobar. Sobre esta questão, o crítico de dança Linneu Dias relatou: “isso não provocava uma desaceleração imediata na produção

dos grupos³¹”. Poderia representar ameaça para o futuro próximo, mas seus efeitos não fizeram sentir em 1978, pois o, espaço mesmo sem apoio do governo, continuou em funcionamento até 1981.

Sobre o Galpão, Bogéa acredita que este espaço:

[...] Aproximou linguagens e artistas, criando um espaço propício para indagações, com arrebatamento e liberdade, sobre as questões existenciais. Proporcionou, ainda, uma visão dos paradigmas da dança de então e acentuou a necessidade de uma formação mais ampla, da permanente discussão das ideias e da conscientização dos movimentos de sua época, discutindo as questões sociais e políticas do país. A sucessão das apresentações produziu uma dinâmica variada, sempre visando a organicidade dos movimentos e a liberação do corpo (BOGÉA, 2014, p. 31).

A partir destas informações, que destacam a importância e influência que o Teatro de Dança Galpão – sede do Teatro de Dança de São Paulo e de tantos outros grupos independentes – teve no cenário da dança durante o regime militar, incentivando e dando espaço para artistas criarem e discutirem dança, pretendemos no próximo tópico analisar as obras coreográficas *Allegro ma non troppo* (1975), *Quebradas de um Mundaréu* (1975) e *Kuarup ou A questão do índio* (1977), para então compreender a atuação política e social das duas companhias de dança neste segundo momento criativo.

3.1 PERSONAGENS SOCIAIS EM FOCO: de 1975 a 1978

3.1.1 *Allegro ma non troppo*

A descrição da obra *Allegro ma non troppo* foi realizada a partir do diário de bordo do diretor Maurice Vaneau, disponibilizado pela diretora Célia Gouvêa para o desenvolvimento desta pesquisa, além de referências bibliográficas que trazem outras informações. A composição estreou em 31 de julho de 1977 no Teatro de Dança Galpão, sua trilha sonora foi produzida por Villa Cinema e Som Ltda. No elenco do espetáculo estavam Aron Aron, Célia Gouvêa, Dolores Fernandes, Luiz Damasceno e Maurice Vaneau.

Esta obra tinha como temáticas centrais as chamadas “mazelas do mundo”, vistas por Vaneau como a violência humana e a poluição ambiental. As principais linguagens utilizadas no espetáculo se mesclavam entre dança, canto, fala e mímica. Célia Gouvêa (2018) expõe que o seu esposo, diretor deste espetáculo, dizia que “já que não deixam falar vamos mostrar gestos”. Os figurinos eram compostos por máscaras brancas e peças de roupas brancas.

³¹ Anuário de artes cênicas (Teatro/ Dança), São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1978.

Figura 13: *Allegro ma non troppo* - Teatro de Dança de São Paulo



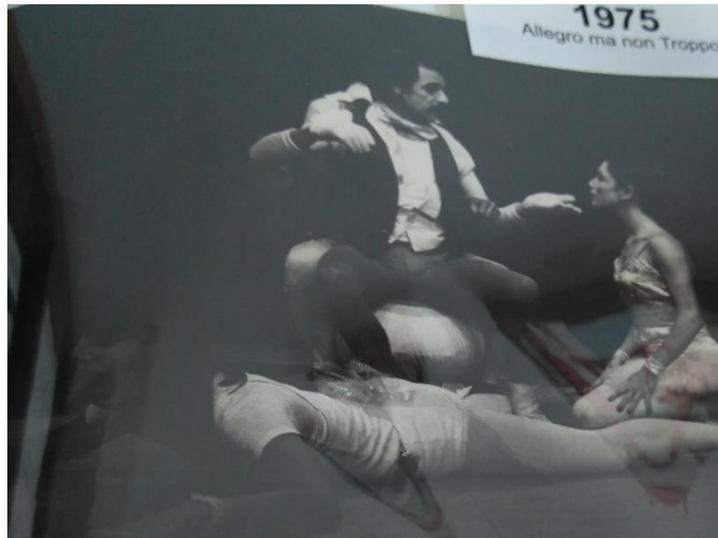
Fonte: Acervo Célia Gouvêa

No diário de bordo, encontramos registros escritos que nos conduzem a perceber que o espetáculo tinha como cenário alguns painéis que deslizavam pelo espaço e que uma possível primeira cena era intitulada *Fantoches*. Esta cena tinha início com todos os bailarinos se deslocando pelo palco atrás de painéis, até o momento em que chegam em determinada posição no centro do palco, formando uma espécie de teatro de fantoches. Nesta cena, alguns bailarinos, por meio dos gestos, começavam a imitar pássaros voando. De repente, começavam a escutar tiros e os pássaros entravam em desespero e, um a um morriam, entre os sons de tiros, intercalando-se sons de gargalhada.

Após esta cena, identificamos no diário de bordo que se iniciava uma segunda cena, intitulada pelo diretor *A cidade e a rua*. Sobre esta, Vaneau escreveu no diário de bordo que os painéis voltavam a se mexer e determinados integrantes, durante essa locomoção, faziam gestos como se estivessem jogando lixo na rua.

Em uma cena posterior a esta – identificada como terceira cena, pois não foi possível saber seu nome próprio – Vaneau escreveu que, após movimentarem os painéis pelo palco, os bailarinos/intérpretes faziam uma coreografia que remetia ao ato de pegar o ônibus. Esse ônibus era formado pela reestruturação do próprio painel e por uma fila de bailarinos. No diário de bordo, é mencionado como um ônibus que solta fumaça pela cidade, contribuindo, portanto, com a poluição ambiental.

Figura 14: *Allegro ma non troppo* - Teatro de Dança de São Paulo



Fonte: Acervo Célia Gouvêa

Na quarta cena, denominada *A Prisão*, os bailarinos, segundo os escritos de Maurice, organizaram através dos painéis uma espécie de prisão em torno de um dos bailarinos, que se movimentava tentando fugir, por vezes sufocado.

A quinta cena se chamava *O Índio* e propunha a chegada de um humano ciente da necessidade de preservação da natureza, a chegada de um dos bailarinos com o painel verde, que representava a região da Amazônia e que, por meio do gestual, buscava conscientizar a população da cidade. Após esta cena, notou-se que o diretor do espetáculo registrou apenas o nome das cenas que seguiram esta, voltando a escrever mais detalhes sobre as cenas apenas no final do espetáculo. Sendo assim, não há informações sobre como as cenas chamadas *Educação*, *Edifício Copan* e o *Verde* estavam estruturadas. No entanto, a última, intitulada *Finale*, é descrita pelo diretor da seguinte forma: “todos os personagens reaparecem, sem máscaras em uma marcha triste e lenta entre os painéis, no centro do palco aparece uma coisa estranha no chão, uma folha verde, um dos bailarinos pega a mesma na mão, não a reconhece, solta a mesma no chão e todos personagens voltam a andar em fila em câmera lenta”.

O espetáculo parece terminar desta forma, visto que no final desta cena o diretor escreve em seu diário de bordo a palavra *black out*. Sobre esta composição especificamente, será possível apreender mais detalhes sobre a forma como estava organizado através das críticas publicadas em jornais. Neste momento de descrição, julgamos ser importante nos atentarmos às informações presentes no diário de bordo, que possibilitam que

compreendamos como o diretor Maurice Vaneau pensou a estrutura cênica do trabalho coreográfico e o enredo dramaturgico do espetáculo.

3.1.2 *Quebradas do Mundaréu*

A composição coreográfica *Quebradas do Mundaréu* foi criada no ano de 1975 por Décio Otero e Marika Gidali e estreou neste mesmo ano, especificamente em 6 de novembro, na sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, e em 12 de novembro em São Paulo, no Teatro Municipal. A produção desta obra coreográfica, segundo o diretor do Ballet Stagium, foi incentivada pelo diretor teatral Ademar Guerra, que enxergou na dança da companhia a possibilidade de remontar a peça teatral *Navalha na Carne* de Plínio Marcos. Esta, assim como todas as outras obras escritas pelo autor, foi proibida pelo órgão de censura SCDP em 1968.

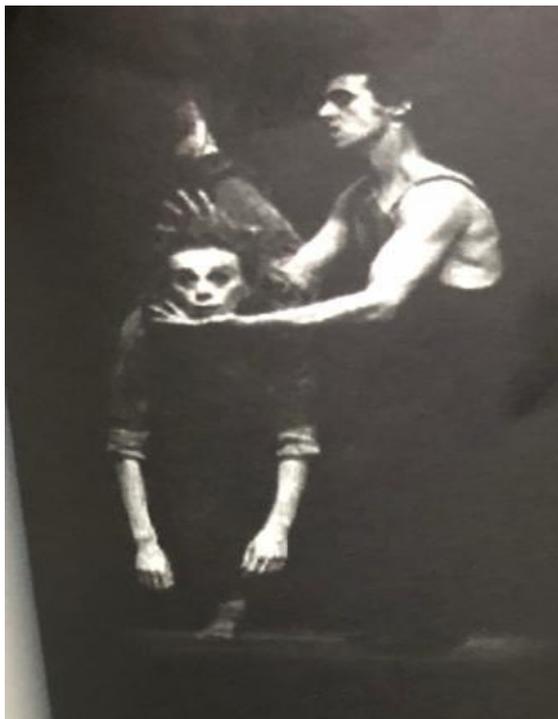
Otero relata que “era amedrontador. Mas fazer o censurado, naquele tempo, era fascinante, em resposta à castração da livre expressão artística” (OTERO, 1999, p. 139). O elenco composto por Marika Gidali, Décio Otero e Milton Carneiro representava os seguintes personagens: a prostituta *Neusa Suely*, o cafetão *Wado* e o homossexual *Veludo*. A obra, com duração de 17 minutos, é composta de trilha sonora, criada exclusivamente por Aylton Escobar, que propôs ao público sons distorcidos eletronicamente, sons de sax e outros que remetem a uma partida de futebol. É importante expor que a descrição da obra foi realizada a partir de material de vídeo disponibilizado pelo próprio diretor Décio Otero.

Na primeira cena, destacam-se por meio de dois focos os bailarinos Décio Otero (*Wado*) e Marika Gidali (*Neusa Suely*). O primeiro se encontra deitado em um segundo plano do palco, vestido de malha. A segunda, ao invés de prostituta, aparece nesta releitura como operária, pois se veste com um macacão verde musgo e demonstra cansaço ao andar pelo palco de forma lenta.

Nesta breve apresentação, reconhecemos a situação e os personagens da obra teatral de Plínio Marcos. Cada um se encontra em um universo particular, delimitado por iluminações específicas. Marika Gidali, em uma primeira cena, inicia uma movimentação de pernas e soltura de braços, quase não se mantendo na posição vertical, devido ao cansaço. Décio Otero, percebendo a figura da então operária, corre até ela de forma brusca e rápida, derrubando-a do banco onde estava sentada e a arrasta pelo palco, explicitando uma possível agressão, representada através de um dueto.

Mesmo notando esta repulsa entre cafetão e operária, notamos em diversos momentos deste dueto certa relação de convivência entre ambos, dado que suas movimentações em alguns poucos segundos entram em sintonia. Esta cena é concluída com Marika Gidali sendo arrastada pela cabeça, por Décio Otero e colocada na lateral direita do palco.

Figura 15: Composição Coreográfica - Quebradas do Mundaréu



Fonte: Acervo Ballet Stagium

Neste momento, inicia-se a segunda cena com a entrada do bailarino Milton Carneiro, que tem como vestimenta apenas um short (ou uma bermuda). Este personagem, antes de iniciar sua movimentação, é percebido por Décio Otero que, assim como na obra teatral, está tentando descobrir quem roubou seu dinheiro. Décio Otero levanta e balança repetidas vezes Milton Carneiro, parecendo questioná-lo sobre algo. O segundo consegue se desvencilhar e inicia um breve solo, com diversos deslocamentos, saltos e rolamentos pelo chão, sendo esta a terceira cena do espetáculo.

Terminado o solo de Milton Carneiro, Décio Otero retorna ao palco e o reencontra. Ambos retomam uma possível discussão, exposta através de uma movimentação forte e dinâmica, e que atravessa os planos baixo, médio e alto. Entretanto, em alguns momentos revelam para o espectador que, para além da discussão, existia um possível relacionamento

entre os dois, já que notamos abraços demorados durante as pequenas pausas deste dueto. Identificamos este momento como a quarta cena da composição

A diretora e bailarina Marika Gidali, percebendo esta relação, demonstra por meio de gestual rápido e fisionomia nervosa, um grande desconforto em presenciar tal situação e se envolve no dueto de Décio e Milton. Inicia-se, então, um possível trio, com os três bailarinos saltando e girando de forma leve, percorrendo por toda a diagonal do palco e demonstrando a relação conflituosa em que estavam inseridos.

A primeira personagem se retira do palco e novamente se inicia um dueto entre Décio e Milton que, diferentemente dos encontros anteriores, propõe de forma explícita uma relação sexual entre ambos os bailarinos. O segundo passa a ser conduzido totalmente pelo primeiro, que o levanta pela região pélvica e estabelece um movimento contínuo de quadril.

A personagem de Marika, percebendo novamente esta relação, retorna ao palco com características que demonstram que a mesma estava enciumada e, por meio de saltos e giros descontrolados, expulsa Milton Cordeiro da cena e ameaça Décio Otero com uma navalha. Porém, o então cafetão convence a personagem a largar o objeto, demonstrando certo carinho com a mesma. Essa ação dura pouco, pois, após tomar o objeto das mãos da operária, carrega-a até o banco onde iniciou o trabalho e sai de cena. Respondendo de forma passiva ao estímulo corporal de Décio Otero, Marika Gidali permanece sentada e não se move, refaz a postura de cansaço. A iluminação, que até então era geral, torna-se direcionada, através de um foco, que aos poucos vai se apagando e fazendo com que a personagem também desapareça no escuro.

3.1.3 *Kuarup ou A questão do Índio*

Para realizar a análise descritiva do balé *Kuarup ou a Questão do Índio*, utilizamos um vídeo disponível no acervo do Stagium, gravado em 2008. Segundo os diretores da companhia, os vídeos de 1977 não estavam disponíveis pelo fato de não estarem em boas condições, ou por não terem sido convertidos para o DVD. Sendo assim, tivemos acesso à remontagem do balé *Kuarup*, gravada pela emissora SescTV, no Sesc Vila Mariana.

Segundo Marika Gidali e Décio Otero, *Kuarup* é uma composição coreográfica que, em mais de 30 anos de existência, não sofreu muitas alterações, pois este balé é uma espécie de “patrimônio do Ballet Stagium” (GIDALI, 2015).

É importante expor que o vídeo gravado pela emissora SescTV traz um roteiro de apresentação, escrito pela autora Cassia Navas. Ao apresentar o espetáculo, Navas afirma: “a

primeira vez que o Ballet Stagium dançou Kuarup, ou a Questão do índio, coreografia de Décio Otero, não era permitido dizer por palavras o que a companhia estava dizendo com sua dança. Em tempos de censura, o grupo colocava no palco parte de uma dura realidade³².

A composição coreográfica tem aproximadamente 42 minutos, e todos os bailarinos intérpretes do Stagium permanecem em cena do começo ao fim do espetáculo. A primeira cena começa com os bailarinos caminhando de um lado para o outro no palco – os homens vestidos com macacões verdes e as mulheres com macacões amarelos. Todos carregam em suas mãos acessórios que são característicos da cultura indígena, e levam para as laterais do palco; dentre estes acessórios foram identificados: cocar, lanças, cumbucas de barro, colares e vestimentas indígenas. Os macacões utilizados por todos, desde essa primeira cena, foram idealizados pelo figurinista Clodovil Hernandez.

Segundo Vagner Carvalheiro, autor do artigo *A atuação de Clodovil Hernandez como figurinista*, o figurino criado por Clodovil para o espetáculo em 1977 “pode ser caracterizado como macacões de diferentes modelos que estavam na moda no período, constituindo-se também como roupa de trabalho de operários de diferentes funções e atribuições (mecânicos, metalúrgicos, frentistas, etc.)” (CARVALHEIRO, 2014, p. 5). Segundo Elisabeth Pêsoa, os adereços e acessórios indígenas vestido pelos bailarinos ao final são assinados pelo figurinista Claudio Tapaceiro (SILVA, 2013).

Ao comentar sobre a obra *Kuarup ou a Questão do Índio*, Pêsoa relata que “a música e a temática deste balé são bastante fortes. O tratamento dado a esta obra coreográfica é de comovedora sensibilidade e induz o público à reflexão sobre problemas culturalmente muito próximos, contudo, mantidos distante por conveniências políticas” (SILVA, 2013, p. 259).

Após os bailarinos deixarem os acessórios nas coxias laterais, apenas os homens retornam para o palco e se abaixam em algumas regiões, estabelecendo-se na seguinte disposição espacial: três se mantêm no meio do palco; um se mantêm um pouco mais à frente, do lado direito; em um primeiro plano do palco estão outros três bailarinos, dois ocupando as laterais, cada um uma, e outro um pouco mais ao centro. Neste mesmo momento, há um som de índios gritando, cantando e conversando, instigando os bailarinos intérpretes a levantarem, um por um.

Segundo o coreógrafo Décio Otero (2013), a trilha sonora deste balé é composta por músicas gravadas ao vivo pelos irmãos Villas-Boas dos indígenas do Alto e Baixo Xingu, músicas que trazem sons do cotidiano deste povo: “achei a música belíssima, ao mesmo

³² Informação retirada do roteiro escrito por Cássia Navas para a emissora SescTV. Disponível em acervo Stagium.

tempo primitiva e rica, comparável em complexidade à música dos melhores compositores contemporâneos”.

Com este som, que se torna cada vez mais crescente, os bailarinos iniciam uma movimentação simples, mas crescente também. Fazem pequenos saltos em círculo e, posteriormente, em fileiras diagonais. Em seguida, juntam-se no meio do palco e ficam por um momento olhando para o público.

Nesta cena, notamos características do cotidiano dos “indígenas” do sexo masculino, ou até mesmo a figura do homem como protetor do seu lar. É importante mencionar que o som que acompanha toda esta cena inicial também possui diálogos, que por vezes parecem representar as falas destes indígenas/operários.

Figura 16: Cena 1 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Após a primeira cena, as bailarinas, com seus macacões amarelos, entram no palco e, junto com os homens, começam a pular como se fossem animais. Aos poucos, acalmam-se e formam um conjunto no meio do palco; após este encontro, todos começam a caminhar/marchar juntos e lentamente, com o pé direito à frente, seguindo um compasso binário. O olhar de cada bailarino se torna um elemento muito intenso nesta cena, pois se mantém profundo para o público, sem desviá-lo em nenhum momento de alguma coisa que parece estar distante. Os intérpretes bailarinos ficam caminhando para frente do público por aproximadamente três minutos, até formarem uma fileira frontal.

Figura 17: Cena 2 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Após esta cena, quatro casais se deitam no chão, dois em um primeiro plano, e outros dois em um terceiro plano, deixando o segundo plano e o meio livres; a forma em que eles se posicionam traz uma imagem de como se estivessem dormindo. Os outros bailarinos, por sua vez, movimentam-se de um jeito que remete a uma figura infantil, isto é, eles começam a correr uns atrás dos outros, pulam uns por cima dos outros, brincam de fazer roda e utilizam os seus braços para fazer uma espécie de lança, como se estivessem brincando de imitar os seus pais que estão dormindo. Nesta cena, solta-se um som que possui vozes e risadas de muitas crianças, que parecem indígenas por conta da língua. A relação entre o som e as ações que os personagens fazem em cena traz mais ainda a ideia de que os bailarinos estão representando crianças brincando enquanto os seus pais dormem.

Figura 18: Cena 3 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Depois, os bailarinos se separam no palco em dois grupos: um de homens e outro de mulheres. Então, fazem diversas movimentações em conjunto, de braços dados, e muitas vezes fazendo pequenos saltos; as mulheres em determinados momentos colocam a mão no peito, expondo com isso alguma informação, que não foi identificada. Marika expõe em sua entrevista que a criação dos rituais indígenas foi uma das etapas do processo de criação de *Kuarup*. Sendo assim, podemos dizer que esta cena é uma das que trazem uma espécie de ritual indígena, fazendo uma analogia ao trabalho diário dos operários, chamados por Décio Otero de “operários do ABC”.

A música, neste momento, é cantada por apenas um índio, e tem ao fundo uma espécie de batuque. Esta cena se encerra com o grupo de bailarinos mais uma vez caminhando para a chamada boca de cena, como se estivessem avistando algo.

Figura 19: Cena 4 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Figura 20: Cena 5 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Ao fim desta cena, os bailarinos intérpretes se juntam em casais, encostam as cabeças uma na outra e começam a dançar ao som que do que parece ser uma flauta, remetendo à imagem de namoro, de um cortejo entre os indígenas. Após este momento, todos se separam e se formam dois grupos no fundo do palco, estes ficam observando o que acontece no primeiro plano, na região central; nesta região, permanecem dois bailarinos, que por sua vez começam a representar um briga, percebemos isto pela movimentação de ambos. Esta suposta “briga”, se mantém por um bom tempo em cena, porém não é possível identificar o motivo pelo qual começou. Em seguida, os outros bailarinos intérpretes também passam a representar uma “briga”, a subir alguns sobre os outros e a se derrubarem no chão; já as bailarinas permanecem paradas observando no fundo do palco. O som neste momento também colabora para que o ambiente pareça de luta, com as vozes de muitos indígenas gritando um som que diz “uca-uca”.

Figura 21: Cena 6 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Figura 22: Cena 7 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Inicia-se, então, uma sequência de outras cenas que pode ser interpretada como o processo de procriação entre os indígenas/operários. Nota-se isto pois os bailarinos trazem algumas imagens por meio de suas movimentações e gestos; isto é, primeiro notamos o processo de relação sexual entre os indígenas/operários, pois os bailarinos intérpretes sobem sobre as bailarinas e representam ato. Em seguida as bailarinas, com as mãos na barriga, iniciam uma movimentação junto com os bailarinos e, após fazerem uma sequência coreografada na diagonal do palco, as mesmas se espalham e começam a se abaixar até se

posicionarem de cócoras, quando abrem a boca como se estivessem gritando – remetendo à imagem de parto.

Neste mesmo momento, um dos bailarinos se posiciona no centro do palco, retira a parte de cima do seu macacão e, com uma movimentação feita pela barriga, inspirando e respirando, traz muitas vezes uma imagem de barriga de grávida.

Figura 23: Cena 7 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Figura 24: Cena 8 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Após fazerem todo este percurso de rituais, cotidiano, trabalho, procriação e brincadeiras infantis dos povos indígenas, o espetáculo caminha para o seu ápice, momento

em que se nota a chegada de algo. Subentende-se que a figura do europeu chega até o território indígena – essa figura nada mais é do que aquele alguém que desde o começo da composição coreográfica os indígenas observam.

Todos os bailarinos se posicionam na diagonal esquerda do palco, uma luz surge nesta mesma direção e, como uma forma de defesa, todos batem no chão; a cada batida percebe-se que todos ficam mais eufóricos, até o momento em que se juntam, uns dando as mãos para os outros e começam a se debater, ou a bater em algo que o público não consegue ver; perante o contexto de criação do trabalho, percebe-se que as batidas são uma espécie de defesa dos indígenas contra o desconhecido.

Figura 25: Cena 9 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Figura 26: Cena 10 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Então, todos os bailarinos caem no chão. como se tivessem sido derrubados. Em seguida, levantam e começam a se coçar, como se tivessem sido contaminados por algo, sendo este um dos momentos mais angustiantes e emocionantes do espetáculo. Depois, todos param por alguns segundos, caminham em direção às laterais do palco e buscam aqueles objetos indígenas que tinham levado para estes lugares no início do balé.

Todos começam a tirar os macacões e, por um momento é possível ver os bailarinos praticamente nus. Todavia, logo começam a vestir as roupas, colares, cocares e lanças; em seguida, se reúnem até o centro do palco novamente. A luz, pela primeira vez durante o espetáculo, se modifica; isto é, nota-se uma luz frontal e contra vermelha, remetendo a um ambiente pesado e denso.

Mais uma vez, o grupo se junta no centro do palco, porém, desta vez, com acessórios e vestimentas indígenas; começam a caminhar para a frente, em compasso binário, com o pé direito à frente. Então, um por um começam a cair no chão, como se estivessem morrendo, até sobrarem dois bailarinos em pé, que também não resistem e terminam por cair. As luzes se apagam, os bailarinos se levantam, as luzes são acesas, o público começa a aplaudir, mas todos permanecem com as cabeças abaixadas – diferentemente da versão de 1977, na qual, segundo Décio Otero e Marika Gidali, todos os bailarinos permaneciam caídos no chão até sair a última pessoa da plateia.

Figura 27: Cena 11 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



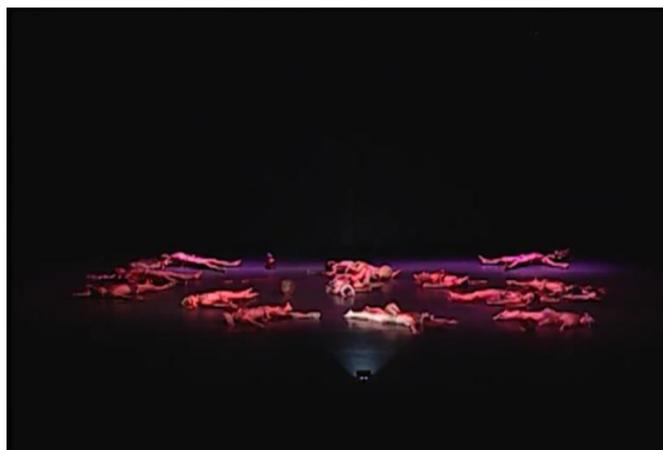
Fonte: Arquivo Stagium

Figura 28: Cena 12 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Figura 29: Cena 12 - composição coreográfica Kuarup ou a Questão do Índio



Fonte: Arquivo Stagium

Concluídas as descrições das composições coreográficas *Allegro ma non Troppo*, *Quebradas do Mundaréu* e *Kuarup*, percebemos que, de fato, estas obras – criadas a partir de 1975 pelo Ballet Stagium e o Teatro de Dança de São Paulo – foram mais ousadas, tanto na escolha dos personagens sociais que seriam representados, como na forma como as discussões e críticas foram inseridas. Portanto, pretende-se na próxima seção realizar a análise das obras descritas neste capítulo, para então discutir quais foram os principais elementos das composições coreográficas pós-1975 que potencializaram as críticas propostas por ambos os grupos e quais os motivos que os instigaram a escolher determinados protagonistas sociais para serem levados para o palco.

3.2 ANÁLISE DAS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS

Após a etapa de descrição das composições coreográficas *Allegro Ma non Troppo*, *Quebradas do Mundaréu e Kuarup*, além de compreendermos os principais caminhos encontrados por cada grupo para realizarem determinados questionamentos, também percebemos que a produção coreográfica em dança, a partir de 1975, potencializou-se tanto em relação à criticidade presente nas obras, quanto no próprio estudo de linguagem, que tornou-se ainda mais experimental, no sentido de descoberta de novas formas de se fazer dança.

Notamos que, a partir de 1975, com a criação de *Quebradas do Mundaréu*, o Ballet Stagium – assim como Teatro de Dança de São Paulo já havia feito em 1974 – despreendeu-se totalmente de diversas formalidades e passos do ballet clássico, até então presentes em todo o repertório coreográfico da companhia. A companhia iniciou um novo processo de experimentação, buscando formas e caminhos corporais diferentes para os seus trabalhos coreográficos. Também é fundamental expor que, após a descrição das obras *Quebradas do Mundaréu e Kuarup*, notamos que as críticas foram inseridas em uma totalidade, isto é, em praticamente todos os elementos que compunham a obra.

Diferentemente do Ballet Stagium, notamos que a produção coreográfica do Teatro de Dança de São Paulo, desde a criação de *Caminhada*, já havia rompido com as linhas corporais propostas pelo ballet clássico e enxergado na dança contemporânea a possibilidade de se relacionar com outras artes. Esse processo, entretanto, se intensificou em *Allegro ma non Troppo*.

Acreditamos que o fato de o grupo ter surgido no Teatro de Dança Galpão, espaço de descoberta e inovação de linguagem em dança, possibilitou que se caracterizasse desde o princípio como um grupo experimental, despreendendo-se de alguns conceitos já estabelecidos e permitindo-se descobrir diversas formas de movimentação. Para a diretora Célia Gouvêa, existia uma relação muito grande entre a forma como o seu grupo pensava dança e a forma como o espaço Teatro de Dança Galpão pensava dança, pois:

o Galpão é o berço da dança contemporânea, por causa das próprias condições físicas do espaço, não era uma estrutura convencional, não tinha coxia, estrutura técnica precária, e tudo isso convidava você. Meu marido gostava sempre que fizessemos temporada no municipal, e eu não me sentia tão à vontade me sentia coagida, porque lá tinha que agradar o grande público, diferente do Teatro Galpão, lá eu podia arriscar, por exemplo como eu fiz peças sem músicas, eu podia ir a fundo nas propostas estéticas, então esse espaço abriu muitos caminhos (GOUVÊA, 2017).

O espetáculo de dança *Quebradas do Mundaréu*, produzido em 1975, propõe ao espectador a releitura por meio da dança de uma das obras teatrais de Plínio Marcos censuradas pelo regime – fator este importante de ser mencionado, já que a remontagem do *Stadium*, segundo os diretores, não foi censurada. Além disso, notamos durante a descrição que na coreografia se mantiveram os três personagens centrais da peça teatral: o cafetão, o homossexual e a prostituta. A última, porém, diferentemente da peça, foi associada a uma operária, uma analogia importante de ser percebida e também realizada na obra *Kuarup*.

Através destas informações, identificamos que Décio Otero e Marika Gidali, ao contrário de em *Diadorim* (1972) e de *Dona Maria I: a rainha louca* (1974), escolheram de forma consciente uma obra literária censurada pelo regime militar para fazer a releitura e transformar em dança. Esse aspecto pode ser visto como fundamental para compreendermos o novo processo criativo do Ballet Stadium, pois o grupo, a partir desta criação, além de dar voz aos personagens marginalizados presentes na obra como a operária/prostituta e o homossexual, deu voz ao próprio diretor teatral Plínio Marcos. Este, segundo o autor Sergio Manoel Rodrigues,

Sentiu os reflexos do regime militar em toda sua produção literária deste período. As peças do Plínio recebiam o veto da censura por conterem muitos palavrões e por serem indecentes (de acordo com as justificativas dadas pelos próprios censores ao barrarem uma das produções do dramaturgo), já que incitavam ao sexo e à violência, o que colocava em risco, a moral e os bons costumes das famílias brasileiras (RODRIGUES, 2013, p. 3).

A própria diretora Marika Gidali, durante a entrevista, rememorou que:

Quebradas do Mundaréu foi uma tomada de posição nossa, por que o navalha na Carne era uma peça proibida, e nós decidimos mudar o nome, Ademar Guerra dirigiu, e foi uma polêmica enorme; e assim o Plínio adorou isso, e ele ainda disse que a Neusa Sueli que mais chegou a ele foi eu (GIDALI, 2015).

Décio Otero também lembrou que, como não podiam nem falar o nome de Plínio Marcos, tiveram que mudar o nome da obra, *Navalha na Carne* por *Quebradas do Mundaréu*. Décio afirmou que o próprio autor teatral proibido, ao ver o espetáculo disse que “em essência foi a coisa mais próxima do que ele queria com *Navalha da Carne*, Marika não fez uma puta ela fez uma operária sofrida massacrada, e foi uma maravilha” (OTERO, 2015).

Ao assistirmos e descrevermos o espetáculo, percebemos que, em essência, a obra teatral permanece presente no espetáculo de dança, já que o enredo é o mesmo e as questões de abuso e agressão, principalmente nas relações entre os personagens Vado (o cafetão dançado por Décio Otero), Neusa Sueli (a prostituta/operária dançada por Marika Gidali) e Veludo (personagem dançado por Milton Carneiro), se mantêm.

As situações de abuso e agressão são constantes na própria obra teatral *Navalha na Carne*, porém, notamos que elas se ampliaram ao serem inseridas em um espetáculo de dança, já que o corpo foi a única forma utilizada para simbolizar tais agressões. Como vimos na descrição, a movimentação e a condução rápida e forte entre os bailarinos causam certo desconforto e repugnância, principalmente em relação a Décio Otero (Vado), o personagem que repreende e comanda os outros personagens no trabalho coreográfico. Notamos que, em oposição a *Diadorim* (1972) – que traz as questões de gênero propostas pela obra *Grande Sertão: Veredas*, mas não as explicita por meio do trabalho coreográfico – *Quebradas do Mundaréu* traz de forma explícita durante a cena três uma possível relação sexual entre os personagens interpretados por Décio Otero e Milton Carneiro, insultando, assim como expõe Rodrigues (2013), a moral e os bons costumes.

Tanto em *Quebradas do Mundaréu*, como em *Kuarup*, o Stagium traz para a cena o operário. Acreditamos que este fator está associado à situação do operariado brasileiro durante a ditadura militar. Especificamente sobre a classe operária, Marco Aurélio Santana, autor do artigo *Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990* afirma que:

O movimento operário e sindical brasileiro experimentou, no fim da década de 1970, um momento marcante para sua história. Esta classe submergiu após o duro impacto promovido pelo golpe militar de 1964, que lhe havia deixado pouco ou quase nenhum espaço de manobra, senão aquele do silencioso trabalho no interior das empresas e de pontuais tentativas mais visíveis de contestação (SANTANA, 2007, p. 27).

Na obra *Quebradas do Mundaréu*, o operário foi associado a personagem da prostitua Neusa Sueli. Acreditamos que essa associação foi feita por Décio Otero e Ademar Guerra como uma forma de mostrar que assim como a prostituta da obra teatral, a classe operária brasileira também estava cansada da forma como vinha sendo tratada socialmente e politicamente.

Esta personagem, da operária, retorna para a cena na obra coreográfica *Kuarup* de 1977. Todavia, como vimos na descrição desta composição, diferentemente de em *Quebradas do Mundaréu*, este ator social é representado nos corpos de todos os bailarinos do elenco, visto que todos vestiam macacões amarelos e verdes, mostrando com isso certa brasilidade, como se fossem operários brasileiros. Neste espetáculo, essa classe operária é associada ao indígena e ao genocídio perpetrado no Brasil durante o período colonial.

É importante mencionar que não apenas no período de colonização do Brasil, mas mesmo durante a ditadura, os indígenas foram reprimidos e assassinados. Por isso, o espetáculo pode ser visto como ferramenta importante de ser apresentada, já que fazia

referência a muitas temporalidades. Em uma reportagem escrita por André Campos, intitulada *Ditadura criou cadeias para índios com trabalhos forçados e torturas*, é discutida a questão de que:

Durante os anos de chumbo, após o golpe de 1964, a Fundação Nacional do Índio (Funai) manteve silenciosamente em Minas Gerais dois centros para a detenção de índios considerados “infratores”. Para lá foram levados mais de cem indivíduos de dezenas de etnias, oriundos de ao menos 11 estados das cinco regiões do país. Os campos de concentração étnicos em Minas Gerais representaram uma radicalização de práticas repressivas (CAMPOS, 2013).

O espetáculo *Kuarup* parece ter sido um divisor de águas na produção coreográfica do Ballet Stagium. Sobre o processo de montagem dessa obra, Décio Otero lembrou que “um dia, me propus a fazer um espetáculo sobre o genocídio dos índios. Minha preocupação era abordar um tema tão difícil sem cair na mesmice de experiências passadas, quando dançava em óperas e mesmo nos diversos balés que enfocavam esse tema” (OTERO, 1999, p. 140).

Silva (2013, p. 256), em sua obra, ao escrever sobre o balé *Kuarup*, diz que:

Kuarup ou a Questão do Índio sustenta-se no processo de uma pesquisa que agrega o ajuste de temática do narrativo social com a estereotipagem do indígena brasileiro, e a proposição de protesto a imposição do poder autoritário na dizimação de culturas e de idéias. A criatividade de Décio Otero, na valorização da cultura nacional, atinge o ano de 1977, com a concepção desta coreografia a um ponto que certamente o imortaliza como criador.

É importante esclarecer que, após leitura da obra *Quarup*, de Antônio Callado, percebeu-se que a mesma não teve nenhuma relação com a composição coreográfica *Kuarup* de Décio Otero, a não ser o nome e o fato de ambas abordarem os povos indígenas. Após pesquisa acerca desta possível relação, não encontramos nenhuma informação que evidenciasse inspiração ou intenção de releitura da parte de Décio Otero sobre a obra de Antônio Callado.

Sendo assim, Décio Otero rememorou que o processo de criação de *Kuarup* teve início em uma noite em que Marika Gidali havia saído para ensaiar com Ademar Guerra e deixou o mesmo sozinho escutando músicas dos indígenas do Alto Xingu. “Fiquei parado no silêncio, escutando a música inúmeras vezes. Imagens começavam a surgir, fazendo o meu racional perceber que, na obra, não deveria focar somente a sociedade indígena, mas todas as outras sociedades” (OTERO, 1999, p. 140).

A partir desta primeira reflexão sobre como fazer esta composição coreográfica, Décio Otero percebeu que “não queria índios vestidos como certos cantores e bailarinos trajando malhas cor de ferrugem enrugadas pelo corpo, imitando a pele vermelha (OTERO, 1999, p. 139). Já no que diz respeito à concepção de movimentação que seria dançada no balé *Kuarup*,

Décio expõe que “sabia que seria impossível enfocar um assunto que nos toca tão de perto, por meio de formas codificadas de balés estrangeiros, com piruetas e glissades” (OTERO, 1999, p. 140). Por isso, seria necessário elaborar uma linguagem de dança específica, assim como havia feito principalmente em *Quebradas do Mundaréu*. Durante a visualização do vídeo e a descrição da obra, percebemos de fato uma singularidade na movimentação deste trabalho; isto é, notamos que a movimentação teve como principal referência os próprios rituais e celebrações indígenas.

Marika Gidali, que atuou como bailarina intérprete deste trabalho coreográfico, rememorou:

O processo de montagem foi muito complicado; primeiro vinha a parte de ritual, e assim era muito fácil fazer essa parte, esse ritual, você pegava a música e usava um pouco ali e traduzia pra nossa dança e isso é fácil, mas assim, onde a gente tinha que mostrar o que estava acontecendo foi complicadíssimo (GIDALI, 2015).

A partir deste comentário, é possível compreender que o processo de criação da movimentação que seria dançada – aquilo que a mesma relaciona como “a parte do ritual” – foi criada com facilidade. Entretanto, uma das dificuldades que surge neste momento de concepção do trabalho coreográfico era a de como expor as críticas de caráter político/social (GIDALI, 2015). Segundo o diretor Décio Otero, o figurino utilizado no espetáculo foi uma das formas encontradas para fazer a crítica político/social do Stagium, pois:

Os bailarinos não se fantasiaram de índio, nós colocamos um macacão que era como se fosse dos trabalhadores aqui do ABC. Qualquer tipo de coisa que estava sendo exterminada, nós vestidos desses trabalhadores dizíamos, e assim chega no final todo mundo se caracteriza de índio, e assim vai caindo um, vai caindo outro, e todo mundo na hora se questionava, vai sobrar um, será...e assim não sobrava nada, era realmente um genocídio (OTERO, 2015).

Marika Gidali também expõe que, durante o processo de criação do trabalho, uma determinada movimentação foi utilizada como a maior forma de protesto político do balé, isto é, a diretora do Stagium, que participou do processo da concepção deste trabalho diz que:

depois de milhares de coisas que nós fizemos, a nossa reclamação passou a ser a coisa mais sem noção do mundo, não sei quantas batidas no chão que significariam tudo, nossa revolta, nosso medo, acabou tudo aquilo que a gente precisou pensar, acabou com quatro batidas no chão, que tinham uma força enorme (GIDALI, 2015).

Durante a descrição da obra, percebemos de fato que a crítica, além de estar presente no figurino que propõe toda a analogia explicitada acima, é evidente nestes momentos cuja a movimentação era o ato de bater no chão. O grupo parecia reivindicar algo, uma espécie de

protesto, onde um de cada vez começa a bater e em determinado momento todos começam a bater no chão, de uma forma desordenada e fazendo com que ecoasse um som alto.

Outra questão desta obra que potencializou uma possível crítica, e quase levou o grupo a ser censurado, é também relacionada à moral e aos bons costumes, pois no final da composição todos os personagens ficavam seminus, uma vez que retiravam os macacões e colocavam apenas alguns acessórios indígenas. Sobre esta questão, Décio Otero comenta que sofreram censura prévia uma vez pois os censores “queriam ver se tinha gente nua né? E assim tivemos que fazer um espetáculo pra eles, e aí nessa apresentação a gente colocou algumas peças de roupa, e aí não aconteceu nada” (OTERO, 2015).

A obra coreográfica *Allegro ma non Troppo*, criada em 1976, assim como *Caminhada* (1974), foi descrita a partir de um diário de bordo escrito pelo diretor Maurice Veneau durante o processo criativo da obra. Percebemos que o grupo utilizou, além de células improvisadas e células coreografadas, outras artes e linguagens como possibilidades cênicas, como o canto, teatro e mímica. A figura do indígena também foi inserida nesta obra: em uma das cenas, este personagem parece ser interpretado por um dos bailarinos como um ser humano consciente e que, ao contrário dos demais, busca preservar a natureza.

Notamos que este espetáculo tinha como principal temática a destruição do meio ambiente através da poluição, desmatamento e caça a animais, informações localizadas no diário de bordo do diretor do grupo. Segundo Célia Gouvêa, o foco principal da obra era uma questão que estava em discussão neste período.

Especificamente sobre esta questão, a autora Regina Hora Duarte expõe que, antes mesmo de 1964, a poluição ambiental já era um problema a ser resolvido, pois:

A organização Pan-Americana de Saúde (Opas) atuava no país desde o início da década buscando novas parcerias com as universidades e órgãos públicos para implementar medidas ambientais. O presidente Castelo Branco assinou, poucos dias antes do final do seu mandato, o decreto-Lei nº 303, que criava o Conselho Nacional de Controle da Poluição Ambiental. Entretanto a posse de um novo presidente e mudanças nas políticas públicas levaram a revogação da lei em setembro de 1967. (DUARTE, 2015, p. 4)

Em relação à movimentação, diferentemente do diário de bordo de Célia Gouvêa – que junto à sua entrevista, nos deu mais detalhes sobre como a crítica estava presente na movimentação e nas coreografias de *Caminhada* –, em *Allegro ma non Troppo* não temos esta informação, pois o diário de bordo trata especificamente da estrutura do trabalho e da temática que o mesmo propõe.

No próximo tópico, tivemos como objetivo compreender como a imprensa brasileira enxergou não apenas esta composição, mas as outras duas obras analisadas nesta seção. É fundamental expor que, após 1975, percebe-se um esgarçamento das críticas políticas, principalmente na produção do Stagium, pois o Teatro de Dança de São Paulo parece ter se consolidado enquanto grupo artístico de dança contemporânea que dialogava com sua realidade desde 1974. Porém, em 1975, potencializou suas criações, ao agregar de forma ainda mais direta outras possibilidades artísticas em suas montagens.

3.3 A IMPRENSA E AS COMPOSIÇÕES COREOGRÁFICAS PÓS-1975

Após a descrição e análise das composições coreográficas datadas do pós-1975, compreendemos que, de alguma forma – seja por meio do rompimento total com a linguagem do ballet clássico, ou na inserção de temáticas de âmbito político/social como forma de manifestação e de contestação da política vigente, ou mesmo pela apropriação de outras artes – os dois grupos artísticos potencializaram suas produções coreográficas neste período. Assim como as companhias e seus respectivos espetáculos, percebemos que os críticos de dança também ganharam mais visibilidade na imprensa e passaram a compartilhar com o leitor de forma mais clara as suas interpretações acerca das composições. Sendo assim, foram selecionadas oito críticas neste tópico com o objetivo de compreender por meio de sua análise a recepção da imprensa sobre as obras coreográficas.

No dia 15 de novembro de 1975, o crítico de dança Lineu Dias escreveu para *O Estado de S. Paulo* a seguinte matéria: *Balé expressa texto de teatro com êxito*. A crítica diz respeito ao balé *Quebradas do Mundaréu* que, como vimos, foi inspirado na obra teatral *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. O crítico inicia seu texto evidenciando que o Stagium sempre teve o objetivo de popularizar a dança, e essa característica se encontra presente em *Quebradas do Mundaréu*, uma vez que a obra faz o público engolir uma movimentação grotesca, introduzindo-o no espetáculo mesmo sem utilizar a fala como recurso, no contexto em que a obra acontece, tornando-a acessível. Lineu Dias afirma ainda que: “Quebradas do Mundaréu, nome dado a versão e, balé de “Navalha na Carne” de Plínio Marcos. Coreograficamente Otero deu a melhor forma, até agora, à sua tendência de exprimir a ideia essencial da obra inspiradora- as variações sutis entre o agressivo e o vulnerável, que compõem o ritmo da peça- sem perder-se em detalhes” (DIAS, 1975, p. 15).

O crítico segue:

As interpretações estão à altura da tremenda pulsação interior de Plínio Marcos, mas independem de conhecimento da peça para causar impacto. A totalidade do espetáculo, contagiada pela força das “Quebradas”, em um verniz profissional a que o Stagium ainda não havia chegado. Apesar de um constante progresso (DIAS, 1975, p. 15).

Após tecer elogios sobre a obra e comentar sobre o progresso do próprio Stagium, Lineu Dias diz que “devido à tensão dinâmica que existe entre suas propostas formais e suas ideias dentro de nossas circunstâncias, o caminho artístico deste grupo talvez, o mais excitante que há para se acompanhar neste país” (DIAS, 1975, p. 15).

Na matéria *O Stagium mostra a violência dançando*, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 12 de novembro de 1975, Acácio Vallim Ribeiro Junior comenta que, ao conversar com Décio Otero, Marika Gidali e o bailarino Milton Carneiro, soube que “os bailarinos foram para a observação direta da realidade, procurando na rua, no meio do povo em qualquer cidade que estivessem, os modelos para as suas composições” (RIBEIRO JR., 1975, p. 33). Declara ainda que o grupo afirmou que, através deste trabalho, “quebraram uma série de preconceitos de forma e de interpretação” (RIBEIRO JR., 1975, p. 33).

O crítico Hilton Viana, por sua vez, na *Folha de São Paulo*, em 15 de novembro de 1975, em uma matéria que não identificamos o nome, escreveu que “Quebradas do Mundaréu inspira-se na obra *Navalha na Carne*, uma das obras mais significativas de Plínio Marcos, um texto proibido de ser encenado em território nacional, mas que poderá ser visto em versão de Ballet” (VIANA, 1975, p. 40).

Notamos nestas publicações certo entusiasmo dos críticos ao escreverem sobre a composição coreográfica *Quebradas do Mundaréu*. Especificamente Lineu Dias e Hilton Viana, um de forma mais detalhista e outro de forma mais precisa, explicitam o fato de a obra ser uma releitura do texto teatral proibido, *Navalha na Carne*, aspecto importante de ser percebido. Isso porque o fato de a obra ser a releitura de um texto teatral proibido parece não ter feito com que os críticos escondessem essa informação, pelo contrário, pareciam estar acompanhando de perto todo o processo de criação da obra.

Outra informação que classificamos pertinente é que Lineu Dias percebeu uma mudança criativa em *Quebradas do Mundaréu*, explicitando que neste trabalho coreográfico foi perceptível a totalidade que o grupo alcançou. Outro fator importante de ser mencionado são as entrevistas inseridas na matéria de Acácio Vallim, que demonstram o quanto a imprensa, neste período especificamente, estabeleceu uma proximidade com o grupo artístico.

A obra coreográfica *Allegro ma no Troppo*, do Teatro de Dança de São Paulo, também repercutiu na imprensa. Em uma publicação na *Folha de São Paulo*, em 10 de agosto de 1975, um crítico desconhecido escreveu que

A peça onde Vanneau utiliza os mesmos ingredientes inseridos em seu trabalho anterior (Caminhada) feito em parceria com Célia Gouveia, focaliza a poluição sob todos os seus aspectos, até mesmo o mental. No programa do espetáculo estão inseridas diversas manchetes de jornais da Capital como, São Paulo precisaria de três vezes mais verde para garantir a saúde de seus habitantes (1975).

Em outra crítica, escrita por Sérgio Viotti no *Jornal da Tarde*, sob o título *Allegro Ma Non Troppo até de Domingo*, a denúncia da poluição feita pelo grupo Teatro de Dança é explicitada pelo crítico, pois a matéria começa expondo que:

Durante o ano passado, os automóveis, ônibus e caminhões lançaram aproximadamente 470 mil toneladas de gases poluentes no ar de São Paulo. E essa quantidade vai aumentar, seus efeitos vão multiplicar-se este ano quando o Detran está licenciando até 500 veículos por dia, essa é uma das muitas críticas ou alertas que o espetáculo *Allegro m non Troppo*, de Maurice Vaneau faz através do gesto, diálogo e som. A montagem foi bem aceita pela crítica e o público aplaude várias vezes em cena aberta (VIOTTI, 1975, p. 28).

Assim como percebemos em *Quebradas do Mundaréu*, é possível enxergar também nas críticas sobre o espetáculo *Allegro ma no Troppo* a compreensão por parte dos críticos sobre o que a obra coreográfica objetivava transmitir para o público. A denúncia presente neste espetáculo sobre a questão da poluição é revelada nas duas críticas. É interessante perceber nesta etapa da pesquisa como a imprensa passou a compartilhar informações sobre os espetáculos nesse segundo momento criativo.

Em *Kuarup* também notamos esta compreensão por parte dos críticos sobre o que as composições coreográficas objetivavam representar. Acácio Vallim Ribeiro Júnior, ao escrever sobre o *balé* para *O Estado de São Paulo*, em 6 de julho de 1977, argumenta que:

Para colocar no palco a problemática do índio brasileiro, seus costumes, suas danças, e principalmente sua extinção enquanto grupo social, era preciso encontrar um novo tipo de organização dos movimentos, e foi isso que o Stagium fez. Qualquer resquício da dança clássica se mostraria inadequada... um gesto de mão que não fosse interiorizado comprometeria toda uma concepção apoiada na crença da ideia a ser comunicada. (RIBEIRO JR, 1977, p. 37).

Em publicação para *O Estado de São Paulo*, o crítico Fausto Fuser, em 20 de julho de 1977, escreveu uma breve matéria chamada *A morte, dançada com simplicidade*. Nesta, ele traduz em palavras sua percepção sobre o espetáculo “assim como o ritual indígena com o

mesmo nome, Kuarup também mostra a morte. Mas a morte de toda uma sociedade, condenada por sua pureza” (FUSER, 1977, p. 46).

Na crítica de Acácio Valim, notamos que de fato o autor percebeu a mudança de linguagem proposta pela companhia Stagium – que desde 1974 veio se transformando no cenário da dança brasileira. Fausto Fuser, por sua vez, traz em sua matéria um breve relato acerca do que ele compreendeu da temática proposta pela obra. Ambas as matérias, cada uma por um viés, compartilharam com o público leitor informações sobre o espetáculo, disseminando ainda mais não só o papel das companhias no cenário artístico, mas também as temáticas abordadas.

A partir de todas as críticas expostas neste tópico, foi possível compreendermos que, neste segundo momento criativo, a recepção por parte dos críticos também se potencializou, diferentemente das escritas no período entre 1971 a 1974 – que, além de serem as únicas localizadas nos acervos pesquisados, também pareciam mais restritas de informações. Sendo assim, acreditamos que este tipo de documentação foi fundamental para compreendermos como as experiências artísticas em dança das companhias Ballet Stagium e Teatro de Dança de São Paulo se instauraram durante os anos 70, além de perceber o papel destes críticos enquanto formadores de opinião.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista todas as questões tratadas nesta dissertação acerca das experiências artístico-políticas do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo, de 1971 a 1978, período em que estava instaurada no Brasil a ditadura militar, foi possível compreendermos as trajetórias de ambos os grupos, percebendo suas particularidades e experiências enquanto companhias de dança e o papel de resistência artística que ambos tiveram durante este período. Como vimos, a criação de ambas foi motivada por diversos impulsos e por uma necessidade de renovação de linguagem – pois, até meados dos anos 70, não existiam na cidade de São Paulo grupos de dança que rompessem com a formalidade do ballet clássico e experimentassem uma nova forma de se fazer dança.

Durante a pesquisa, percebemos que estes impulsos criativos não demoraram para motivar os protagonistas desta pesquisa a iniciarem um diálogo com a realidade na qual estavam inseridos – fator esse que reverberou na criação das obras coreográficas, principalmente pós-1975, visto nesta dissertação como segundo momento criativo. Este momento pode ser considerado como um período quando percebemos maior ousadia por parte dos grupos de dança para tratarem de algumas questões que mantinham uma relação de tensão com o próprio regime. Isso é potencializado graças ao surgimento do Teatro de Dança Galpão, sendo este o primeiro espaço de experimentação de dança mantido pelo governo do estado durante os anos 70. Esse local consistia em um espaço artístico que, como vimos, fomentou o surgimento de grupos artísticos que cultivaram o nascimento da dança contemporânea no Brasil.

É importante mencionarmos que as chamadas composições coreográficas foram fontes fundamentais neste processo, pois através delas foi possível perceber como os grupos se deixaram relacionar com a realidade do período, expondo por vezes uma crítica política ao próprio regime militar. É fundamental ressaltarmos o quanto todas essas críticas estavam impregnadas em diversos elementos da composição, dentre eles: temática central, trilha, sonora, movimentação corporal e figurino.

É importante destacar que, por meio das entrevistas, fontes fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, percebemos que a dança, assim como outras artes, também sofreu censura prévia, uma vez que recebeu em alguns momentos visita de censores em ensaios e espetáculos de dança. Porém, devido à falta de conhecimento e preparo por parte de técnicos do SCDP acerca desta expressão, as instituições de dança vigentes no período

conseguiram produzir suas composições coreográficas de forma mais livre em pleno contexto de ditadura militar.

Acreditamos que a utilização de diários de bordo durante o processo de análise das composições coreográficas também foram um fator fundamental e valioso. Estas fontes foram cedidas pela diretora Célia Gouvêa exclusivamente para o desenvolvimento desta dissertação, e por conta disso, as informações transcritas deste documento e fixadas aqui poderão ser utilizadas por outros pesquisadores que tiverem interesse em estudar a produção artística em dança durante o período de ditadura militar.

No decorrer da dissertação, percebemos que, mesmo os dois grupos produzindo composições coreográficas durante os anos 70 e rompendo com determinados modelos estéticos impostos pelo ballet clássico, os grupos divergiram em sua atuação neste período. Por esse motivo, tiveram trajetórias artísticas diversas, encontrando-se poucas vezes pelos palcos de São Paulo e interagindo com públicos distintos. O Stagium circulava suas produções para um público mais amplo e em diversas regiões, não apenas em São Paulo, mas no Brasil. O Teatro de Dança de São Paulo, por sua vez, apresentava seus experimentos em dança para um público mais restrito e mais ligado às artes, público que frequentava o Teatro de Dança de São Paulo.

Outra diferença perceptiva durante o processo de análise está relacionada à estrutura estética que cada grupo utilizava para compor suas obras coreográficas. O Stagium, principalmente antes de 1974, trazia em seus espetáculos mais plasticidade nos movimentos coreográficos; já o Teatro de Dança de São Paulo, desde seus primórdios, trilhou por um caminho de pesquisa e experimentação em dança e enxergava esta expressão artística como lugar de descoberta e de desconstrução corporal.

Para além destas questões, acreditamos que esta pesquisa, tendo a dança como objeto de estudo, possibilitará que outros historiadores enxerguem nesta expressão artística um caminho para se pesquisar e produzir história. Além disso, acreditamos que este trabalho também contribuirá para diversos eixos temáticos da História, em especial para a história da dança no Brasil e a história da censura às artes na ditadura militar brasileira.

REFERÊNCIAS

FONTES

Depoimentos e entrevistas

BORBA, Mara. Entrevista VI. [Entrevista cedida a] Carlos de Moura Veloso Junior. São Paulo, mar. 2019. 1 arquivo mp3 (30 min).

DUPRAT, Edgard. Entrevista V. [Entrevista cedida a] Carlos de Moura Veloso Junior. São Paulo, mar. 2019. 1 arquivo mp3 (30 min).

GIDALI, Marika. Entrevista I. [Entrevista cedida a] Carlos de Moura Veloso Junior. São Paulo, ago. 2015. 1 arquivo mp3 (30 min).

GOUVÊA, Célia. Entrevista III. [Entrevista cedida a] Carlos de Moura Veloso Junior. São Paulo, ago. 2017. 1 arquivo mp3 (30 min).

OTERO, Décio. Entrevista II. [Entrevista cedida a] Carlos de Moura Veloso Junior. São Paulo, ago. 2015. 1 arquivo mp3 (30 min).

OTERO, Décio. Depoimentos sobre a construção coreográfica na obra 1971-1985. São Paulo, Arquivo Stagium, 1988 e 1989.

VILLARDI, Fabio. Entrevista V. [Entrevista cedida a] Carlos de Moura Veloso Junior. São Paulo, mar. 2019. 1 arquivo mp3 (30 min).

Vídeos e imagens de composições coreográficas

Acervo – Ballet Stagium

Diadorim, 1972.

Dona Maria I: A Rainha Louca, 1974.

Quebradas do Mundaréu, 1975.

Kuarup ou A questão do índio, 1977.

Arquivo Pessoal – Célia Gouvêia

Caminhada, 1974.

Allegro ma non Troppo, 1975.

Imprensa

DIAS, Lineu. Balé expressa texto de teatro com êxito. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Artes, 15 nov. 1975, p. 15.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Última Hora**, São Paulo, 20 jul. 1972.

FUSER, Fausto. A morte, dançada com simplicidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 1977, p. 46.

GARCIA, Clóvis. Caminhada. **Última Hora**, 1974.

LARA, Paulo. Allegro ma non troppo: a crítica pelos gestos. **Folha da Tarde**, São Paulo, 1975.

MAGALDI, Sábato. A luta que não se vê nestes suaves movimentos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 jul. 1972.

MAGALDI, Sábato. Caminhada uma fusão perfeita de idéia e forma. **Jornal da Tarde**, 1974.

RIBEIRO JR, Acácio Vallim. Allegro ma no Troppo. São Paulo, 12 nov. 1975, p. 33.

RIBEIRO JR, Acácio Vallim. Duas concepções de dança do Stagium. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Artes, 6 jul. 1977, p. 8.

VIANNA, Hilton. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 15 nov. 1975, p. 40.

VIOTTI, Sérgio. Allegro ma non troppo até de domingo **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 1975, p.28.

BIBLIOGRAFIA

ACHCAR, Dalal. **Ballet: arte, técnica, interpretação**. Rio de Janeiro: Cia brasileira de artes gráficas, 1980.

AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARAÚJO, Luana V. C. Estratégias poéticas em tempos de ditadura: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador-BA. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2008.

BATISTA, Natália Cristina. Teatro e poder: uma análise do espetáculo “Liberdade, liberdade” (1965-1966). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, jul. 2011. Disponível em:
<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308150572_ARQUIVO_LIBERDADE.ANPUH.REVISAR.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2020.

BATISTA, Natália Cristina. **Nos palcos da história: teatro, política, liberdade, liberdade** (1965-1967). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar** (1964-1984). São Carlos: Edufscar, 2002.

BLOM, L. A; CHAPLIN, L. T. **The intimate act of choreography**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1982.

BOGÉA, Inês. **Caminhos cruzados: Teatro de Dança Galpão (1974-1981)**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BORGES, Nilson. As doutrinas de segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRECHT, B. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2000.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **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.

CAMPOS, André. Ditadura criou cadeias para índios com trabalhos forçados e torturas. **Agência Pública**, 24 jun. 2013. Disponível em: <<https://apublica.org/2013/06/ditadura-criou-cadeias-para-indios-trabalhos-forcados-torturas/>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

CARNEIRO, Ana Marília. **Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira**. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CARVALHEIRO, Vagner D. G. A atuação de Clodovil Hernandes como figurinista. **Moda Documenta**, 2014. Disponível em: <<http://modadocumenta.com.br/pdf/IVMD201413-5.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

DAMASCENO, Darcy. Introdução: Poesia do sensível e do imaginário. IN: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. São Paulo: Editora J. Aguilar, 1958.

DUARTE, Regina Horta. “Turn to pollute”: poluição atmosférica e modelo de desenvolvimento no “milagre” brasileiro (1967-1973). **Tempo**, Niterói, v. 21, n. 37, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042015000100004>. Acesso em: 31 ago. 2020.

FICO, Carlos. Pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GARCIA, Milandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GERALDI, Silvia Maria. **Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulista**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

HEBERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ática, 2006.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flávia Galil. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla; LUCA, Tânia de (orgs). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: Ed: DBA, 1994.

KATZ, Helena. Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento. In: **A pesquisa teórica nos processos criativos da cena contemporânea**, 2009, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2009.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. **Pulsção da obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança**, 2016. 278 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MATTOS, Sérgio. **Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo**. São Paulo: Paulus, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe B. RIBEIRO, Suzana L. Salgado Ribeiro. **Guia Prático de história Oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011.

MICELI, Sergio. As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de rádio-televisão. **Políticas Culturais em Revista**, v. 12, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/30487>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Holanda – 1971/1978, **Revista História**, São Paulo, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações?”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 70”. IN: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha (Org). **A construção social dos regimes autoritários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.

OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3665/1/Sofia%20do%20Amaral%20Osorio.pdf>>. Acesso em 31 ago. 2020.

OTERO, Décio. **Marika Gidali: singular e plural**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PUOLI, Giovana Galpão. **O ballet no Brasil e a economia criativa: evolução histórica e perspectivas para século XXI**. Monografia (Graduação em Economia) – Faculdade de Economia, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2010.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. Tese (Doutorado em Ciências) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RAMOS, Graciliano. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Globo, 2016.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória, In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. São Paulo: Ed. Edusc, 2004.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Ed: Civilização Brasileira, 2012.

RODRIGUES, Sergio Manoel. Denúncia e consciência em Navalha na Carne, de Plínio Marcos. **Anais do SILEL**, v. 3, n. 1, Uberlândia, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_959.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2020.

SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Ed: Civilização Brasileira, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Elisabeth Pessôa Gomes da. **Décio Otero: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium**. Belém: Paka-Tatu, 2013.

SOUZA, Paulo Henrique de. **Dança contemporânea: conflitos e aproximações**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Pedagogia da Dança) – Pontifícia Universidade Católica, Goiás, 2012. Disponível em: <<http://www.cpgls.pucgoias.edu.br/7mostra/Artigos/SAUDE%20E%20BIOLOGICAS/DAN%20C3%87A%20CONTEMPOR%20C3%82NEA%20CONFLITOS%20E%20APROXIMA%20C3%95ES.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical**: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

ANEXOS

Entrevistas

Entrevista Célia Gouvêa

Célia: Bom na década de 1970 nós buscávamos dançar uma dança investigativa, não uma dança que já se baseava nos modelos existentes, mas foi um momento que você vai a procura de outra linguagem que ainda não existe. Então, sempre meu vínculo maior com a dança foi assim eu tive aqui no Brasil uma formação em Dança Moderna com a Ruth Rachou e a Rene Gumiel, depois eu fui para o MUDRA na Europa- onde era um centro interdisciplinar. Então essa Dança investigativa a gente praticava no MUDRA, mas para além disso era feita uma fusão entre a dança com outras artes e linguagens.

Naquela época se falava em dança teatro, por causa da Pinabaush que trabalhava com a dança teatro e buscava a fusão de linguagens. E ai eu sentia, falando de Brasil, um vínculo com pessoas que também trabalhavam com essa vertente que queria experimentar. Eu acho que as artes visuais sempre foram um farol que puxava tudo. Então todos nessa época apontam para uma direção sinestésica na dança, é a questão do sensorial, o teatro sempre foi mais semântico, que tem a questão do sentido do significado, e a dança no certo momento ela também se vendia a essa narrativa, a questão do sentido, do que você quer dizer, mas a dança contemporânea coloca questões, juntou elementos, foi abrindo essa vertente para você poder arriscar, e o Galpão marcou muito isso, em tempo de ditadura militar, abrindo essa possibilidade , por que é sempre assim quando temos tempos mais sombrios, você tem a necessidade de encontrar os canais para você se libertar, e o galpão foi isso foi exatamente esse o papel, pois nesse período o teatro estava mais amordaçado por causa das palavras, a dança mesmo se usava a palavra, era outro emprego da palavra, era sonoro, rítmico, para criar atmosfera, climas, não era a palavra exposta direta, então a dança ocupou aquele espaço, e virou um refúgio de pessoas interessadas em renovação de linguagem.

Carlos: Você diria então que o Galpão foi um espaço onde a dança contemporânea surgiu?

Célia: Sim, foi onde ela brotou, eu costumo dizer que o Galpão é o berço da dança contemporânea, por causa das próprias condições físicas do espaço, não era uma estrutura convencional, não tinha coxia, estrutura técnica precária, e tudo isso convidava você. Me marido gostava sempre que fizéssemos temporada no municipal, e eu não me sentia tão a

vontade me sentia coagida, porque lá tinha que agradar o grande público, diferente do Teatro Galpão, lá eu podia arriscar, por exemplo como eu fiz peças sem músicas, eu podia ir a fundo nas propostas estéticas, então esse espaço abriu muitos caminhos. Para você ver a primeira peça que eu fiz que foi a caminhada, que abriu o galpão, eu fiz o roteiro quando estava na caminhada, e pra você ver o lado mais forte era o política.

Carlos: E ela foi inspirada em algo?

Célia: Então, eu escrevi um roteiro quando eu estava na Europa, era uma parábola de um povo que era governado por um ditador, que era figura da Ruth, que usava uma capa, uma máscara branca, que manipulava as pessoas com garrafa de coca cola, como se fossem os peões. E esse povo buscava liberdade. Depois tinha caminhada 1, 2 e 3. O primeiro era introspectivo, que trabalhava em um texto do Becht que se chamava ato sem palavras, que tinha frases jogadas, como algo que se passa no interior na mente de uma pessoa. E caminhada 2 que eu joguei o dado para essas experimentações, uma fusão de linguagens e direções. E a Caminhada 3 era mais longa, que tinha essa questão do roteiro que escrevi lá.

E aí quando você chega aqui no Brasil, e tem que se adaptar ao contexto, pois não havia possibilidade de uma confrontação, por que eles eram mais forte, encontra no Galpão uma possibilidade de trabalho, um espaço que tinha aula também, eram aulas de dia e espetáculos a noite. Então eu vi que quando fiz pulsações, era um trabalho libertário mas no sentido político ainda, mas em propostas de movimentos, sim a questão da liberdade, mas sempre tudo subjacente. (10:00)

Então aos poucos, a dança foi vendo todos os lados do ser humano. Aos poucos eu fui ampliando, não era só uma visão política, mas era político por que tudo era político, tudo que você faz é político. Mas uma vez estando no país vendo o contexto que eu estava vivendo, e que o Brasil estava vivendo, e a situação no galpão, foi me fazendo redirecionar minha visão sobre a arte, e sobre o universo do movimento. Podendo fazer um diálogo entre dança e música e outras artes.

Carlos: Célia sobre o Caminhada, me explica melhor é um espetáculo com três partes?

Célia: Sim, é um espetáculo com três partes, o ponto comum é a repressão nas três partes. A primeira parte é uma repressão no sentido da mente da pessoa, então tinham três personagens vestidos de preto fazendo o mesmo movimento que eu fazia. A partir do momento que você coloca as três pessoas fazendo o mesmo movimento você tem um repressão, já que cada um tem uma qualidade de movimento, então essa coisa de se dançar igualzinho não está com nada.

No terceiro eu já desenvolvi mais essa questão, pois os corpos começavam rastejando no chão, como se fossem larvas, uns passando sobre os outros, até chegar a verticalidade. A partir desse momento iniciava-se uma cena de tortura conduzida por um personagem que ordenava, personagem da Ruth Rachou.

E no segundo. Justamente ele borbulhava ideais, ali a repressão vinha através de objetos, cadeiras que se desdobravam, e ficavam empilhadas umas em cima das outras, trazendo essa ideia de ordenação, de você formar filas, estabelecer disciplinas.

Carlos: E as três partes eram apresentadas no mesmo dia?

Célia: Sim no mesmo dia, naquela época os espetáculos eram super longos, o primeiro tinha 20 minutos, o segundo 30 minutos e o terceiro 40 minutos, eram longos. O Maurice meu marido falava você não pode deslocar as pessoas para um teatro para apresentar 40 minutos. E hoje é a coisa mais comum, tudo acelerou muito.

Carlos: As três partes estrearam em 1974?

Célia: Sim em Dezembro de 1974.

Carlos: E sobre a formação do grupo Teatro de Dança, você que conheceu os bailarinos, conheceu na escola?

Célia: Então eu sempre gostei de elenco grande, queria 12 bailarinos, e logo que eu voltei para o Brasil levantamos um espetáculo em dois meses. A Ruth e a Renne me ajudaram muito. A Renne me ajudou com espaços para ensaio, e a Ruth também me ajudou com espaços mas me indicou diversos alunos dela de muito boa qualidade, e ai quase todo elenco surgiu ai. Nomes como Thales Bonchacon, Mara Borba, Danieli Stavi, Julio Vilan, alguns que já eram professores das escolas que ensaiávamos. Então a gente chegou aquela proposta de ensaios todos os dias das 12:00 as 14:00 e das 20:00 ÀS 23:00 horas e de sábado e domingo, por isso que fizemos o espetáculo em dois meses. Era difícil encontrar um grupo tão disponível como esse

Célia: Hoje você não encontra mais essa disponibilidade, hoje o que conta é o capital.

Carlos: E a iluminação e figurino eram pensados com a temática do trabalho?

Célia: Sim, sobre a iluminação o Maurice foi um exímio iluminador, era um homem de teatro completo. E os cenógrafos e figurinistas também acompanharam os ensaio para que o figurino dialogasse com o trabalho. As camisetas dos bailarinos por exemplo tinham manchas isso tudo já tinha um teor plástico que dialogasse com a obra.

Carlos: O espetáculo caminhada ou algum outro teve em algum momento o trabalho censurado ou sofreu algum tipo de repressão?

Célia: A gente tinha que se submeter a censura, vinha o censor, mas eles não tinham a sutileza de perceber as coisas, como nós trabalhávamos com o universo alegórico, através de parábolas, eles não conseguem captar o que era aquilo, então passava e nós não tivemos nenhum confronto. Mas eles vinham assistir ao espetáculo, tínhamos que nos submeter a censura e nós sabíamos que dia eles viriam. A gente sabia que não teríamos problema por causa de linguagem artística. Como o Stagium era mais direto, acredito que possa ter sido mais censurado.

Carlos: Célia e você tem algum tipo de registro sobre os processos criativos?

Célia: Então eu tenho uma espécie de diário de Bordo com um roteiro sobre o espetáculo Caminhada, que inicialmente chamava-se Procura-se, depois quando vim para o Brasil mudou.

Carlos: E sobre o trabalho Allegro Ma no Troppo?

Célia: Então essa foi feita pelo Vanon, tinha como temática a poluição. Então tanto do caminhada quanto do Allegro Ma non troppo teve muita repercussão na imprensa, já que a questão da poluição também estava em alta neste período.

Célia: Bom a alguns anos eu ganhei o fomento a dança para fazer um acervo da documentação artística do Vanon e minha, talvez você possa visitar um dia.

Carlos: Sim Célia, tenho um grande interesse, podemos combinar.

Célia: Sobre o Stagium eu sou uma geração intermediária, pois dava valor a técnica, mas não queria fazer uma coisa muito colada ao Ballet, e o Stagium era muito colada ao Ballet, e nem fazer uma coisa que não tivesse um vocabulário na dança, eu na verdade me achava mais próxima da dança moderna.

Carlos: Você acha que a dança contemporânea é continuação da dança moderna?

Célia: Então tem uma grande diferença pois a dança moderna é ligada a códigos diferentes, artistas como Martha Graham criaram uma técnica sobre isso. E a dança contemporânea parte de questões, perguntas, você explora seus próprios movimentos. O coreógrafo te propõe qualidades de movimento. E é isso Carlos, vamos conversando e combinamos o dia de você visitar o acervo.

Entrevista Marika Gidali.

Carlos: Bom Marika eu sou o Carlos, como eu já disse pra você, eu sou aluno de História da Unifesp, por ser bailarino e ator é que surge o interesse da minha parte em me aprofundar em um estudo sobre a História da dança, teatro e dança-teatro no Brasil. Eu concluo agora a monografia e pretendo iniciar o mestrado na história da dança; por conta disso, por meio de

uma pesquisa prévia, para elaboração do meu projeto, eu verifiquei que o Stagium, é uma das mais antigas companhia de dança contemporânea do Brasil e a primeira de São Paulo. A partir desta questão me surgiu o interesse em compreender como uma companhia de dança contemporânea conseguiu transitar artisticamente pelo Brasil, no período da ditadura militar, momento em que a arte passa a ser muito censurada pelo regime.

Bom, sendo assim, eu gostaria de saber a partir de qual momento da sua carreira como bailarina, a senhora começa a enxergar essa nova forma de dançar no Brasil, fugir um pouco dos padrões estéticos e partir para a dança contemporânea?

Marika: Então, minha caminhada foi toda através do Ballet clássico, até o momento em que eu cheguei a dançar o que eu realmente queria, fiz “Cisne negro”, “ Dom Quixote”, esses balés tradicionais, e uma das vezes eu dancei e falei “ai meu Deus não é isso que eu quero”, e ai existia a Renée Gumiel, e eu comecei a trabalhar com ela, ai tirei o sapato de ponta e fiquei muito tempo sem ele, comecei a descobrir outra forma de dançar, e eu também estava trabalhando na área do teatro, fazendo coreografias para teatro, então meu mundo começou a mudar bastante, ai eu fui para Renée, fiz um balé, chamado “Pierrot”, ficavam em cena dois rapazes e eu, era bem teatral, quem fez a coreografia fomos nós, Peter Haider, Victor Austin e eu, com a supervisão da Renée. Neste momento então eu estava trabalhando em teatro, e o Ademar Guerra era um diretor da época, eu trabalhei muitos anos com ele, até depois da criação do Stagium, enfim foram uns 14, 15 anos. E assim comecei a descobrir no teatro uma nova forma de ver a dança, e começou um trânsitozinho, eu comecei a levar a dança para o teatro e o teatro para a dança, e foi um outro mundo, uma nova forma de ver tudo isso.

Carlos: Então é a partir deste momento que surge a idéia de criar uma companhia de dança que permeie por esses dois caminhos da arte?

Marika: Não, não, primeiro eu, esses dois rapazes que falei, e mais uma bailarina, formamos um grupo, nós quatro, e começamos a dançar por aqui, São Paulo; a forma da produção era muito amadora, mas o trabalho em si já era muito profissional, fizemos coisas importantíssimas, mas já era uma outra linha, fizemos Nelson Rogues, Joana Dar’c, várias coisas que não tinha nada a ver com o ballet clássico.

Carlos: Era uma dança que já permeava pela dança contemporânea?

Marika: Então eu não sou de ficar dando estes nomes, mas nós saímos do estético, saímos do 1,2,3,4 e fomos para o 5,6,7,8 e ai foi nascendo uma nova forma de ver, uma nova forma de dançar, tínhamos o Ademar Guerra que era do teatro, que ajudava a gente a enxergar isso tudo, e foi assim que nós formamos o nosso grupo; mas o Stagium em si, surgiu apenas em

1971, período em que eu já estava trabalhando em teatro; Bom em 1970 fui convidada para ir para Curitiba, para dar um curso de expressão corporal, eu estava trabalhando muito com isso, com Rusner, Ademar com toda essa gente. Daí em Curitiba eu dei esse curso, e o Décio também estava dando um curso de Ballet Clássico, eu fazia as aulas dele logicamente, e ai nós resolvemos fazer um Pdd nosso, e nessas alturas eu já estava com o nome bom em São Paulo e fui chamada para fazer um programa na Tv cultura, e ai eu propus que chamassem o Décio, nisso eu já estava vendo que a minha parceria com o Décio dava “santo”, daí encurtando a história, ele veio, e fizemos essa programação da Tv cultura, eram 16 espetáculos, chamado de convite a dança; quando acabou, ficou assim, e agora? Vamos continuar! Daí o Paulo Autran que era meu amigo, encontrou eu o Décio em Curitiba, e ele disse “(...) Por que vocês não fazem como o teatro que viaja pelo Brasil”, daí ele passou o caminho da pedra né? Nós contratamos um rapaz pra vender os espetáculos, e saímos de São Paulo e fomos até São Luis, dançando, isso nos anos 70 era muito complicado, daí voltamos já vendo um outro tipo de Brasil, como fomos de ônibus de São Paulo até Maranhão, 22 dias de estrada, você conhece de tudo, desde as coisas folclóricas até o tipo de vida que se leva nestes lugares e em 70 era bem diferente do que é agora.

Voltando para São Paulo, percebemos que um dos Ballets que tínhamos chamado Diadorim, ainda estava muito colonizado e plástico. Revemos o repertório; sabe quando você é obrigado a cantar mas ainda não sabe a onde? Ai fomos convidados para fazer uma viagem pelo Rio São Francisco, em 1974, e ai foi realmente que questionamos a questão social; estávamos em plena ditadura militar e a gente entra em uma barca, e vai de Pirapora e vai até Juazeiro na Bahia, 15 dias, parando em todos os Xique Xchique da vida, se você vai ver as cidadezinhas é uma coisa maravilhosa, Bom Jesus da Lapa, nossa... Nós estávamos fazendo um trabalho de base, sem saber o que estávamos fazendo, politicamente ainda não era uma coisa consciente. Até que em um dos dias, estava chovendo, e não deu pra fazer espetáculo esse dia, ai entramos na barca e fizemos as primeiras reflexões; nos questionamos, o que dançar, por que dançar, pra quem dançar e como dançar. Esse dia foi muito importante, pois a partir daí começamos a fazer um trabalho de base nos espetáculos, mais consciente.

Carlos: Entendi, mas assim desde o início, quando vocês se juntaram para dançar, estas questões sociais, estavam colocadas, ou é a partir deste momento, desta viagem que elas tornam-se uma característica do Stagium?

Marika: Então eu estava no teatro vendo as coisas logicamente, mas nunca imaginei que poderia fazer alguma coisa através da dança, tanto que Ademar dizia, “(...) Marika enquanto

você não fizer dança no Brasil, não vai ter nada”, e eu falava, “você tá ficando louco quem sou eu pra fazer dança”. Então assim, eu sabia da censura, eu sabia do Plínio Marcos, imagina, Ademar, eu, Plínio, enfim. Muitas peças que fiz eram políticas, discutiam a direita a esquerda, a segunda guerra mundial, estas questões estavam no teatro, não na dança. Logicamente que isso já estava presente, e quando eu ia dançar eu já pensava em como transmitir algo, por meio da dança.

Então, em um dos dias em que eu desci da barca para uma apresentação, cheguei em um lugar totalmente depauperado e vi aquelas pessoas, e pensei, aqui dá pra fazer coisas, recreação com os professores, daí percebemos que daria para utilizar a dança como uma forma de educação. Então essa barca da cultura foi perfeita para conscientizar o grupo, o que era isso tudo, e a partir daí começamos a ser uma companhia de fato política, sem o menor pudor; o repertório passou a ser político, todo início do ano sentávamos e discutíamos o que fazer, o que estava acontecendo naquele momento, qual seria o caminho para desviar as atenções, já que o teatro não podia falar, nós poderíamos dançar aquilo que não podia ser falado, então foi um ato de coragem assim fortíssimo.

Carlos: E neste processo toda a censura não bate uma vez na porta do Stágium?

Marika: Então foi apenas uma vez só, mas não foi nada demais, eles não entendiam nada.

Carlos: E o público Marika, o público vinha junto com vocês, muita gente assistia as apresentações?

Marika: Sim o público veio junto, e o que a gente fazia era tocar nas pessoas para que acordassem, e o que a gente conseguia fazer era como fosse um “acorda bicho, acorda que dá”.

Carlos: E isso ocorria dos dois lados, tanto do público que tinha menos contato com a arte e tanto com o público que tinha mais contato?

Marika: Veja bem, você tem que pensar que a dança não existia, era uma coisa nova, quem fazia dança era um grupo na Bahia, e no Rio de Janeiro um Ballet super tradicional, a nossa proposta foi uma proposta absolutamente nova, no sentido artístico, político. Se você for pegar Kuarup, Kuarup modifica muita forma de pensar de muito artista aqui, então tudo que a gente tava propondo era uma coisa muito corajosa e logicamente os universitários vinham junto, os intelectuais que estava acordados vinham, e quanto mais a gente fazia, mais gente vinha, e o público que nunca viu também vinha.

Carlos: E essas pessoas compreendiam o que era proposto?

Marika: Então eles não precisavam compreender, bastava sentir; veja bem é o primeiro grupo, é um divisor de águas, não é o grupo mais antigo, por que quem tinha talento ia para fora, para a Europa, os professores formatavam essas pessoas e jogavam para fora, o Stagium queria atuar no Brasil.

Carlos: Você diz que o Stagium foi o divisor de águas né, após esse momento, surgiu alguma outra companhia de dança que dialogou com vocês na década de 70?

Marika: Então veio o Cisne Negro e o Corpo, mas não com essa proposta, era algo mais estético, uma outra vertente e assim eles nasceram com dinheiro, a gente nasceu sem nada.

Carlos: Então Marika, eu selecionei quatro balés feito por vocês entre o período de 1971 até 1977, para compreender algumas características da Cia, por isso eu gostaria que você me falasse um pouco sobre eles? Como era o processo de montagem, eles eram inspirados em que? Representavam o que? Esses balés são: Diadorim, Dona Maria I a rainha Louca, Quebradas de um Mundaréu e Kuarup.

Marika: Então Diadorim nasceu com a idéia do Décio lá fora, ele tava lendo o “Grande Sertão Veredas”, mas assim ele ainda era bailarino clássico né, então na hora que ele chegou aqui e foi fazer um balé assim “brasileiro”, bom pra você ter noção na primeira vez eu fazia na ponta, então assim era uma outra história. Mas assim depois desta primeira viagem que fizemos, nós enxergamos Diadorim de uma outra forma, e aí refizemos o Balé, aí nasceu uma coisa mais forte. Dona Maria I é um balé totalmente teatral, e nesse balé a gente falava diretamente da ditadura militar dançando, mostrava o poder, os oprimidos e no final dávamos a esperança, essas eram as coisas que seguiam durante o Balé. Agora o Plínio, Quebradas de um Mundaréu, foi uma tomada de posição nossa, por que o navalha na Carne era uma peça proibida, e nós decidimos mudar o nome, Ademar Guerra dirigiu, e foi uma polêmica enorme; e assim o Plínio adorou isso, e ele ainda disse que a Neusa Sueli que mais chegou a ele foi eu. Agora o Kuarup, é um patrimônio, dentro da simplicidade dele, da sua visão, daquilo que a gente conseguiu colocar, bom o processo de montagem, foi muito complicado. Primeiro vinha a parte de ritual, e assim era muito fácil fazer essa parte, esse ritual, você pegava a música e usava um pouco ali e traduzia pra dança nossa e isso é fácil, mas assim aonde a gente tinha que mostrar o que estava acontecendo foi complicadíssimo, por que foi ainda na época de laboratório, nem sei se hoje dia alguém ainda faz, mas como eu estava ligada ao teatro, eu acreditava em Stanislavsk, Grotovsk, era toda aquela coisa, mas assim depois de milhares de coisas que nós fizemos a nossa reclamação passou a ser a coisa mais sem noção do mundo, não sei quantas batidas no chão que significaria tudo, nossa revolta, nosso medo, acabou tudo

aquilo que a gente precisou pensar, acabou com quatro batidas no chão, que tinham uma força enorme, daí depois disso todos os índios morrem e aí a gente mostra o mesmo trilho que tinha muita força no começo, naqueles rituais, e com alegria e o mundo do índio que de repente massacrado, e aí a gente faz essa mesma dança do começo, que quer dizer que os “índios” estão aí ainda entende? Aí a gente tira a roupa de trabalhadores, eram macacões de operários, a gente queria por eles no jogo, a primeira parte toda é feita de macacão, a gente aproximou operário do índio, e aí a gente tira o operário e nasce o índio, e aí a gente mata os índios, e morrem todos os operários.

Carlos: Então morre ao mesmo tempo o índio e o operário?

Marika: Isso, o operário reclamou e morreu.

Carlos: Ou seja muitos daqueles que reclamaram de certa forma morreram?

Marika: Isso. Os índios quando vieram assistir perguntaram, por que morreram?(risadas) Esse trabalho foi muito importante, por que deu pra dizer claramente tudo aquilo que a gente achava e aí fomos para o Xingu, teve todo um processo de trabalho.

Mas assim tem outras coisas que a gente fez que é muito interessante, por exemplo tem a Dança das Cabeças é um dos mais importantes que nós temos, que é a vida do nordestino que vem para São Paulo e perde sua identidade aqui.

Carlos: Mas assim quais outros Balés a senhora me diria que traz essas críticas características do Stagium, até a criação do Kuarup.

Marika: Olha eu fiz tanta coisa, eu fiz um balé chamado Holocausto, que eu passei, ele mostra a segunda guerra mundial, o preconceito dessa época.

Carlos: Marika, e assim quem eram os bailarinos que dançaram neste período?

Marika: Então começamos inicialmente eu, o Décio, a Geralda e a Luciana Benevento de profissionais, o resto não tinha a menor...a menor... Mas assim o Stagium tinha uma força muito grande, um nome muito grande. Mas assim essa época pode ser vista como uma época de discussão política, hoje em dia eu não sei se isso seria possível, bailarino discutir com a profundidade que a gente discutia, bailarino hoje em dia faz muito festival, os valores dos bailarinos são outros, lá atrás a luta era por sobrevivência, é diferente as cabeças, mas assim cada grupo revitaliza.

Carlos: E a questão do homem dançar neste período Marika como era, tinha muito preconceito?

Marika: Tinha não ainda tem. Você sabe que eu abri um projeto Joaninha aqui, que tinha 40% de rapazes e 60% de meninas, e vai chegando uma certa idade, a família tira os meninos.

Então assim acho que hoje o preconceito tá pior, ele tá presente, velado. E esse é um trabalho que a gente tem, depois de cada espetáculo em escola eu pergunto, alguém virou boiolo por ter assistido o espetáculo. Mas assim tem que ver um pouquinho, por que a família não vê essa profissão como profissão, e eles não percebem que é mais fácil viver de dança do que de engenharia, tem mercado, as ONGs precisam de profissionais, mas é isso né... Bom acho que é isso Carlos.

Carlos: Tá certo Marika, muito obrigado pela entrevista, pela conversa, foi muito importante para que meu projeto tenha um bom resultado.

Entrevista Décio Otero.

Carlos: Décio, tudo bem? como eu já te disse eu sou o Carlos aluno de História da Unifesp, e estou cursando agora a disciplina monografia 2. Bom o meu projeto de monografia é sobre o Ballet Stagium, ou melhor, como foi a trajetória desta companhia de dança, na década de 70, momento em que o Brasil estava vivenciando a ditadura civil militar e o meu questionamento inicial é compreender como esta companhia conseguiu expor sua situação sobre determinados assuntos, sem ser censurado? Bom, a partir deste questionamento, eu gostaria de saber um pouco sobre os motivos que levaram você a criar o Stagium e um pouco da trajetória artística desta companhia de dança, desde sua criação que foi em 1971, até a criação do Ballet Kuarup que é de 1977.

Décio Otero: Olá Carlos, então, o Stagium surgiu no ano de 1971, quem criou o Stagium, foi eu e a Marika. A gente costuma dizer que o Stagium começou a criar uma identidade de uma companhia politizada depois de uma viagem que fizemos, onde viajamos de Barca, de Pirapora, até o Juazeiro da Bahia, uma coisa muito terrível, muita pobreza, nós passamos por xique xique, vixeee... Então foi a partir desta viagem que a gente começou a questionar o que fazer com essa nossa dança. Não podíamos dar dinheiro, não podíamos dar nada, então o único instrumento que tínhamos para lutar por nossas era a dança. Então foi o primeiro questionamento profundo, pra que dança, pra quem dançar, onde dançar, como dançar. Então quando voltamos pra São Paulo a nossa cabeça mudou e então a gente começou a fazer um outro tipo de linguagem, pesquisa, literatura brasileira, teatro, cinema, artes plásticas, tudo que você possa imaginar, que podia acrescentar para o repertório do Stagium, a gente pegou Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Plínio Marcos, quer dizer a nata, e foi inserido no repertório do Stagium, então assim deu um salto. Atualmente nós fizemos uma pesquisa, sobre a semana moderna de 22, chamado “A semana” e aí durante a pesquisa do espetáculo,

do que eu contaria, eu percebi que o Staging fez na década de 70, exatamente o que os modernistas fizeram naquela época, isto é, não desprezar o que está lá fora, mas pensar na identidade nacional, pegar o que temos de melhor, mas transformar isso. E aí eu comecei a perceber depois da barca da cultura, que nosso caminho seria esse, e aí a bola de novo foi ficando grande e aí em 1977 eu montei o Kuarup. E aí a gente trabalhava muito com o Ademar Guerra, que foi um famoso diretor de teatro aqui de São Paulo, ele era como um conselheiro pra gente, a gente perguntava e aí Ademar o que a gente vai fazer esse ano, o que tá acontecendo Ademar? E aí eu disse pra ele e pra Marika assim, eles estavam até fazendo uma peça de teatro e eu fiquei aqui sozinho, e eu falei pra eles eu vou fazer um trabalho sobre os índios, e aí eles falaram que legal e saíram, e eu fiquei na sala sozinho trabalhando com as músicas, que eu já tinha música original do Xingu; e aí quando eles chegaram por volta da meia noite eu estava com as músicas e idéias do balé prontas. E aí eu falei pra eles o que era, e o Ademar disse, nossa que maravilha, pensei que você fosse fazer um balézinho de índio, e aí eu falei não é nada disso. E assim, eu fiz, foi um processo muito rápido, estreamos no Teatro municipal de São Paulo, foi uma comoção geral, e assim no final do espetáculo, nós ficamos mortos no chão do teatro, e o público não sabia se sai ou não, e assim enquanto não saía a última pessoa do teatro, nós não levantamos e foi um negócio assim. E assim Kuarup teve muita força naquela época. E assim, a própria Ruth montou o espetáculo da Elis Regina, que chama “saudades do Brasil”, e assim eles inseriam nesse espetáculo um trecho de Kuarup, e assim eles não sabiam o que fazer com a música aquarela do Brasil do Vila Lobos, aí eles vieram assistir o ensaio do Kuarup, aí eles vieram, nós éramos amigos, e aí depois eles utilizaram um trecho da música que usávamos no Kuarup, no início da música “Aquarela do Brasil”, que foi cantada neste espetáculo deles.

Carlos: E esse nome Kuarup? Por que esse nome? Significa algo?

Décio: Kuarup é um nome indígena que quer dizer a cerimônia dos mortos, a preparação pra morte. Então assim nós fizemos uma coisa que resultou muito inteligente, que a gente não se fantasiou de índio, nós colocamos um macacão que era como se fosse dos trabalhadores aqui do ABC. Qualquer tipo de coisa que estava sendo exterminada, nós vestidos desses trabalhadores dizíamos, e assim chega no final todo mundo se caracteriza de índio, e assim vai caindo um, vai caindo outro, e todo mundo na hora se questionava, vai sobrar um, será...e assim não sobrava nada, era realmente um genocídio. E o que o Ademar Guerra falava pra mim, olha Décio você se você quiser alguma crítica eu diria você está um tempo a frente dessas pessoas. Então assim a gente estava muito na frente dessa época, e hoje o Mauricio me

falava assim, hoje o pessoal da dança ta indo e vocês já estão dançando. E assim, o Stagium tem uma identidade, mas assim não quero discutir o artístico de outras companhias, mas assim a face dessas companhias é muito parecidas umas com as outras, esses contemporâneos, e assim o Stagium uma identidade.

Carlos: Então assim, desde que vocês voltaram da Barca que vocês começar a trabalhar mais com temáticas nacionais nas suas composições coreográficas?

Décio: Então nós já trabalhávamos, mas antes não era constante, mas assim eu vou te contar em 1974 eu fiz dona “Maria I A rainha louca”, que a gente começou a lidar muito com essa coisa do Regime militar,então nós lemos Cecília Meireles, “ Romanceiro da inconfidência”, que fala do poder de Portugal massacrando o Brasil, e ai fez esse ai em 1977 eu fiz o Kuarup, e antes em 1972, eu fiz Guimarães Rosa “ Diadorim” e ai fiz em 1979 “Coisas do Brasil”, que é a História do Brasil contada de forma pedagogicamente diferente, em 1978 eu fiz “Dança das cabeças” que se tratava dos nordestinos que vinha para a cidade grande e como eles perdiam sua identidade, e foi muito interessante, e ai veio Kuarup, e ai outra coisa que teve grande comoção foi Navalha da Carne, de Plínio Marques, autor que não podia nem falar o nome dele se podia, tanto que a gente teve que trocar o nome da obra por “Quebradas do Mundaréu” e foi assim uma comoção,e o Plinio disse que em essência foi a coisa mais próxima do que ele queria com Navalha da carne, e ele disse que a Marika ela se aproximou muito da personagem da puta “Neusa Sueli”, e assim a Marika não fez uma puta ela fez uma operária sofrida massacrada, e foi uma maravilha. Bom então assim o Stagium foi feito pra ficar na história, pra ser hoje e agora.

Carlos: Bom Décio, e como era a relação do Stagium, desses balés da década de 70 que vocês fizeram, com a censura, por que assim a gente sabe que o teatro e a música sofreram uma repressão muito forte, e a dança do Stagium, essa forma de expressão artística foi censurada?

Décio: Então a gente um dia desses fez uma mesa redonda la no centro cultural sobre essa questão, mas então a gente teve duas vezes essa coisa com os censores, primeiro eles queriam ver o Kuarup, no fundo eles queriam ver se tinha gente nua né? E assim tivemos que fazer um espetáculo pra eles, e ai nessa apresentação a gente colocou algumas peçasde roupa, e ai não aconteceu nada. E ai depois quando nós montamos Mulheres Argentinas, que era cantado pela Lesse de Souza, e letras do Mariel Ramires, artistas perseguidos na época, então só de escutar o nome deles a censura bateu, foi lá no MASP no dia do espetáculo. E assim o que corria é que ballet não tinha perigo por que não tinha fala, mas assim o gesto era mais forte do que uma fala; a e eu esqueci de falar da década de 70 do Geraldo Vandré, que participou da

montagem da coreografia “Das Terras de Benvirá”, ele foi outro que botaram na Europa, fizeram operação na cabeça dele, ele vinha aqui assistir os ensaios da companhia e já estava totalmente fora de órbita, ficava sentado na posição de Buda e ficava horas e horas e não falava nada. Então assim, foi muito forte tudo que a gente fez, e a censura só não bateu por que achava que Ballet era coisa de Cisne de borboleta, e assim era uma coisa fortíssima no teatro onde nós nos apresentávamos.

Carlos: E vocês recebiam todo tipo de público?

Décio: Então aqui em São Paulo recebíamos muitos Universitários em teatros, por que era a única companhia que podia se manifestar, por meio de gestos. E assim, cada Balé que a gente faz tem uma movimentação específica pra se manifestar... então assim o Stagium esta a muito tempo na frente das pessoas.

Entrevista: Fabio Vilard

Carlos: Bom Fabio gostaria de começar a nossa conversa perguntando pra você quando você ingressou no Stagium?

Fabio: Então Carlos eu ingressei no Stagium/ escola no ano de 1975 e na companhia no ano de 1977. Em 1977 eu dancei Kuarup, foi minha estreia como bailarino, e em 2018 fez 40 anos desse Balé, e continua sendo atual, que pena né.

Carlos: Me fala sobre sua trajetória como artista?

Fabio: Eu vim das artes Plásticas, e senti uma necessidade de buscar uma arte que não fosse bidimensional, que não fizesse apenas no papel, mas que fizesse com o próprio corpo. Então um dia vi um curso de férias do Stagium e resolvi fazer. Eu já havia assistido o Stagium, no teatro Paulo Eiró, vi Jerusalém e Diadorim, tanto Diadorim que trazia uma brasilidade, e Jerusalém que contava a história de cristo por meio de formas, tudo que eu via em museus, desenhos, eu vi no corpo e isso me chamou muita atenção. O Stagium me impressionava muito, com as obras, e quebravam o mito do bailarino, se aquecia em cena perto do público, isso era muito diferente.

Sobre o curso, eu vi a divulgação em janeiro de 1975, aos 22 anos... E ai nunca mais parei. Eu trabalhava de manhã como desenhista, fazia ballet a tarde e terminava a faculdade a noite.

Carlos: E aqui vocês tinham um estudo de ballet clássico, ou já estavam dançando moderno?

Fabio: Nós tínhamos expressão corporal, mas era uma dança moderna, a Marika pela vivência dela já colocava nas aulas essa linguagem, que já era visível nas obras coreográficas.

Carlos: E você participou do processo de montagem do Kuarup?

Fabio: Sim, eu participei.

Carlos: Como foi o processo?

Fabio: Eles me perguntaram, você quer participar? Eu falei, sim claro que eu quero!

Carlos: Vocês tinham, ensaios?

Fábio: Sim e nós tínhamos muitos laboratórios, dos mais simples possíveis para que entendêssemos a proposta temática do trabalho e a movimentação. Décio e Marika fizeram muita pesquisa e levaram a gente a fazer muita pesquisa, sobre a questão indígena, sobre a dizimação dos índios no Brasil, sobre a história do Brasil, sobre o período que estávamos passando, o AI5 era tudo muito fechado.

Carlos: Fabio era claro que para vocês que o Décio e a Marika tinham intuito de fazer essa relação da dizimação dos índios na colônia e a dizimação dos trabalhadores durante o regime militar?

Fabio: Era claro, o Kuarup não era só sobre índios, mas sobre a atual situação do país.

Carlos: Foi impactante falar de uma temática tão política nesta época, você teve um certo medo de se expor com um trabalho político?

Fabio: Não por que como não tinham palavras a gente dizia pelo corpo não tinha medo. O que impressionava era o nu, já que ficávamos nu no palco, mas para os censores não era algo muito sério, não ficava claro pra eles. E antes do Kuarup já tinha o espetáculo Dona Maria I: A Rainha Louca, que eu assisti a estreia, que abordávamos a questão política, e eles não falavam nada. Tinha também o quebradas no mundaréu, que eles assistiam e não falavam nada.

Carlos: Mas para vocês bailarinos era algo claro, as discussões que estavam imbuídas nos espetáculos?

Fábio Vilardi: Era claro sim, assim como hoje que sinto um envolvimento muito grande por parte dos bailarinos com a política, naquela época nós queríamos dizer algo por meio da dança.

Carlos: Você sofreu algum tipo de preconceito por ser bailarino neste período?

Fabio: Olha foi bem tranquilo, não obtive nenhum preconceito, minha mãe estranhou inicialmente por nunca ter escutado falar de ballet, mas depois virou fã numero um. Acho que era por conta da minha postura em relação a isso?

Carlos: E vocês acham que com esses espetáculos políticos vocês conseguiam comunicar para o público a dramaturgia proposta pelo trabalho?

Fabio: Sim, totalmente.

Carlos: Existia conversa depois dos espetáculos?

Fábio: Sim, sim tinha. Os espetáculos eram muito impactantes. E tudo era dito por meio da obra, não por meio da palavra, mas pelo corpo. Lembro que uma vez fomos dançar Kuarup em Brasília e lotou, as pessoas batiam na porta pedindo uma sessão extra, aquilo estava borbulhando.

Carlos: E você lembra de alguma situação específica que tenha ficado marcada para você?

Fábio: Olha sempre foi muito ovacionado o Kuarup, mas uma apresentação que ficou marcada foi uma vez na Hungria (Budapeste) que precisamos voltar 17 vezes para o palco para agradecer, um outro país que leu o que estava sendo dito na obra.

Carlos: E nesse contexto você especificamente se sentiu ameaçado?

Fábio: Eu particularmente não, eu sentia o país ameaçado a classe trabalhadora, a classe estudantil, aquilo de tirar a filosofia e a sociologia do ensino médio, isso era um perigo muito grande. Agora eu não me senti ameaçado, nós não batemos panela, nossa forma de reivindicação, nossa arma era a dança, era o que eu podia fazer.

Carlos: E você consegue lembrar de algum laboratório que vocês fizeram para a criação do Kuarup?

Fábio: Tinha um laboratório que era dirigido pela Marika, onde nós tínhamos que nos sentir acuados. Os laboratórios duravam horas.

Carlos: Quanto tempo levou para fazer o Kuarup?

Fábio: Aproximadamente 4 meses.

Fábio: Durante esse processo todo, nós fomos assistir o filme do Vilas Boas no Museu da Imagem e do Som. Veio o Clodovil Hernandez fazer o figurino. O Ademar Guerra, o Oswaldo Mendes também vinham sempre conversar com a gente.

Carlos: agora eu preciso voltar para o trabalho, podemos marcar uma nova conversa caso seja necessário tudo bem?

Carlos: Combinado Fábio, depois precisamos conversar sobre a visita no acervo do Stagium.

Entrevista: Edgard Duprat

Edgard Duprat: Meu nome é Edgard Duprat, dancei no Stagium de 1976 a 2000, participei praticamente de todo o processo do Ballet Stagium, sou filho da Marika então o Stagium estava dentro de casa desde que eu tinha 9 anos de idade. Minha mãe separou do meu pai e casou com o Décio, eu como garoto naquela época tive que superar essa separação, foi quando eu tive que sair de uma infância e a vida começou a ficar mais real. Como a gente sempre morou na periferia, Osasco, Pinheiro, eu tive uma infância muito positiva, eu tive a

possibilidade como era filho, indiretamente, ver criações teatrais do Ademar Guerra, já que a Marika era coreografa e participava do processo teatral. O Ademar foi uma referência na minha vida, praticamente tudo que sei sobre direção de vídeo e gravei a história do ballet Stagium sem saber o que eu estava gravando, sem nenhum tipo de subvenção ajuda, projeto nós fazíamos.

Eu em certo momento virei produtor do Stagium também, e isso me deu muita experiência de vida., pois era bailarino, técnico de som, luz, eu que comecei a montar uma parafernália de coisas que acompanhava a gente para o espetáculo. E não tinha que reclamar, todos os bailarinos trabalhavam para colaborar, exercíamos outras funções além de bailarino, era regime de guerrilha, nossa opção era fazer arte ballet, nós éramos guerrilheiros da dança.

Carlos: E quando surgiu esse interesse seu em começar a dançar Edgard?

Edgard: Minha mãe sempre fez o preparo artístico físico, doas atores do Ademar Guerra, e eu fazia aula com eles desde criança, isso influenciou.

Carlos: E sobre os trabalhos que o Stagium desenvolveu na década de 1970, me fala um pouco sobre eles Edgard.

Edgard: Tem todos os trabalhos clássicos que o Décio fez, tem a transformação do clássico para contemporâneo onde ele descobre uma nova linguagem de dança, usando toda uma estrutura clássica. E uma influencia muito grande de Maurice Bejárt que era um papa da dança contemporânea. O momento que acontece a quebra o paradigma da dança clássica no Stagium, é quando surge a obra Quebradas de Mundaréu, passa a ser a primeira obra de dança representativa dentro do cenário cultural do momento, e a quebra com o clássico, por que é uma obra teatral corporal, e a censura não entendeu isso, censurou a peça teatral mas não o espetáculo de dança e para o Plínio Marcos, foi a realização de poder falar por meio da dança (Sem palavras).A partir dessa obra onde o gesto/ movimento dizia muito começa a surgir outras diversas obras no repertório do Stagium.

Carlos: Deixa eu te perguntar uma coisa, e sobre o Quebradas quando vocês resolveram montar o trabalho foi pensado como forma de dar voz a um trabalho teatral que havia sido censurado?

Edgard: Eu acho que aí está a influência do Ademar Guerra, ele era um diretor de teatro, ele não era de direita ou esquerda, mas era Humanista, lutava pelo ser humano, e naquele momento a necessidade era de falar de um problema social, que era a Traveca, o cafetão e a puta. Não acho que tenha tido uma necessidade de falar abaixo a ditadura, mas era uma possibilidade de continuar um estudo, que já vinha da televisão quando o Stagium nasce na TV cultura na década de 1970 por meio de um programa do Ademar que falava sobre dança/teatro. .

Carlos: Então a proposta não era falar abaixo a ditadura, mas sim trazer para o palco os problemas e personagens sociais do momento?

Edgard Duprat: Sim, e outra o Stagium nunca foi contra a política, se você falar que o Stagium foi opositor ao regime militar é mentira, a gente era humanista, contra a tortura, contra o desaparecimento de pessoas, contra toda uma coisa que era o regime militar daquela época, que não é o regime militar de hoje, e aí coloco que naquele período nossa preocupação era falar de necessidades onde a sociedade precisava prestar atenção, cada espetáculo vinha de uma necessidade social.

Nesse período todos os políticos estavam engajados em algo que a gente achava que não estava certo. Tanto que para o governo era mais interessante ajudar o Stagium e não patrocinar.

Falando mais de mim eu tive a oportunidade de fazer uma transformação corporal do clássico para o brasileiro que a genialidade do Décio em relação a descoberta do movimento. Então nós treinávamos para dar vocabulário a essa dança do Décio. Com essas viagens todas tivemos contato com as danças folclóricas brasileiras. Nesse sentido que falo que é o primeiro movimento de dança contemporânea que tem influências brasileiras. Então essa experiência que eu tive me deu a oportunidade de realizar muitas coisas. Mas em contra partida disso, isso tudo me causou muita dor, acho que todo bailarino do Stagium só para por conta da dor. Todo lugar que eu estive nada se comparava a rotina de trabalho do Stagium.

A Marika me diz uma coisa que foi o segredo da minha vida, todas as experiências que eu tive, positivas e negativas foram agregadas a um pensamento maior que é meu eu, então eu sou aquilo que eu fiz na prática, e eu tive a oportunidade de vivenciar tudo isso, todas essas experiências foram uma somatória do que eu sou hoje.

Carlos: Eu gostaria que você me falasse especificamente de algumas obras que eu trabalho nesta pesquisa (Diadorim, Quebradas de um Mundaréu, Dona Maria I A Rainha Louca, Quebradas de Um Mundaréu e Kuarup) sobre os processos de montagem desses trabalhos, como repercutiram na época.

Edgard: Diadorim eu não participei da montagem mas eu estava na sala de aula, no quebradas eu também vi o processo criativo, dona Maria I eu já estava na companhia, e participei do processo tanto que eu fazia o Tiradente, e Kuarup que eu também participei.

Diadorim acontece também com influencia do Ademar Guerra, um cara pensante levantando os maiores problemas que estavam surgindo na época. Diadorim vem da história do nordestino vim para a grande cidade, um Macunaíma, Diadorim nasce junto com o Macunaima, são histórias diferentes mas são paralelos traçados que trazem a questão do nordestino, retirante e da beleza da cultura do nordeste. E no processo de Diadorim Décio foi muito feliz, por que conseguiu fazer a primeira mixagem musical, que tinha texto que vinha por cima da música, e essa coisa toda que remetia a brasilidade.

Navalha na Carne é um problema social, tanto que Diadorim vinha depois de Navalha para deixar o público mais tranquilo. Diadorim é a primeira vez que o bailarino coloca o pé no chão. Dona Maria I é um clássico da interpretação da Marika, ai começou a atriz que não falava, cinema mudo, ela interpretava de uma forma nunca vista, a interpretação da Marika era um espetáculo, nós éramos meros participantes, mas em todos os processos fizemos laboratórios norteados pelo Ademar Guerra. Além do Estudo físico nós tínhamos o estudo teatral, então se fossemos falar por exemplo sobre minas, nós viajávamos para Minas. O Stagium acontecia mediante as viagens e vivencias que a companhia tinha. Kuarup teve um processo muito grande, por que em 77 acontece a maior grande chacina dos índios no Xingu, e isso chocou a gente, e o Décio revoltado falou nós temos que falar sobre Índios.

O Décio recebeu a trilha do Kuarup um dia, colocou, e o som de um monte de índio falando, uma musica tribal, e em cima disso começam os laboratórios, e ai o Décio fala, vem todo mundo para o meio, vamos imaginar que estamos no meio da floresta, como se fossemos seres pré históricos, primitivos, sem fogo, e as vezes ocorriam até briga, pois entravamos mesmo na história. E terminado o laboratório, o Ademar, a Marika e o Décio nos chamavam para entender a vivencia de cada um nesses laboratórios.

Então com todos os laboratórios, começam as coreografias de Kuarup em Março, sendo que a gente fevereiro e março pra montar o Kuarup e em abril a primeira turnê, o Décio montou Kuarup em 30 dias, e ai a gente fez toda a montagem esquelética do espetáculo, que

também foi norteadora por uma vivência que a companhia teve no Xingu (convivendo com os índios). E aí o Kuarup nasce com uma força tão grande, e eu ver o Kuarup dançado hoje, da vontade pegar um bailarino e chacoalhar o cara e falar a corda meu, por que aquilo que nós fizemos foi com tanta intensidade, tanta verdade, tanta entrega que a gente não tinha chance de poder discutir, tínhamos que falar para as pessoas que os índios iriam morrer.

Carlos: E essa sacada de fazer uma analogia com o operário?

Edgard: Então essa foi uma sacada do Clovil Hernandez, que era amigo do Ademar Guerra também, e veio para o nosso time, e ele traz o macacão verde, amarelo, e fala que no final a gente se veste de índio e morre, por isso acredito que essa analogia toda foi realizada por um coletivo de ideias.

E deixa eu te falar uma coisa, em todos os espetáculo do Stagium, eu não via o espetáculo passar, de repente já estava no final, era como uma meditação, uma transposição para outra dimensão, acho que a entrega era tão profunda que quando víamos já tinha acabado o espetáculo.

Carlos: E você em algum momento teve medo nesse período?

Edgard: Nunca tive medo, nós éramos Deuses. Nós sabíamos as coisas que aconteciam, mas para os militares todo mundo era viado, então acredito que eles pensavam, qual é o poder que os viados tinham para o exército.

Carlos: O que você diria para resumir sua experiência com o Stagium?

Edgard: O Stagium me ensinou tudo que eu sou.