

Ballet ou Dança Moderna?

Uma Questão de Gênero

São Paulo na década de 30

Marília Vieira Soares

Clio Edições Eletrônicas

Juiz de Fora

2002

FICHA CATALOGRÁFICA

SOARES, Marília Vieira

Ballet ou Dança Moderna? Uma questão de Gênero. São Paulo na década de 30. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002, 43 p.

ISBN: 85-88532-02-6

Clioedel

- Clio Edições Eletrônicas -

Projeto virtual do Departamento de História e Arquivo Histórico da UFJF

E-mail: <clioedel@ichl.ufjf.br>

http: [://www.clionet.ufjf.br/clioedel](http://www.clionet.ufjf.br/clioedel)

Endereço para correspondência:

Departamento de História da UFJF

ICHL - Campus Universitário - Juiz de Fora - MG - Brasil --CEP: 36036-330

Fone: (032) 229-3750 --- Fax: (032) 231-1342

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Reitora: Profa. Dra. Maria Margarida Martins Salomão

Vice-Reitor: Prof. Paulo Ferreira Pinto

Pró-Reitor de Pesquisa: Prof. Dr. Murilo Gomes de Oliveira

Diretora da Editora: Profa Vanda Arantes do Vale

Agradecimentos

A minha orientadora, e as pessoas que colaboraram com seus depoimentos:

Elza Cunha de Vicenzo

Dorothy Leiner

Odilon Nogueira Armando Paschoal

Marília Franco

Ilka Zanotto

Décio Stuart

José Eduardo Filiolia

RELEASE

This work is a study from Women in Dance History, and shows how the first dance school in São Paulo began in the thirties with the arrival of Chinita Ullman, a Brazilian who studied at the Expressionist School of Mary Wigman in Germany. Chinita arrived with a German dancer, Kitty Bodenhein, from the same school, and together opened their own school in Brazil.

After the renowned Modern Art Week in 1922, one would expect that Modern Dance would follow this innovative beginning. It was not so. The first generation of dancers in Brazil were Classically trained. My purpose is to show how these events led to some surprising discoveries....

RESUMO

Este trabalho foi elaborado com o intuito de traçar um caminho na História da Dança sobre as relações de conquista do corpo e as conquistas políticas na Europa e no Brasil, melhor dizendo em São Paulo na década de 30. É um estudo sobre a relação da mulher com a dança através da história, e pretende mostrar como se implantou a primeira escola de bailados em São Paulo nos anos trinta. A primeira professora que chegou na cidade, CHINITA ULLMAN, era uma brasileira que estudou na escola expressionista de Mary Wigman. Veio com uma bailarina alemã, KITTY BODENHEIN, e juntas abrem uma escola. Depois da famosa Semana de Arte Moderna de 22, seria de se esperar que a dança moderna fosse a preferida, mas a primeira geração de bailarinos foi clássica.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO -----	05
A DANÇA NA GRÉCIA E EM ROMA-----	07
II. DO RENASCIMENTO AO SÉCULO DAS LUZES-----	10
II. 1. As Reformas -----	16
III. O ROMANTISMO -----	18
III.1. A mulher e a bailarina -----	19
III.2.A mulher e a técnica -----	21
III.3. A crise : o Ballet e o Simbolismo -----	23
IV. A DANÇA MODERNA -----	25
IV.1. As pioneiras da Dança Moderna -----	25
IV.2. A Dança Expressionista -----	26
V. A DANÇA - ESPETÁCULO EM SÃO PAULO - O panorama Paulista pós -----	22
-----	28

IV.1. A mulher paulista nos anos 30 -----	29
IV.2. O corpo, a mulher e o espaço público -----	30
VI. BALLETOU DANÇA MODERNA? São Paulo nos anos 30 --	33
CONCLUSÃO -----	36
BIBLIOGRAFIA -----	39

INTRODUÇÃO

"O céu no interior da montanha indica tesouros ocultos. Assim também, nas palavras e atos do passado jaz oculto um tesouro que o Homem pode utilizar para fortalecer e elevar seu próprio caráter. O estudo do passado não deve se limitar a um mero conhecimento da História, mas deve, através da aplicação desse conhecimento, procurar dar atualidade ao passado."

I Ching

Esse trabalho foi elaborado com o intuito de traçar um caminho na História da Dança sobre as relações de conquista do corpo e as conquistas políticas na Europa e no Brasil, melhor dizendo, em São Paulo na década de 30. As relações de gêneros que aparecem transcritas nas formas e conteúdos de dança na cena, são o retrato falado da problemática relação entre *ser-em-si* e *ser-aí* e as relações de gênero.

Em *A Necessidade da Arte*, tratando das origens da arte o autor desenvolve uma teoria que demonstra a relação entre o surgimento da espécie humana e a libertação das patas dianteiras conquistada pelo ser pré-humano. "O ser pré-humano que se desenvolveu e se tornou humano só foi capaz de tal desenvolvimento porque possuía um órgão especial, a mão, com a qual podia apanhar e segurar objetos. A mão é o órgão essencial da cultura, o iniciador da humanização. Isso não quer dizer que tenha sido a mão sozinha que fez o homem: a natureza (particularmente a natureza orgânica) não admite semelhantes simplificações, semelhantes seqüências unilaterais de causa e efeito." E mais adiante: "Porém, o órgão diretamente decisivo foi a mão. Já S. Tomás de Aquino estava ciente dessa significação única da mão, esse *organum organorum* (órgão dos órgãos) e expressou-o na sua definição do homem: *Habet homo rationem et manum* (O homem possui razão e mão). E é verdade que foi a mão que libertou a razão humana e produziu a consciência própria do homem." (pag. 22/23).

O aparecimento da linguagem também está associado às mãos e à capacidade de criar instrumentos, ou seja, ao trabalho. "A linguagem surgiu juntamente com os instrumentos" (op.cit. pg 30). Desse modo pode-se observar que as artes plásticas e a música dependem da criação de instrumentos, e as mãos possuem o papel mais importante nessa ordem. As artes plásticas são trabalho das mãos, a música instrumental também ainda que possa se argumentar que ela possa ser cantada ou assobiada, ou seja, pela utilização de

outros recursos corporais que não o manual, porém a fala está igualmente ligada à racionalidade.

Na dança, no entanto, as mãos possuem um papel secundário e a fala pode ser completamente dispensada. Marcel Marceau diz que "A dança é a arte da libertação, de fuga, extraterrena. A pantomima é terrena, pesada, de integração nos objetos". Se se der ênfase ao trabalho das mãos a dança vira pantomima, mímica. A maior propriedade da dança enquanto linguagem artística é sua relação direta com as faculdades instintivas, com o subconsciente, com o inconsciente. A dança foge das definições filosóficas racionalistas, sendo que a máxima racionalidade gerou o ballet, que como se pode observar extrapola os limites do racional. Isso pode ser alegado com relação a outras linguagens artísticas também, e até certo ponto isso é real, porém a dança conserva o maior conteúdo instintivo, uma vez que não é o produto de uma construção manual, mas do corpo todo. Sobre essas premissas básicas foi construído o pensamento que dirigiu este trabalho, surgido da reflexão sobre problemas da dança dentro da história.

Nietzsche considera a dança como o momento de síntese suprema da comunicação com o absoluto ou com os deuses, por ser o poder simbólico do movimento do corpo humano o ponto mais alto do processo de desindividuação presente no mundo dionisíaco. A tragédia grega possuía o equilíbrio das forças apolíneas - o ideal estético grego e das forças dionisíacas - a energia telúrica, a voz do povo, que se manifestava no coro. Nele desencadeava-se o processo de desindividuação, a comunhão com o Uno Primordial.

O aspecto mais importante da obra de Nietzsche para esse trabalho foi a dedução e demonstração da relação da arte com a religião, do racional com o instintivo, durante o processo evolutivo das artes cênicas gregas desde o culto religioso até a formação do espetáculo, guardando as raízes com as forças naturais, e da ruptura que ocorreu com a expansão do cristianismo.

Por outro lado, o das ciências sociais e das relações de gênero, Elizabeth Badinter analisa, em *Um é o Outro* como a religião espelha uma evolução do conhecimento humano e da indução ao patriarcalismo ocorrida na implantação do cristianismo, que significa a religião do Pai, depois de uma época de equilíbrio nas relações homem/mulher havida na humanidade entre os milênios IV e II a.C. e persistentes na Grécia arcaica entre os séculos V e IV a.C. (pg. 82).

A cultura grega mantinha não só na representação religiosa ou mitológica esse

equilíbrio como também as práticas sociais permitiam que: "...através de duas atividades aparentemente opostas (as funções do casal Hermes (fora) e Héstia (dentro), o homem e a mulher vivem uma experiência comum, que os une no mesmo conceito de humanidade, em vez de isolá-los em sua especificidade sexual" (pg. 84).

A análise prossegue dentro dos períodos históricos subsequente mostrando os sintomas do patriarcado absoluto, a eliminação de *Um pelo Outro*, as condições ideológicas com finalidade de estabelecer o poder masculino existentes dentro da própria mitologia - o caso de Deméter e Hades (a Terra-Mãe e o Inferno) na disputa da tutela de Perséfone. E também no fato de Zeus ter engrandado e dado à luz a Dionisos e Atena eliminando a participação de mãe.

A decadência da cultura helênica teve como resultado a expansão do homem-teórico, a valorização da racionalidade, segundo Nietzsche e, segundo Badinter, abriu terreno para a expansão da cultura judaica patriarcal, patrilinear e patrilocal. "Ocultada na Grécia Clássica, e expropriada pelo Islã, a deusa perde todo seu poder entre os judeus. Entre a todo-poderosa Lilith, condenada ao inferno por ter se recusado a obedecer a Adão, e Eva, a mulher alienada, "que será apenas a imagem da forma castrada de Adão e não a imagem feminina de Deus", não há lugar para a adoração de uma deusa. Pelo contrário, toda forma de poder feminino tornou-se sinônimo de malefício" pg. 101.

No gênesis não há vestígio de deusa como também a terra perde suas características fecundantes, com a preferência de Abel (o pastor) sobre Caim (o agricultor). As pesquisas mais recentes sobre a pré-história indica a agricultura associada à mulher e o pastoreio ao homem... "Ora, a vida pastoril, contrariamente ao sedentarismo agrícola, não é propícia a valorização do sexo feminino" (pg. 103).

Dessa forma, no período de decadência da cultura helenística - a do homem teórico - o judaísmo encontrou um campo propício para sua expansão, já que é patriarcal, na forma do cristianismo que atenuou a sina da mulher criando a mãe-Maria como contraponto a Eva..."Se uma mulher causara a perda da humanidade (Eva), outra *contribuiu* (grifo meu) para salvá-la (Maria)" pg. 103.

De dois pontos de vista diferentes, Nietzsche e Badinter chegam à conclusão de que a cultura ocidental foi construída sobre um desequilíbrio: do apolíneo e dionisíaco nas artes e do masculino e feminino no social com a imposição do patriarcalismo judaico-cristão na Europa Ocidental. Porém, os dois aspectos estão intimamente interligados.

O problema principal desse trabalho está no fato da arte ter sido desligada da religião dentro de um universo em que *Um elimina o Outro*, ou anula o Outro, ou ainda como denomina Badinter o capítulo do livro, *Um sem o Outro*.

O excesso de racionalização não vê como resolver os problemas da arte e da religião pela lógica formal, e a consequência disso foi a eliminação quase total da primeira pelo excesso de rigor da segunda. Esse pensamento estéril construído sobre o símbolo da morte - a de Sócrates e a de Cristo - transformou a mulher em símbolo do pecado, tendo por um lado Eva (a negação) e por outro Maria (a renúncia), nenhuma delas portadora de qualidades humanas como caráter e personalidade, força ou coragem que são potencialidades individuais independentes de sexo.

A dança está diretamente ligada ao sensorial e extra-sensorial ou cinestésico, ao instinto religioso ou manifestação do não-racional, ou como definiu Nietzsche propiciadora da desindividuação, coisa que fugia ao controle da Igreja. Durante toda a Idade Média os editos papais proibiam a dança, não a música - a arte sem forma - nem as artes plásticas (Tanatos).

Como fora impossível eliminá-la, a dança viveu sob rígida supervisão e controle, e ao tomar vulto na Renascença foi sendo moldada nos parâmetros do domínio da razão, do potencial masculino, portanto de um pensamento genuinamente cristão, apesar de estar desvinculada do credo religioso. Nascida nas cortes europeias durante o processo de competição entre os poderes secular e temporal, foi utilizada por esse último para opor-se ao poder da Igreja, uma vez que ele havia excluído as artes com exceção da música sacra, tornou-se símbolo do poder terreno associada ao poder divino dos reis.

Segundo Badinter, a Revolução Francesa simbolizou a vitória do homem sobre o poder divino dos reis, que no século XIX desencadeou um modelo de Estado que continuou a extinguir a mulher do produto revolucionário para o qual ela havia participado intensamente. O século XVIII trouxe mais uma vitória da racionalidade que no século seguinte desencadeou o aparecimento do romantismo.

I. A DANÇA NA GRÉCIA E EM ROMA

A dança-espetáculo no ocidente resultou de um desequilíbrio entre as forças apolíneas e dionisíacas, segundo definições desses conceitos feitas por Nietzsche em *A Origem da Tragédia*, obra na qual demonstra o quanto essas tendências se encontravam em equilíbrio na formação e auge da cultura grega e a consequência sofrida pela arte cênica na expansão helenística decadentista.

"É, pois, às duas divindades das artes, a Apolo e a Dionisos, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origem como de fins, que existiu no mundo grego entre a arte plástica, ou apolínea e arte sem formas ou musical, dionisíaca." Esse equilíbrio era resultado do conflito entre as tendências racionais e instintivas, de forma e conteúdo, sendo a arte grega o fruto de um universo humano total, independente de julgamento moral cristão surgido posteriormente e do qual somos descendentes.

Conta a mitologia que Rhéa - deusa que presidia o escoar do tempo - foi a primeira que dominou a dança e ensinou-a na Frígia às coribantes e em Creta aos curetas. Era a esposa de Cronos - o tempo que tudo devora - que comia todos os filhos gerados por ela. Sabendo disso os curetas cercaram Zeus ao nascer, e dançando com suas armas, batendo seus escudos com as espadas e exclamando com entusiasmo gritos guerreiros, impediram que Cronos localizasse a criança pelo choro e a devorasse. A dança salvou Zeus de seu destino trágico.

Em outro trecho da mitologia, Dédalo teria ensinado a dança para Ariadne conseguir o novelo de lã que deu a Teseu; enquanto esteve no reino de Minos, Dédalo construiu o primeiro tablado para dança.

A mitologia deixa clara a importância da dança na cultura grega: era uma dádiva dos deuses, portanto, o melhor instrumento de comunicação com eles. A dança é a melhor forma de oração, o que justifica a multiplicidade dela adequada para cada ocasião, para cada deus em particular, e a sua presença no cotidiano da Grécia antiga como elegia à vida.

Na tragédia, o equilíbrio de função das linguagens deixava para o coro a dança e o canto coral sintetizados na *hiporchemata*, cantos para serem dançados ou danças para serem contadas, como define Adolfo Salazar, in *La Danza en la Cultura Griega*.

Dois fatores contribuíram para a desestabilização das forças apolíneas e dionisíacas: o socratismo/platonismo que passou a considerar o mundo das idéias mais

importante que o real, e o cristianismo que se apossou dessa tendência filosófica negativista para enaltecer o mundo do além, a vida eterna em contraposição à vida terrena. O socratismo, segundo a análise de Nietzsche, delineia um movimento social, uma forma de pensar a partir da desventura de Sócrates: com a oferenda a Esculápio na hora de sua morte elevou-a a um mal a ser desejado. Esse sentimento negativista espalhou-se por todas as regiões dominadas pela Grécia.

A dança, como a arte dionisíaca por excelência, foi a primeira das linguagens artísticas a ser pressionada nesse universo negativista. Como a principal elegia à vida, a dança tornou-se contraditória numa sociedade que valoriza a morte como redenção e solução para o sofrimento da existência.

NIETZSCHE acusa o desequilíbrio quando detecta o aparecimento do autor, ou seja, de um texto escrito por alguém que não dominava as outras linguagens cênicas. A poesia tomou vulto e sobrepôs-se às outras linguagens. Os gregos apreciavam o bom discurso. Em *A Gaia Ciência* (pg. 80) declara ele: "Os gregos (pelo menos os atenienses) gostavam de ouvir falar bem. Era para eles uma viva predileção que os distingue de qualquer outra nação. Exigiam essa bela linguagem mesmo na paixão, nas peças de teatro, e banhavam-se com delícias nas artificiais versificações do drama: a paixão na vida é tão avara de palavras! tão muda! tão embaraçada! ou, quando encontra palavras, tão confusa e desarrasoada! tem tanta vergonha de si!"... Mais adiante: "O ateniense ia ao teatro ouvir belos discursos".

Associado a esse gosto pelo discurso está o aparecimento do concurso. Ainda que Adolfo Salazar defenda o agon, ou concurso como possuidor e representante de um ritual, a consequência foi o abandono cada vez maior do seu caráter religioso, aos poucos substituídos pela racionalidade da competição. A ânsia pela novidade imiscuiu-se no público, mesmo sendo o grego conservador e tradicionalista, depois da criação dos concursos pan-helênicos. Os objetivos mudaram; não se tratava mais do culto e uma divindade, mas da vitória em um concurso. A competição implica em originalidade e dessa forma, cada vez mais descaracterizou-se o culto a Dionisos, mas como se manteve tanto na tragédia como na comédia e na sátira as raízes religiosas, não criaram os gregos o antagonismo entre arte e religião, como ocorreu com a expansão do cristianismo. Além do que, a tragédia levava à cena o *ideal nobre* da cultura na identificação com os deuses, a comédia no cotidiano e nas contradições mais comuns vividas pelo cidadão, e a sátira na relatividade dos conceitos. Acontecia, então, não só a identificação do indivíduo com o

absoluto (a religião) como do indivíduo enquanto ser social, e a crítica social.

A força da paixão é o principal elemento da dança, é o impulso que leva a dançar. No mundo do concurso em que o aparecimento do autor e do texto passou a ter primeiro plano, a dança foi a primeira a ser sacrificada; a mais dionisíaca, a mais instintiva, cedeu lugar cada vez maior ao discurso - à poesia - que é uma manifestação da racionalidade humana. "Todas as aparências não são mais do que símbolos, por isso é que a *linguagem*, órgão e símbolo das aparências, nunca pode, nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser; pelo contrário, quando se propõe a imitar a música, a linguagem apenas representa algo de exterior; toda eloquência lírica se mostra incapaz de penetrar no significado mais profundo da música" (O.T. _ 6).

A fala, mesmo a poética, encontra-se em relação à música simetricamente oposta à dança. No espetáculo grego foi prerrogativa do protagonista, depois do antagonista e continuou a se desmembrar em diversos indivíduos, o que foi descaracterizando o coro que era o elemento ativo: o ponto de síntese do espírito trágico. Ao coro cabia a libertação do que Nietzsche denomina *tiranía do eu*, tanto na constrição maior da dor como na alegria.

A racionalidade, o gosto pelo discurso, a mudança de objetivo da tragédia de culto, crença, veneração aos deuses pela competição foi proporcionando uma invasão da estética apolínea sobre o conteúdo, modificando e esvaziando a forma. "E, porque abandonaste Dionisos, assim também te abandonou Apolo; expulsa todas as paixões de seus jazigos e confina-as em teus domínios, afia e lima uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis - até mesmo teus heróis tem apenas paixões postiças e mascaradas e dizem apenas falas postiças e mascaradas".

BADINTER detecta os primeiros sinais de imposição do patriarcalismo já na estrutura da mitologia no fato de Zeus gerar Dionisos e Atena quase totalmente independente das mães. Na época da decadência da cultura helênica a expansão da racionalidade é consequência desse patriarcalismo. A desventura de Sócrates perdeu o caráter trágico; sua morte por um ideal abstrato transformou-o num *mártir do saber*, cujo culto será difundido no mundo helenístico. A morte não será mais uma passagem ou acontecimento natural (temido e repudiado pelos gregos), mas solução, o fim do sofrimento de uma existência que negou a vida...

ARISTÓTELES alega que o "o homem engendra o homem" e que o "o homem engendra também a mulher", "com ele nada resta do poder criador da mãe e do prestígio feminino. O seu destino, a partir daí, deduz-se naturalmente".(in op.cit.).

Em decorrência disso o que nas artes NIETZSCHE declara o desequilíbrio das forças apolíneas e dionisíacas, no plano social Badinter analisa como a imposição forçada do patriarcalismo, do desequilíbrio entre o feminino e masculino. Dionisos "... refugiou-se nas profundezas do mar, quer dizer, debaixo das ondas místicas de um culto secreto que deveria invadir a pouco e pouco o mundo inteiro"(O.T._12).

Como consequência, a cultura romana será uma breve cópia da civilização helênica, na qual a dança será relegada a segundo plano. Sêneca dirá: "Quase nenhum homem sóbrio dança". e essa frase resume o conceito romano sobre a dança. Em contraposição à grandeza que os gregos atribuíam a ela, que fazia parte da educação dos cidadãos e dos guerreiros, os romanos pouco se importarão com essa arte. Seus textos que tratam de dança no Circo Máximo falam de dançarinos gregos: Pílates e Báthilo, que desenvolveram a pantomima.

A classe artística possuía muito prestígio na Grécia, mas em Roma será atividade de escravos. A versão romana dos fatos mitológicos era carregada de uma dose excessiva de realismo que afastou a dança do entrelaçar dos acontecimentos. As poucas danças religiosas eram privilégio de sacerdotes - as lupercas e saturnais, e só no período dos reis a dança gozará de algum prestígio social.

As dançarinas eram escravas estrangeiras, principalmente sírias e gaditanas (de Cádiz), e atuavam no âmbito particular dos banquetes para os quais existia uma espécie de *empresário* que alugava dançarinas para festas das famílias menos abastadas que não tinham condições de possuir suas próprias dançarinas. Atuavam fora do culto religioso e executavam danças de sua terra de origem, que não eram exatamente símbolo da cultura romana.

O espetáculo público no âmbito de centros culturais mais difundido foi a pantomima, que "...marcou no mundo da arte a desaparecimento da antiga tragédia e constituiu o triunfo da dança intelectualizada como espetáculo de conteúdo psicológico e expressão artística". O lugar da pantomima era de evidência estando a orquestra e coro (formados por escravos) ao fundo. A música para os romanos era simples acessório muito abaixo da poesia e da dança, principalmente depois do reforço criado de coro e orquestra criado por Pílates.

O autor refere-se a mulheres interpretando pantomimas assim como homens sem citar nomes, porém concorda que todos eram escravos e que "... quando se dedicava à interpretação de pantomimas devia ser bom artista, porque necessitava saber aplicar

acertadamente os mais belos elementos expressivos da dança e possuir um vasto domínio de todos os detalhes da mitologia, ao lado de um profundo conhecimento das paixões humanas" (op.cit. pg 98).

Porém isso não lhe dava direitos civis, e embora alguns artistas conseguissem um papel privilegiado junto ao imperador, era uma simples exceção e não lhe dava prestígio suficiente para se livrarem das punições ou das humilhações

As artes eram provocadas pelo deboche das classes mais favorecidas. Mesmo suas vidas podiam ser sacrificadas pela palavra do mestre ou empresário, sem que isso expusessem a castigos legais esse mestre ou empresário. O autor atribui a esse fato a origem da decadência das artes cênicas pelo pouco atrativo oferecido pela profissão. Homens livres não se dedicariam a ela.

Esse estigma da profissão seguiu caminho depois da decadência do Império Romano, quando as atividades do ator reduziram-se à leitura de texto em público com a simples entonação vocal. Os artistas cênicos tornaram-se funâmbulos e a infiltração do cristianismo desligou suas atividades da religião, assim como, pessoas desligadas da terra, nômades, passaram a ser mal vistos pela Igreja com duplo motivo de perseguição, como também pelo povo que seguia as instruções do clero. Se um homem artista era malvisto, a discriminação sofrida pelas mulheres era muito maior, e essa precariedade levou-os a se unirem em grupos que estabeleciam suas próprias leis de sobrevivência.

As Cruzadas representaram para esses artistas uma saída para sua situação tão instável e através do contato com o oriente eles foram a ponte entre o velho e o novo, e promotores do impulso das artes no Renascimento.

II. O RENASCIMENTO

Da mesma maneira como o cristianismo foi uma onda filosófica vinda do oriente, o Renascimento também se caracterizou pela influência do oriente através das Cruzadas, em decorrência do comércio estabelecido entre as cidades de ambos os lados do mundo conhecido e do enriquecimento cultural trazido por elas. Nas artes principalmente, o terreno abriu-se para a assimilação das novidades experimentadas pelos viajantes. Novidades para os ocidentais, porque no mais das vezes, tratava-se de tradições milenares. É possível imaginar o assombro dos navegantes de Marco Polo ao assistirem a Ópera de Pequim na época. Principalmente na China, onde estavam as raízes do ilusionismo, da magia e prestidigitação. O que teria passado pela cabeça desses cristãos ao assistirem as dançarinas de templo hindu? No ocidente a dança era obra do demônio, portanto perseguida; na Índia era sagrada...

E essa não era somente uma prerrogativa das danças indianas como de toda arte oriental, que percorreu um caminho evolutivo dos cultos religiosos primitivos até se tornar arte cênica executadas por profissionais, que resguardavam para si próprios resquícios do sacerdócio, ou seja, a importância social dos celebrantes dos cultos religiosos. Em conseqüência, a dança conserva uma representação no inconsciente coletivo diretamente ligada às raízes culturais muito antigas e a organização social é um segmento dessas origens nas quais não há representação de conflito entre estado e religião, nem entre indivíduo e divindade. Em decorrência disso, todos os arquétipos mitológicos estão representados no teatro e na dança. A vida terrena sendo uma manifestação divina merece ser vivida com respeito.

As informações sobre as artes cênicas orientais que foram trazidas para a Europa transformou em maquinação o espanto causado nos visitantes ocidentais, com o objetivo de preservar o "efeito surpresa", ou seja, a destreza corporal apurada, que caracteriza a arte oriental, foi substituída por máquinas de tração.

Evidentemente outros fatores e modelos de representação influenciaram na formação do espetáculo no Renascimento. Basicamente, sendo uma rebelião contra o domínio da Igreja, a busca de uma identificação subconsciente recaiu no humanismo greco-romano iniciada nas cidades italianas pelo novo impulso urbano de centros como Florença, Veneza, Gênova. O conteúdo religioso foi substituído pelo político nos espetáculos da aristocracia italiana, tendo como base a recuperação da poesia/dramaturgia

da Antigüidade Clássica, muito mais com o espírito deixado na decadência do Império Romano do que com as remotas raízes gregas. Portanto, a dança nas cidades italianas estava em segundo plano. Os *Triunfos* eram constituídos de versos e música, e em menor grau, de dança. O mesmo acontecia com as *entrées* apresentadas nos banquetes.

A Itália não conheceu o feudalismo cavaleiresco que predominou na França, Inglaterra e Alemanha, com cunho rural. A vida urbana não chegou a ser dissolvida, havendo durante toda a Idade Média disputas entre a Comunidade e a Igreja. Dessa forma, os conteúdos religiosos até então mantidos nos espetáculos sob domínio clerical tornaram-se a primeira coisa a ser rebatida na Renascença com o fortalecimento da nobreza e burguesia comercial que buscaram na mitologia pagã os motivos de uma arte essencialmente profana para retratar assuntos da atualidade, e que incluíam a dança como parte integrante do processo.

Existia um objetivo prático muito maior que a transcendência da arte em si mesma simbolizada pela dança, ou a recuperação das origens da arte. Esse fato colocou a dança em segundo plano nos *Triunfos* e *entrées* de banquetes, cujas comemorações eram de cunho político, portadoras de uma mensagem a ser transmitida que fosse facilmente legível, dentro de determinado segmento social. A dança social não é uma arte narrativa, daí sua pouca importância nesse contexto onde entra como mero *divertissement*, mero pretexto para o relacionamento social, para o cortejar aristocrático, para a troca de olhares e apertos de mão, no qual a mulher exercia um papel passivo.

Mesmo na França, onde a dança será exaltada e dará origem ao *ballet*, as bases foram as mesmas. A poesia ditava as regras, visto que um espetáculo era encomendado primeiramente ao poeta-libretista. E aí está o primeiro conflito: a dança era o objeto maior da festa que no fim do século XVI será o *Ballet de Corte*, no entanto estará completamente subordinada à música e esta à poesia. Desde a Baixa Idade Média (séculos XIII/XIV) a dança metrificada fazia parte da etiqueta dos nobres italianos e franceses, ou seja, apesar de ter raízes populares, estava subordinada à música e às regras de comportamento social aristocrata que começavam a surgir nesse período. O sentimento de nacionalismo gerado pela criação do estado francês levou à tentativa de recuperação de ritmos musicais e danças populares que ainda guardavam alguma relação com as origens pagãs, mas que foram completamente despidas desses conteúdos tornando-se uma forma afetada de cortejo e sociabilidade.

A supremacia da poesia sobre a música e a dança deu-se pela interferência de

intelectuais conselheiros de nobres governantes, criadores das Academias cujo trabalho incluía organização dos espetáculos que foram construídos sobre poucos textos e poucas informações recuperadas das mãos dos árabes e da Igreja sobre o teatro na Antigüidade Clássica. Surgiram especialistas em mitologia a partir de uma visão muito restrita do que teria sido o teatro grego, que dava todas as diretrizes para as artes cênicas. A grandeza de uma arte nascida sobre as raízes mais belas da cultura grega restringiu-se à visão moralista e patriarcal cristã, adaptada a conteúdos de natureza racionalista voltada para objetivos políticos.

O resultado foi um espetáculo onde havia a mera justaposição das linguagens artísticas cuja integração passará a ser o objetivo dos vários movimentos que se sucederam ao Renascimento: o Barroco, o Classicismo, o Rococó etc, coisa até hoje não conseguida.

NIETZSCHE considera a ópera uma aberração, um produto não artístico, intelectual. De fato, fruto de uma má leitura sobre o que teria sido o teatro grego, a *Camerata Fiorentina* considerou que, tendo um coro, esse teatro teria sido todo cantado. Em consequência disso, a dança será sempre uma peça incômoda, sofrendo pressão para ser eliminada.

Como passou rapidamente dos círculos aristocráticos oficiais onde nasceu para a iniciativa privada, a ópera sofreu adaptações de conteúdo puramente político para formas de construção que agradassem a um público anônimo pagante e exigente. (O sentimento de nacionalidade ainda era tênue nas cidades italianas no século XVII, porque a unificação como país só se dará no século XIX, portanto assuntos de conteúdo político tinham uma função bem mais atenuada nas artes). A inauguração do Teatro Tron di Cassiano forçou a modificação do conteúdo e consequentemente da forma de espetáculo, tendo como resultado o sincretismo de gosto aristocrático e popular. Num espaço de 20 anos surgiram 6 companhias de ópera profissionais independentes em Veneza. Esse fato sugere a resposta à questão da permanência da ópera até o século XX.

Na França, no entanto, o *Ballet de Corte* permanecerá sob domínio oficial, o que o levará à extinção no século XVIII. Esse modelo de espetáculo definiu-se no final do século XVI, influenciando a *Camerata Fiorentina* na construção da ópera, com a dança sendo a linguagem preferida dos franceses, ainda que não fosse a dirigente. Produto da mesma justaposição já descrita na formação da ópera com relação às linguagens artísticas, a dança no *Ballet de Corte* gozava de importância por ser considerada a maneira mais adequada de uma pessoa exibir-se em público, dentro do padrão sofisticado de sociabilidade cortesã.

Cabia à poesia todo desenrolar da ação dramática e transmissão de conteúdo. A máxima concessão feita pelo poeta era dirigir a ação de modo a justificar as *entrées* de dança, cuja execução nada tinha a ver com o texto, obedecendo a regras puramente formais de passos de determinado ritmo e deslocamentos geométricos no espaço. Do ponto de vista do poeta, a dança no Ballet de Corte também apresentava-se como uma peça incômoda.

Numa sociedade que exaltava a racionalização, a dança como a arte mais instintiva fatalmente encontraria pouco espaço. Foi submetida a regras rigorosas de tempo, locomoção no espaço e movimentação de forma a eliminar qualquer iniciativa individual ou espontânea. O ballet é o produto da centralização de poder (ou o seu retrato) para a qual caminhava a França desde o século XIV, tornando-se o modelo para a Europa, tanto na área política como artística.--/--

Os primeiros maître-de-ballet foram homens e isso será uma tradição até o advento do Romantismo. Com a proposta de modelar a dança à racionalidade das formas geométricas, a t

écnica foi se estruturando sobre as possibilidades corporais masculinas, ficando a mulher, sob o estigma do pensamento gótico-romântico, legada a segundo plano. A partir do momento em que se fechou a fórmula do *Ballet de Corte* no *Ballet Comique de la Reine*, a tendência da dança a uma forma mais interpretativa afastará ainda mais as mulheres dos papéis principais que serão executados por homens travestidos. A consequência disso será a construção de uma técnica altamente expansiva, prerrogativa do corpo masculino em detrimento do caráter introvertido do corpo feminino, que resultará no ballet clássico, produto de uma linha crescente desde o divertimento social amador até o profissionalismo, marco da independência do artista em relação à corte e sua fixação no teatro público.

Evidentemente os primeiros profissionais eram do sexo masculino, pois só as *troupes* da *commedia-dell'arte* permitiam mulheres no elenco, e apesar desse gênero de teatro ter influenciado muito o ballet-de-corte, esse fato ocorreu mais na forma do que no conteúdo e restringindo-se ao âmbito masculino as atividades cênicas. Alguns detalhes do figurino foram assimilados pelas damas da corte, mas nada que liberasse o corpo para a dança mais complicada.

"Dançarinos conservaram sua supremacia devido à liberdade de movimento fornecida por suas roupas". Essa afirmação trata de maneira muito simplista todo contexto em que se encontra a mulher na sociedade de corte; dá à moda e vestuário um valor acima do que realmente possui. Evidentemente o vestuário influenciou o comportamento corporal

e gestual da nobreza dos séculos XV ao XVIII, mas isso ocorreu de forma um tanto ou quanto indiscriminada entre homens e mulheres. A reforma de Noverre no século XVIII pregará a modificação total de figurino, mostrando os inconvenientes dos trajes masculinos inclusive.

Na verdade existia uma questão moral mais forte. Não era considerado de bom tom uma mulher expor-se demasiadamente, ficando para ela papéis secundários, e isso não era simplesmente consequência dos trajes pesados femininos, mas também de uma mentalidade que se incentivava desde a Baixa Idade Média no pensamento estético gótico-romântico, que tinha a mulher como símbolo do pecado.

Mais significativa ainda teria sido a discriminação sofrida pela mulher na Renascença, não só na dança mas também como indivíduo independente e capaz de executar qualquer tarefa ou ofício. Um estrato do *Songe de Vergier*, publicado em Paris em 1516 declara que: "A mulher é uma besta que não tem firmeza nem estabilidade, está cheia de ódio confundindo seu marido, alimenta a maldade e é o começo de todas as brigas e de todas as tensões, e nela se encontra o caminho e a via de todas as iniquidades". O texto segue revelando que apesar de haver mulheres boas, são poucas, e portanto não se pode criar uma lei para elas.

As corporações medievais vinham de muito tempo impedindo a profissionalização da mulher. A fabricação de cerveja, velas e até a costura transformaram-se em atividades masculinas, sendo o trabalho feminino declarado "desonesto e infamante", em contraste com a exaltação ao trabalho enquanto fazer humano que enobrece, presente no discurso dos enciclopedistas.

É óbvio que dança seguiu a mesma mentalidade e a profissão de *maître-à-danser*, e posteriormente a de dançarino foram atividades essencialmente masculinas, até o advento da profissionalização total do espetáculo no século XVIII. Porém, a tendência inicia-se no século anterior quando o número crescente de profissionais afastou na mesma proporção as damas da corte, na fase posterior à criação do épico *Ballet Comique de la Reine* em 1581. Durante o século XVII, o desenvolvimento das artes cênicas deu-se por esse mesmo caminho, até que a participação das damas da corte restringiu-se ao *grand-final*, que iniciava o baile propriamente dito.

As primeiras mulheres profissionais de dança só apareceram no final do século, quando, em consequência do abandono do palco pelo rei Luís XIV, a nobreza desinteressou-se de participar do espetáculo. Os homens da nobreza que quisessem dançar

profissionalmente recebiam autorização real, as mulheres não. Além disso, a verossimilhança, característica da estética clássica, não permitia mais a execução de papéis femininos por homens travestidos.

As bailarinas que entraram em cena eram discípulas dos componentes da Academia Real de Música e Dança, que passou a ser dirigida por Lulli desde 1669. Fundada em 1661 por uma concessão do rei feita a um grupo de dissidentes da Confrérie de Saint-Julien des Menestriers (fundada em 1334) que, até então era que concedia direitos profissionais a músicos-dançarinos. Instituição tipicamente masculina, como todas as corporações medievais, definia e ditava as regras, atividade agora assumida pela Academia Real de Música e Dança.

Vinte anos depois de criada, a Academia cedeu direitos profissionais às mulheres. Tudo indica que, oficialmente, é a primeira profissão feminina. Tornou-se um modelo de instituição pública que gozava de grande popularidade na França e na Europa, como local de discussão sobre arte, mas também sobre costumes e política, e no transcorrer do séc. XVIII, afastou-se cada vez mais da corte. Responsável por essa boa fama foi o talento artístico e senso de profissionalismo de Lulli, que impedia a interferência da vida particular e amorosa de músicos e dançarinos dentro dos limites da Ópera -como será chamada a Academia daí em diante.

O ballet *Le Triomphe de l'Amour*, de autoria de Lulli, apresentado em 1681 foi o primeiro a apresentar dançarinas profissionais: a solista Mlle. de Lafontaine, acompanhada das Mlles Pésant, Carré e Leclercq. Um comentário interessante de Paul Bourcier in História da Dança no Ocidente revela que a Mlle. de Lafontaine, por seu bom comportamento, era uma exceção, de acordo com registros da polícia e do parlamento existentes no Arquivo Nacional.

E aqui abro uns parênteses para comparação, levando em conta a originalidade de formação e influências vivida pela Península Ibérica, que constituíram o eixo de uma formação paralela.

A invasão e permanência dos árabes durante oito séculos na Península Ibérica influenciou toda arte surgida no Renascimento ocidental. CURT SACHS (1933) aponta a *mourisca* como ponto de partida para o aparecimento do espetáculo renascentista, ou seja, as danças de espadas de origem sarracena foram assimiladas pelas cortes europeias como simbolismo da luta entre mouros e cristãos. Originalmente, essas danças estavam separadas: eram danças guerreiras e danças da fertilidade ou acasalamento masculinas

cujas características foram abolidas em favor das qualidades das primeiras, mais identificáveis com o espírito das sociedades européias. A principal característica dessas danças era a pantomima, ou seja, a representação de uma idéia que entre os mouros podia ser executada por homens ou mulheres.

Apesar de aderirem ao monoteísmo patriarcal, os mouros não perseguiram a dança. Ela continuou dentro da cultura muçulmana, ainda que não muito bem vista pelos ascetas. As danças femininas continuaram a existir com certa liberdade, já que nunca foram literalmente proibidas. O cristianismo reforçou a imagem da *mãe*, enquanto Maomé louvou a filha.

A afluência de tribos ciganas na Espanha, provenientes originariamente do sul da Índia, encontrou um clima favorável, culturalmente, pela predominância árabe e difusão de seus costumes, principalmente na região de Andaluzia. Na época de dominação do Império Romano foi o berço de muitas escravas dançarinas que faziam sucesso em Roma, portanto provenientes de um povo que valorizava muito a dança.

A identificação desses três povos - árabes, ciganos e gaditanos - que não estavam sob o domínio do cristianismo, transformou-os em um segmento social marginalizado, excluído dos direitos sociais, principalmente depois da expulsão dos mouros na Península Ibérica, que deu margem à formação do *flamenco*, dança clássica espanhola, na qual o equilíbrio das tendências masculinas e femininas desencadeou um produto estético que fascina o grande público até hoje. Esse fenômeno brotou e cresceu paralelamente ao *ballet*, que assimilou unicamente o fator masculino das danças sarracenas, nos meios populares e sob censura, sendo muito perseguido em seus primórdios, e guardando uma relação de gênero bem diferenciada em sua estrutura básica.

O século XVIII começa com grandes transformações sociais decorrentes do governo de Luiz XIV. Paris é reestruturada, a corte transferida para Versailles, a vida pública se desenvolve dando aparecimento aos cafés. A cidade que vinha crescendo desordenadamente dá lugar a grandes avenidas e praças, ilumina-se. A população passa a ser composta de indivíduos estranhos provenientes de cidades vizinhas, solteiros, desvinculados de laços familiares que vinham em busca de melhores condições de vida.

Jovens de ambos os sexos, que formavam o que Sennett define como "uma multidão heterogênea, amorfa, questionável, informe. Nessa situação, um jovem alfabetizado tinha oportunidade de emprego nos cargos burocráticos, uma vez que cidades como Paris e Londres transformaram-se no século XVIII em grandes centros de atividades

do comércio internacional, o que já não era o caso das mulheres, em sua maioria analfabetas. A ascensão da burguesia mercantil, que dominou aos poucos a cidade, também eliminou primeiramente o contingente formado pelas mulheres dos prósperos membros da burguesia ascendente do mercado de trabalho, restando à mulher poucas opções de sobrevivência independente. As corporações medievais vinham de muito tempo impedindo a profissionalização da mulher.

Seguindo essa tendência que se originou no Renascimento, o século XVIII assiste à exclusão da mulher na medida em que aperfeiçoa a maquinaria; e como não podem parar de trabalhar, vão se especializando em tarefas que podem ser executadas a domicílio, como por exemplo, a fabricação de rendas e bordados, ou se sujeita aos trabalhos mais penosos com ganhos menores nas fábricas, ou seja, o Século das Luzes assistiu à reclusão tanto da mulher trabalhadora quanto da burguesa.

Um decreto real regulamentou a profissão de dançarino/dançarina em 1713, ao mesmo tempo que criou a Escola de Dança da Ópera, ordenando que se selecionasse entre os súditos mais pobres meninos e meninas entre 9 e 13 anos para ensinar-lhes gratuitamente a profissão. Paul Bourcier comenta que se apresentaram mais moças que rapazes. Pudera! Era a primeira porta a se abrir para mulheres dando-lhes uma profissão e possibilidade de ascensão social. A partir daí, será uma realidade da dança o número maior de mulheres, invertendo a situação até então da dança como atividade masculina por excelência.

Os homens possuíam muitas opções profissionais mais interessantes, porque a realidade de emprego na Ópera era árdua e muito concorrida. Somente as estrelas recebiam salário, sendo o corpo de baile composto de 2 primeiros bailarinos e 2 primeiras bailarinas; 4 solistas homens e 4 mulheres, mais 4 componentes de conjunto de cada sexo; 20 dançarinos ao todo. Eram também contratados um mestre de dança, um compositor e um desenhista. Mas um espetáculo de ópera exigia muitos figurantes que não recebiam nada. Paul Bourcier citando as Memórias de Casanova constata que ele teria aconselhado sua serviçal a entrar para o corpo de figurantes da Ópera, alegando que com sua bela aparência logo atrairia alguns ricos senhores que se encarregariam de sanar o problema da falta de salário. De fato, essa atitude de sustentar uma moça da Ópera tornou-se brevíssimo mundanismo. Os nobres e burgueses freqüentavam o Jóquei que estava próximo, e corriam ao teatro para assistir as cenas em que apareciam suas protegidas.

O que SENNET detecta na sua análise dos papéis públicos no séc. XVIII nada

mais foi que o sincretismo ideológico de um padrão de sociabilidade altamente desenvolvido no século anterior na corte francesa, levado para dentro da nova realidade urbana de Paris, ou seja, dentro dessa massa ainda informe dos setores médios e altos da burguesia mercantil. Essa massa popular não tinha ainda condições de definir-se enquanto classe, mas claro está que a mentalidade altamente progressista dos discursos do século das Luzes se debatia com o provincianismo e conservadorismo moral burguês.

A vida dos artistas continuou seguindo o padrão da corte, onde o boato era muito natural e a intimidade pessoal de domínio público. Depois da morte de Lulli, a Academia entra em decadência, não só pela falta deste artista poderosamente criativo, mas também pela mudança de realidade em consequência da criação da escola de dança e da transferência do convívio social dos salões dos palácios para o teatro público, o que deslocou também o foco de discussão política e modelo de comportamento social ao qual tinham acesso os senhores da alta burguesia urbana. O teatro tornou-se o herdeiro direto da sociabilidade aristocrática, em contraposição ao comportamento burguês.

No século XVIII estabeleceu-se a tradição de bailarinas escandalosas. A substituição das damas da corte pelas profissionais deu-se também no âmbito social. Retiradas essas últimas das classes menos privilegiadas (mesmo as descendentes de família de artistas, porque era considerada uma classe serviçal), entrar para a Ópera era sinônimo de ascensão social. Porém, o padrão de comportamento libertino das senhoras da aristocracia era encoberto por seu título de nobreza, o que não acontecia com mulheres da Ópera, que eram consideradas mulheres públicas, como todas as artistas desde a Idade Média. A Igreja proibiu muitas vezes em diversas cidades a apresentação de grupos de funâmbulos por terem mulheres no elenco.

Esse comportamento perdurou até o início do século XIX, quando um incidente tornou a discriminação assunto público. O cura de São Roque se recusou dar uma sepultura cristã a Clotilde Chameroy, jovem dançarina da Ópera que falecera subitamente. Um padre da Igreja de São Tomás concordou em sepultá-la com a aprovação do arcebispo de Paris que obrigou o cura de São Roque a um retiro de três meses.

Consideradas pagãs, condenadas pelos moralistas convencionais, elas eram indispensáveis nos divertimentos da sociedade e nos banquetes. O clero se recusava a casá-las ou enterrá-las, mas não dispensava sua presença nos banquetes e freqüentemente tomava uma dançarina como amante. Em vista disso, tornou-se comum levarem uma vida libertina durante a juventude seguida de arrependimento e conversão na velhice, muitas

delas alojando-se em conventos. O catolicismo excessivamente paternalista tratava-as como crianças rebeldes que mereciam a caridade do perdão na velhice.

O século XVIII recuperou o espírito reinante na decadência do Império Romano: as danças pagãs da fertilidade, executadas pelas escravas estrangeiras em Roma, agora eram prerrogativa de estrelas da Ópera em teatros particulares, na forma de erotismo próximo da vulgaridade, para uma platéia de aristocratas, intelectuais e clérigos disfarçados. Nelas não se via nenhuma identificação com uma deusa poderosa ou com as forças da natureza; eram simples objeto de prazer profano, símbolo da transgressão, do pecado e do mal.

Para as mulheres, no entanto, o *ballet clássico* - símbolo do estado moderno - significou uma conquista ao respeito e liberdade individuais, uma soberania relativa, já que se tornavam rainhas (dentro de um reino fictício) tiranas, absolutistas, poderosas. Lincoln Kirstein cita um jornal intitulado *Mariette*: "As senhoras da Ópera tem participado do governo entre eles. Uma tem a secretaria da Guerra, e outra o Departamento de Finanças, uma terceira o Serviço Religiosos Público (O que se tornou a Igreja, agora?) e a quarta a administração dos Negócios Internacionais". Esse jornal de origem burguesa representava os valores da média e alta burguesia mercantil, que é quem sustenta o padrões morais dentro de uma sociedade de classes. Ou seja, as mulheres *adquiriram corpo*, posição social e política.

A ascensão social representada pela possibilidade profissional gerou uma distorção nos costumes e estabeleceu o estigma de uma profissão dentro de um contexto onde se misturavam aptidão e talento com oportunismo. Nascida em barracas pobres e imundas, a bailarina provocava escândalo entre as damas das classes mais abastadas e repúdio dos setores médios conservadores, quando se exibiam pelas ruas em luxuosas carruagens de príncipes e vivendo de pensão de antigos amantes nobres.

Consequentemente, a Academia tornou-se um asilo para mulheres independentes tanto as jovens como as esposas infelizes e as viúvas que desejavam ver-se livres das pressões familiares. Bastava-lhes entrar para a lista de *filles du magasin* (estudante de música ou dança), e não era exigido que terminassem seus estudos, nem tampouco que entrassem realmente em cena, para poderem se inscrever na Ópera e decidirem de suas vidas o que bem entendessem, independentemente de qualquer um, exceto seus protetores que as encontravam nas portas da escola e nos bastidores do teatro. Para a alta burguesia tornou-se status sustentar uma moça da Ópera, e os bastidores mais interessantes na

introdução aos costumes que a qualidade do espetáculo.

A profissionalização teve como consequência a separação da dança-espetáculo da dança social. Um espetáculo na Corte era antes de tudo um acontecimento social, que depois da morte de Luis XIV foi transferido para a sala que o Cardeal de Richelieu transformou em seu teatro próprio no Palais Royal. Esta sala havia sido ocupada pela trupe dos *Italiens* e depois pelo grupo de Molière até sua morte. Lulli expulsou o grupo e instalou aí a Ópera de Paris. O príncipe de Auvergne criou os bailes públicos a partir de 1716 de forma a suprir essa atividade social muito cara para se pagar individualmente, e para isso utilizava-se a sala da Ópera geralmente depois dos espetáculos.

A Ópera conservava o mesmo estilo de grande espetáculo, mas o Ballet de Corte, ao contrário da ópera, estava extinto. A transformação da platéia criou uma nova modalidade de relação artista/público, porque a arte deixou de ser um entretenimento promovido por um rei ou nobre, que exercia controle absoluto sobre uma platéia homogênea. Passou a fazer parte das preocupações do artista atingir a platéia como um todo, o que antes só tinha de agradar um segmento dela.

A profissão passou a ser mais estável e o trabalho do artista mais estudado gerando um aprimoramento técnico. Consequentemente forma e o conteúdo do espetáculo também sofreram transformações, dando lugar ao aparecimento da *ópera-ballet*, espetáculo genuinamente francês resultado da fusão entre o *Ballet de Corte* e a ópera de modelo francês criada por Lulli. Tratava-se de atos independentes que possuíam uma vaga ligação com um tema central, onde a ação existia em função de justificar as entradas de dança, gerando tramas muito simples do ponto de vista teatral.

Em compensação a música evoluiu bastante, enquanto a dança deu seqüência à evolução da chamada dança vertical, em contraposição à chamada dança nobre ou dança horizontal, preocupada mais com o deslocamento no solo, porque se tratava antes de mais de danças sociais. A profissionalização e aprimoramento técnico exigiram reformas que foram executadas por 2 estrelas da dança nesse século: Anne-Marie de Cupis de Camargo e Marie Sallé. Evidentemente as mulheres teriam mais necessidades de adaptações numa dança que até então privilegiava os homens.

Nascida em 1710 em Bruxelas, a CAMARGO fez sua estréia em Paris em 1726. Era discípula de Mlle. Prévost, a primeira bailarina da Academia, que substituiu Mlle. de Lafontaine quando esta se aposentou. Possuidora de um talento especial para a dança, tornou-se a favorita rapidamente, ditando a moda inclusive com vestidos, chapéus, chinelos

e penteados recebendo essa moda o adjetivo *à la Camargo*. É creditado a ela a invenção do *entrechat-six*. Era uma dançarina técnica, e com grande facilidade para o salto, cujo sucesso consistiu na superação de seus limites físicos. Para exibir melhor seus talentos foi a pioneira na reforma do figurino na Ópera.

Contestando SENNET quando afirma que o teatro no século XVIII tirou os trajes da rua e os colocou no palco, o costume de tratar o corpo como um manequim, que se adornava com perucas, anquinhas, saias, laçarotes etc., era um hábito adquirido pela corte francesa desde o século passado, que ditou a moda para a Europa posteriormente, com os maiores requintes de riqueza e elegância, para serem exibidas no espetáculo, ponto mais alto de sociabilidade aristocrática. Porém para a dança profissional esses trajes tornaram-se incômodos. Vestidos que chegavam ao chão, de tecidos pesados eram inoportunos no caso da Camargo. Para resolver a questão era preciso ousadia e ela tomou a decisão de encurtar as saias e adotar o *caleçon-de-précaution*, ancestral do *colant*, e o salto agulha para o sapato, que se tornou moda também na rua.

Esse escândalo dividiu jansenistas (contra) e molinistas (a favor). Mas não era a primeira vez que ela causava impacto; sua crescente popularidade despertou o ciúme de Mlle. Prévost, que a colocou no corpo de baile até o dia em que substituiu um bailarino faltoso executando de improviso um solo brilhante. Voltaire escreveu que ela dançava como um homem. De fato, a dança expansiva é prerrogativa do corpo masculino; contudo a dança da CAMARGO era ainda uma dança mecânica, que apesar da novidade de uma mulher executando passos considerados masculinos e da sua faceirice, continuou a sendo uma seleção de ritmos populares adaptados musicalmente para a cena, sem nenhuma ligação com o texto. A coreografia continuou a mesma, assim como o gosto pelo virtuosismo. As reformas da Camargo não feriam os princípios estabelecidos até o momento na dança em si mesma, e não demorou muito para serem adotados pelas bailarinas da Ópera.

Mas reformas não eram bem vistas na Ópera. Nesse período o ballet clássico espalhou-se pela Europa até a Rússia, com características bem mais maleáveis que em Paris. As outras cidades da França também adotaram uma posição mais acessível a modificações que a Ópera. Em consequência disso, qualquer mudança na estrutura do espetáculo aconteceu nas províncias e nos países vizinhos. A dança tornou-se a coqueluche do momento rompendo fronteiras principalmente para os artistas.

A bailarina Marie SALLÉ só conseguiu executar sua proposta de dança na

Inglaterra em 1734, com o ballet *Pigmalion*, que conta a estória de um escultor, onde ela interpretou uma estátua grega com um dose maior de realismo (coisa considerada de extremo mau gosto na França). Usando uma túnica de musseline e os cabelos soltos sem nenhum adorno, sem corpete, sem *paniers*, sem saias, causou grande impacto no público londrino e seu sucesso ecoou em Paris, porém lá, apesar de ter-se apresentado a pedido dos reis, suas reformas jamais foram aceitas na Ópera (e lhe custou um ano de atuação no corpo de baile). Em 1729 tentara mudanças na Ópera, apresentando-se com Laval num traje camponês e sem máscara, o que já lhe havia custado um castigo. Interessante é o fato de a Inglaterra acolher bem as idéias de Sallé, num período em que a dança nesse país ainda era atividade masculina. As dançarinas todas vinham do continente.

SALLÉ tocou em pontos vitais da dança; sua reforma não era simplesmente de figurino, mas a busca de uma dança mais expressiva do ponto de vista da mulher e da dança como arte independente. Isso era um reflexo de suas origens: o teatro popular das Feiras, porque sua família era de artistas ambulantes, e como já citei anteriormente esse gênero de teatro guardava o equilíbrio entre as tendências masculinas e femininas. Além disso herdou um alto senso de profissionalismo, sendo até hoje citada por seu trabalho. Era muito discreta com relação a sua vida particular. Uma mulher independente que não se envolvia em escândalos. Sua proposta foi uma tentativa de eliminar a poesia declamada e a música cantada, que sempre serviram de explicação para as ações. Era o princípio do ballet-d'action pregado por NOVERRE na segunda metade do século, cujas reformas criaram o espetáculo de dança como conhecemos hoje.

As necessidades de mudança já apareceram no início do século, mas serão precisos algumas décadas para se concretizarem. Essa não era a primeira vez que se instaurava uma crise na dança entre o virtuosismo técnico e a dança expressiva. Molière e Lulli tiveram o mesmo problema. Numa época em que as companhias da *commedia dell'arte* italianas fizeram grande estrondo em Paris, e exerceram alguma influência no Ballet de Corte, Molière fora contratado para organizar as festas do palácio real. Era artista oriundo de companhias itinerantes da farsa gaulesa, do teatro popular, mas sua tendência em busca de coerência entre a dança e o texto foi contestada por Lulli, cuja preferência pela chamada dança nobre eliminaria qualquer tentativa de liberar a dança, ou torná-la mais expressiva. O problema aparece de novo na 1ª. metade do século XVIII com SALLÉ e CAMARGO, mantendo a Ópera uma postura conservadora que privilegiou esta última.

A excessiva rigidez provocou a decadência do ballet francês, que não produziu

mais estrelas, dando lugar às italianas. Nas cidades italianas a abertura de teatros foi uma atividade que se iniciou no século anterior. No espaço de 1637/1700 foram inaugurados 388 casas de espetáculo; só em Veneza, de 1680 a 1700 são fundadas 6 companhias de ópera. A evolução acontecida no século XVIII foi a concessão de direitos profissionais às mulheres, (coisa até então proibida em muitas cidades), com exceção de Roma onde a presença do Papa impunha a atuação de travestidos e *castrati* para os papéis femininos. Noverre critica seriamente esse fato em suas Cartas.

A Europa oriental também promove o desenvolvimento das artes cênicas, mas utiliza-se de modelos importados da França e das cidades italianas. Berlim, Viena e São Petersburgo passam a hospedar grande número de artistas italianos e um n'fameiro menor de franceses, recebendo portanto maior influência dos primeiros com seu gosto acentuado pela dança vigorosa e acrobática. Porém, o contexto cultural é outro, e as artes cênicas precisaram adaptar-se a uma nova realidade. A técnica da dança bastante desenvolvida pelos franceses e retomada pelos italianos recebeu na Europa Oriental um novo sentido pela receptividade apresentada nestes países às reformas do espetáculo no século XVIII. As relações estabelecidas entre dançarino/platéia construiu-se dentro de outros parâmetros, uma vez que os artistas eram estrangeiros e por sua alta competência receberam tratamento especializado, rompendo um pouco com os estigmas da profissão inclusive das mulheres. A presença feminina em cena foi aceita sem os grandes impactos que causara na França, e as conquistas, ou parte delas, feitas pela SALLÉ e CAMARGO foram digeridas normalmente.

II.1 AS REFORMAS

A idéia da pantomima estava no ar, vinda do teatro popular. As companhias de *commedia dell'arte* percorreram a França intensamente no século XVI, e já mencionei a querela levantada entre Molière e Lulli; essa questão é discutida também por intelectuais no final do século, que criticam a dança excessivamente técnica dos espetáculos oficiais. (Diderot, d'Alembert, Rémond de Saint-Mard). Em compensação o teatro popular das Feiras evoluiu consideravelmente sob a influência das *troupes* italianas que possuíam uma consciência profissional muito desenvolvida, que se refletia no alto nível estético de seu trabalho cênico aceito tanto nas cortes como nas províncias, difundindo dessa forma o

gosto pela arte popular. Um artista deveria saber dançar, cantar e tocar um instrumento, atividades integradas nos espetáculos que eram uma descendência linear dos cultos pagãos, ainda que tivessem perdido seu cunho religioso, e suas críticas formalizadas nos arquétipos sociais não incluíam a Igreja, apesar dos pesares.

Com o grande número de teatros abertos no século XVIII começa a haver uma procura de adaptação do espetáculo ao gosto popular, porque o teatro passa a ser o centro de reunião do povo como um todo e não mais de uma platéia selecionada por um patrão nobre que distribuía convites. Não só os ingressos passaram a ser vendidos nas bilheterias como também o patrocínio das peças vai se tornando cada vez mais fragmentado. Daí, a necessidade de adaptação. Em Paris, Jean-Baptiste de Hesse (1705/79), que havia trabalhado no Teatro dos Italianos, começa no teatro particular de Mme. Pompadour em Versailles a utilizar recursos da pantomima e da *Commedia dell'arte* nos ballets, na tentativa de integrar a dança ao texto.

Em Viena o ballet já havia sido implantado desde o século XVI por mestres italianos, e no início do século XVIII recebe um novo impulso pelo trabalho de Hilferding (1710/68). Nascido em família de funâmbulos, estudou em Paris com Blondy, e recebeu o cargo de mestre de ballet no Teatro da Corte de Viena quando regressou. Encontrou clima propício às mudanças que desejava fazer, tanto que foram aceitas imediatamente. Introduziu elementos de folclore local, e recuperou estilizadamente danças de trabalho muito comuns nas culturas nativas da Europa Oriental, e deu os primeiros passos na utilização de regras de arte dramática na dança. Continuou a desenvolver suas idéias em Stuttgart e São Petersburgo. Seu aluno, Angiolini (1721-?) deu seqüência a suas idéias criando o ballet-pantomima.

A criação de um espetáculo de dança independente é atribuída a NOVERRE não só por ter ele realmente realizado na prática suas idéias, mas também por ter teorizado toda uma justificativa de suas concepções em credita bem fundamentada da dança em seu livro *Lettres sur la Danse*. A formação dele foi toda em Paris, discípulo de Dupré, e sua crítica mais severa refere-se ao estado da dança na Ópera, sobretudo à tirania do intérprete, ou seja, figurinistas, compositores e coreógrafos viviam em função das estrelas. Se havia 8 primeiros bailarinos, cada um deles com direito a 2 *entrées*, era necessário colocar no espetáculo 16 *entrées*, de modo que tivessem alguma ligação com o tema e ainda supor que eles consentissem em executá-las. Cada dançarino exigia do compositor o ritmo que melhor desempenhava, do mesmo modo que exigia do figurinista roupas de acordo com

seu gosto pessoal e a moda sem qualquer preocupação com o contexto da peça. Pouco importava se a personagem era da Grécia antiga ou da China. Cada profissional trabalhava independentemente dos outros. O cenógrafo só se comunicava com os pintores sob suas ordens; o músico compunha isolado; o coreógrafo não se comunicava com o músico, e o figurinista estava à disposição do elenco de 1a. linha. NOVERRE criticou também o uso de máscaras que o teatro herdou da corte, alegando que elas escondiam a principal arma do intérprete: o rosto.

O resultado disso era a colagem de peças que não se encaixavam, sobrepunham-se. A proposta de Noverre de tornar o resultado final - o espetáculo - o objetivo mais importante do artista esbarrou nesse excesso de autoritarismo petrificado pela conjuntura de emprego e ordens oficiais e seus vícios, sem nenhum interesse em mudanças. Consequentemente em outras cidades onde a dança estava em fase de implantação os avanços tinham melhor aceitação e o conceito de profissional foi amadurecendo.

Porém, isso não mudou muito a imagem da bailarina como mulher pública e escandalosa por conta de abusos cometidos por algumas estrelas, e de preconceitos profundamente enraizados pelo cristianismo. Enquanto em Paris os teatros vinham sofrendo um processo de fragmentação de patrocínio, nos restantes países europeus os espetáculos ainda estavam vinculados às cortes e as relações dos artistas eram diretas com os patrões, o que expunha os dançarinos e dançarinas à rede de intrigas comum nos bastidores do poder.

III O ROMANTISMO

Enquanto o século XVIII pode ser considerado de expansão, pela exacerbação da vida pública, o século XIX caracterizou-se pela contração, pela tentativa de resolver problemas públicos no âmbito privado e padronização do comportamento em público desde a maneira de vestir-se até o gestual estudado com o intuito de encobrir o "eu", evitando exposição do indivíduo em público. Isso principalmente em relação às mulheres burguesas que em princípio evitavam sair de casa temendo conflito e o "olhar armado" característico do comportamento social numa fase de transição em que se levou a estabelecer a leitura do indivíduo a partir da miniaturização tanto de elementos do vestuário como do gestual de cada categoria ou seguimento social.

Cidades como Paris e Londres crescem assustadoramente provocando necessidade de mudanças e reformas de estrutura urbana que culmina com a haussmanização de Paris. O número de teatros aumenta consideravelmente e o comportamento do público adapta-se a essa nova situação. A participação ativa entre platéia e cena no século anterior foi aos poucos substituída pela rigidez de cadeiras numeradas e o silêncio imposto à platéia.

A relação do público com o ator em cena evolui na direção do afastamento de forma que o conceito de boa execução artística do século anterior, baseado nos "pontos" exigidos pela platéia vai se transformando em exaltação ao virtuosismo, e a visão do artista como pessoa muito especial. Houve um amadurecimento do profissionalismo da classe artística.

Um dos aspectos mais importantes do romantismo foi a sublimação da mulher nas artes de forma inversamente proporcional à exclusão da vida pública que vinha ocorrendo desde o início do século. A imagem feminina "enfeitou" a cidade em forma de estátuas e em cena ela veio para o primeiro plano.

Na dança, evidentemente, o caminho foi o mesmo, numa tentativa de equilibrar o gênero *ballet*, excessivamente masculino, expansivo. A substituição da platéia aristocrática pela burguesa exigiu uma adaptação de forma e conteúdo do espetáculo tanto do teatro como da dança, mas aqui se inicia um processo de separação, indo o teatro em direção ao realismo e naturalismo, e a dança em direção ao fantástico sobrenatural, irreal. A temática da dança foi até então buscada na mitologia greco-romana cujo heroísmo e humanismo traduziam as aspirações da nobreza, seu ideal estético.

A crescente pressão exercida pela industrialização e desmembramento das estruturas sociais, assim como a ascensão da burguesia estruturaram a revolta pequeno-burguesa corporificada no romantismo. Como movimento de contração, levou cada nação ou povo de volta a suas próprias raízes, traduzidas pelas manifestações folclóricas; e na dança a recuperação das lendas pagãs dos contos de fada medievais e danças populares.

A dançarina estando em primeiro plano encarnava a idealização cristã da mulher, mas como a arte estava separada da religião personificava-se em sílfides, fadas, cisnes ou como magas, feiticeiras e bruxas, completamente assexuada, símbolo da "pureza" e castidade, último bastião do idealismo vitoriano e portadora dos valores cristãos em oposição à corrupção moral do *laisser-faire*. Cabia à mulher a manutenção dos valores espirituais numa sociedade voltada para o lucro e a concorrência.

A performance tornou-se mais importante que o texto (SENNETT- op.cit.), tendo como princípio básico o choque, ou efeito surpresa, conseguido pelo intérprete. Nesse processo, o intérprete passa a ser endeusado e o virtuosismo cada vez mais apreciado; a platéia cada vez mais silenciosa e passiva rompe os últimos liames existentes entre o apolíneo e o dionisíaco. A energia misteriosa do pavor gerado pela execução artística quando ligada a uma raiz religiosa comum, típico da arte cênica oriental (PRONKO- 1967) foi substituída pelo tênue, efêmero e superficial efeito-surpresa puramente técnico, que permanecia no teatro desvinculado da realidade quotidiana do indivíduo. O artista que conseguisse suscitar choques era considerado pessoa poderosa e pertencente a um status superior, ao contrário do acontecia nos séculos anteriores em que pertenciam a uma classe servil, sem direitos religiosos inclusive.

CURT SACHS já detecta esse fato quando Luis XIV se torna o Rei-Sol (desempenhando o papel do sol do amanhecer no Ballet de la Nuit): que já não simbolizava o poder sobrenatural encarnado, como acontecia em diversas culturas nas quais o estado e a religião estavam interligados, mas tão somente a supremacia da racionalização e o poder terreno, a força do estado. No entanto, nesse contexto a platéia - a nobreza - era ativa e participante, e o conteúdo da arte encenada influenciava diretamente a vida dos espectadores, levando-os a expressar suas emoções até as lágrimas perante a infelicidade da personagem. Comportamento esse que será condenado no século XIX, uma vez que se criou um vácuo entre as aspirações nobres retratadas em cena e o lamento da burguesia por uma inocência perdida.

III.1. A MULHER E A BAILARINA

A independência do artista caminhou paralelamente ao afastamento das linguagens artísticas ocorrida no romantismo. A ânsia em busca de um espetáculo total, que vinha desde a Renascença, no século XIX concentra-se em cada linguagem em particular. No caso da dança as aspirações de NOVERRE se concretizam, tornando a dança uma arte quase independente, porque estava ainda associada à ópera, senão no mesmo espetáculo, no mesmo teatro, no mesmo dia, ou seja, o público da ópera era o mesmo da dança.

Esse impulso à independência manifestava-se também no indivíduo artista através da imagem de deuses criada em torno do virtuosismo técnico, e com relação às bailarinas o confronto com o discurso atravessava seu pico de contradição. A dança é a mais instintiva das artes, uma manifestação cinestésica e sensual (mesmo o ballet, com seu caráter masculino e expansivo) em que o sujeito e o objeto da obra de arte se confundem no momento da apresentação. Os homens iam assistir aos ballets para verem as pernas das dançarinas. "MALLARMÉ observou esse virtuosismo para além da 'quase nudez' das bailarinas... A ligeireza dos figurinos interessava muito aos espectadores. Béjart chegou mesmo a definir 'o *tutu* como o figurino pornográfico de 1900".

Isso no século XIX tornava-se contraditório com a imagem da mulher criada pelos moldes vitorianos de deuses, dessexualização e idealização da feminilidade na esposa-mãe, na Virgem Maria, em anjo, na castidade, humildade e transcendência tudo isso encerrada na submissão da mulher a preceitos morais muito fortes e enraizados durante séculos. Uma mulher com completo domínio de seu corpo e de seu destino, em suma uma mulher independente não cabia dentro desses moldes sociais, suscitando sentimentos contraditórios de admiração e repulsa. A profissão é proscrita, mas a bailarina é uma mulher independente e sexualmente livre. A dificuldade de entrada na carreira de dançarina, além da necessidade de aptidão e grande concorrência, estava na reserva dos setores burgueses e médios da sociedade, tanto quanto a mulher que dança publicamente.

A oficialização da profissão de bailarina na Ópera de Paris no século XVIII estabeleceu um piso salarial alto para os artistas, inclusive mulheres, o que lhes garantia uma vida de luxo e ostentação. Embora não haja especificações quanto aos salários do dançarino no século XIX, pode-se concluir que, apesar do número de artistas ter crescido consideravelmente, os salários permaneciam altos, já que a dança era "*follie de jour*", como

teria dito NOVERRE no final do século anterior, e empresários principalmente em Milão, investiam em grandes produções e pagavam muito bem. (KIRSTEIN-1977).

O elenco feminino é cada vez maior, porque ainda é única profissão que exige especialização e admite mulheres na escola é a dança. No seu livro sobre a mulher na era vitoriana, F. BASCH analisa a situação da mulher na Inglaterra vitoriana, citando e comparando os romancistas franceses e ingleses, mostrando que a situação da mulher na Inglaterra não diferia muito da mulher francesa, e que de maneira geral, era a situação da mulher européia. As poucas escolas femininas preparavam para o casamento e davam leves noções de língua pátria e artes, ficando para as trabalhadoras poucas opções profissionais: governanta (cargo que incluía a educação das crianças), lavadeira, costureira de produção ou doméstica (os grandes figurinistas e costureiros ainda são homens), ou operária de minas cujo salário em média era de 12 libras/ano.

A dançarina da Ópera em 1713 - no século anterior - ganhava entre 400 e 900 libras/ano. Apesar disso, o romantismo não revelou mais francesas, transferindo o pólo da dança para Itália, Rússia e Áustria onde mestres renomados abriram escolas e formavam profissionais. Pouco provável é a existência de outras esferas profissionalizantes para mulheres antes do fim do século XIX em toda a Europa.

"O papel devoluto às mulheres, as pressões sociais e ideológicas que pesam sobre elas com o intuito de mantê-las no estado de menores dependentes do homem, opõe-se ao exercício de uma profissão e à formação exigida para exercê-la" (BASCH-1979). Discorrendo sobre a questão da romancista, a autora demonstra que essa carreira emergente era privilégio de poucas (como a de bailarina) pela necessidade de superar o obstáculo da instrução muito rudimentar dispensada à maior parte das jovens, e obviamente de talento.

As duas possibilidades de trabalho melhor remunerado eram destinadas a poucas, sendo que a de romancista será melhor aceita até o final do século pelo fato de ser uma atividade compatível com os deveres e virtudes da mulher, uma vez que seu lugar de trabalho é o lar, permitindo-lhe ser a esposa afetuosa e boa mãe. "...(esta profissão) não exige o sacrifício do pudor virginal nem da reserva da mãe de família" (BASCH-1979 - como pertencente a um artigo da *Revue Britannique*). Além do que, quando surgem as primeiras romancistas, o romance era considerado gênero inferior, que os críticos relacionavam diretamente ao baixo-nível de instrução das mulheres e seu entusiasmo pelo folhetim. Mesmo assim, a utilização de pseudônimos masculinos era estimulado pelos editores e bem acolhido pelas escritoras para livrá-los da crítica apriorística.

A dançarina saía fora de todo esse enquadramento pela necessidade da profissão, que exigia dedicação exclusiva, expunha-a publicamente numa atividade onde a sensualidade é explícita, num mundo exterior ao domínio do lar, considerado ameaçador à pureza feminina. Além disso, o modelo de mulher, a Virgem, não dança...

Embora fossem muito comuns escândalos na Ópera envolvendo bailarinas e celebridades, não era esse o panorama único de vida. Nem todas estavam expostas a comentários públicos, ou permitiam a publicidade em torno de suas vidas privadas, além do que, embora poucas possuíssem uma educação formal, muitas eram inteligentes o bastante para serem autodidatas não só em línguas estrangeiras como também em literatura clássica; havia até algumas que escreveram tratados de teologia, outras escreveram sobre política e ainda uma que sabia muito sobre medicina. Levavam uma vida árdua de longas horas de trabalho. (Anderson-1986). Uma profissão tão bem remunerada não colocava necessariamente a mulher na vida mundana, e era uma saída para mulheres sábias e inteligentes.

A dança foi também uma pioneira na luta pela emancipação da mulher. *A Revolta do Harém* (1833) foi o primeiro a tratar da libertação da mulher denunciando a opressão e a injustiça de um sultão tirano. O coreógrafo, Filippo Taglioni, foi o mesmo de *Robert, le Diable* e *A Silfide*, porém o romantismo revelou as coreógrafas Fanny Cerrito (*Gemma*) e Teresa Elssler (*O Viveiro*), cujos trabalhos não revolucionaram a estrutura do espetáculo, mas introduziram os primeiros lampejos de uma visão feminina, ainda que romântica, sobre o relacionamento homem/mulher.

O *ballet* teve seu momento romântico um tanto tardio, se se comparar com as outras linguagens artísticas (pintura, literatura, dramaturgia, música). A concretização do romantismo no espaço cênico da dança só foi possível pelo impacto causado por Marie Taglioni na ópera *Robert, le Diable*, em que o *intermezzo* dançante consistiu em um cenário de cemitério de um claustro abandonado de cujos túmulos ergueram-se os espíritos de freiras que morreram do mal do amor, sob a luz de um luar lúgubre. (1832)

Tecnicamente a necessidade de adaptação da linguagem da dança clássica criada sob perspectivas masculinas, que já vinha sofrendo modificações desde a reforma de Noverre, tomou um novo impulso com a mulher tomando a frente de cena nas figuras irrealis do romantismo. A consequência disso foi o surgimento de uma dança excessivamente afetada e afeminada artificialmente, que afastou ainda mais os homens dessa arte. O romantismo caracterizou-se por outro desequilíbrio formal, agora oposto ao

da criação da dança clássica. Sob o ponto de vista do trabalho corporal, o que ocorreu foi a necessidade de uso de braços e cabeça que na formação da técnica possuíam uma estrutura rígida, resultado da necessidade contida de expressar-se a si mesmo do classicismo.

A proposta de Noverre de uma dança mais expressiva tocou exatamente nessa problemática que ele mesmo não conseguiu resolver de todo. A eliminação do texto, da poesia declamada, foi substituída pela mímica. A temática ainda muito heróica da mitologia greco-romana não apresentava espaço suficiente para o desenvolvimento pleno do trabalho de braços e cabeça, responsáveis pela exteriorização ou manifestações expressivas de emoções da personagem. Portanto, a substituição do heroísmo pelo lirismo propiciou ao coreógrafo espaços para a livre criação e expressão, já que o romantismo se caracterizou pela revolução libertária do artista.

(FISCHER (1981) analisa sob a ótica marxista a relação do artista com a obra de arte e o público que ocorreu no romantismo. O artista passa a trabalhar para um público anônimo, não mais para a aristocracia e nisso sente lampejos de liberdade, uma vez que para os românticos a obra de arte significava atribuir elevada importância ao cotidiano, comum, concedendo-lhe a aparência misteriosa. "O romantismo representou o abandono dos aprazíveis jardins do classicismo pela amplitude de um mundo bravio", numa relação do indivíduo com esse mundo bravio e todo subjetivismo resultante do confronto do EU com um imenso não-eu". (As obras de Balzac retratam bem a instabilidade dessa fase do capitalismo e a crença na sorte).

As dançarinas do século XIX viveram exacerbadamente o processo iniciado por SALLÉ e CAMARGO no século anterior com um senso de profissionalismo mais concretizado pela separação público/privado na vida do artista. Os dois estilos ganharam nova denominação: *balloné* (TAGLIONI) e *tacqueté* (ELSSLER), um refere-se ao gênero de dança mais lírica e o outro ao estilo mais temperamental e folclórico.

A reforma de figurino iniciada pelas estrelas do século XVIII receberam um novo avanço; as saias encurtadas deixando à mostra os tornozelos das dançarinas tornaram-se comuns, mas os modelos delas quanto ao desenho, os corpetes e anquinhas continuaram fazendo uma ponte entre a cena e o traje de rua, cuja ruptura foi efetivada em meados do século XIX. Pioneira nesse domínio, MARIA MEDINA, esposa de SALVATORE VIGANÒ, lançou novos trajes em Viena, retomando a idéia de SALLÉ. Não chegou a copiar as túnicas gregas, mas estilizadamente, criou saias sobre um maiô cor da pele de vários comprimentos que realçavam a plástica corporal dos movimentos de dança. Vários

esboços mostram o casal em cena e o efeito estético da valorização do corpo principalmente o feminino sob véus esvoaçantes. O que acontecera com a CAMARGO em Paris volta a se manifestar em Viena com M. MEDINA "VIGANÒ": penteados, roupas, danças sociais, bombons, e até uma barriguinha postiça por ocasião da gravidez de MARIA recebiam o adjetivo "à la Viganò".

III.2 A MULHER E A TÉCNICA

Com relação à técnica, as adaptações feitas sobre os fundamentos do ballet clássico (masculino, expansivo) para o advento do romantismo, que trouxe a mulher para a posição principal, aconteceram de maneira muito superficial. O corpo ainda era considerado separado da mente, e o corpo feminino, sofrendo repressões e medidas de domínio sobre a sexualidade da mulher por parte do homem, símbolo do pecado.

Nesse contexto, o ballet coletando a influência do teatro popular e da *commedia dell'arte*, ganhou uma participação na ação dramática que se caracterizava pelo uso de braços, mãos e expressão do rosto. Dos ombros para baixo, as regras continuaram as mesmas, porém, como as máquinas foram-se tornando obsoletas, as sapatilhas de ponta vieram a substituir a elevação conseguida por elas, assim como a presença masculina vai se tornando pouco a pouco mero suporte da bailarina. No final do século o homens quase desaparecem, de modo que as mulheres se travestem para executar os papéis masculinos. O ballet consolida-se a partir do romantismo como atividade feminina de fato, mas não de direito.

A recuperação de temas e danças populares trouxe consigo a formação de duas estáticas, dentro do mesmo espetáculo. *A Silfide*, o marco do ballet romântico já possuía essa estrutura: um argumento que justificava o aparecimento de motivos folclóricos e uma segunda parte que invocava o irreal ou o sonho, a qual era mais condizente com o aperfeiçoamento técnico das pontas.

Acontece que as danças populares em suas raízes possuem naturalmente o equilíbrio entre o movimento corporal masculino e o feminino, mesmo em danças que são um culto à fertilidade, que muitas vezes são erroneamente atribuídas só à mulher. O flamenco, por exemplo, é o resultado de fusão de danças de acasalamento vindas da Índia através dos ciganos, das danças árabes e das remotas danças gaditanas. Assim Fanny ELSSLER alcançou grande sucesso estilizando danças clássicas espanholas e recuperando,

ou pelo menos tentando recuperar, as prerrogativas de movimentação do corpo feminino, que incluía movimentos sinuosos e de quadris, que chocaram as platéias e o protesto das senhoras burguesas. E não foram incorporados à técnica.

Já as proezas da TAGLIONI em *A Silfide*, cujo maior mérito foi a utilização das pontas, e a criação da imagem espiritual da mulher, tornaram-se a grande aspiração das bailarinas e o símbolo do ballet, em busca de uma leveza excessiva que a desligava da terra, ou seja, da realidade. Uma propriedade da dança é sua ligação direta com o supra-consciente; como a menos racional das artes, o mundo dos sonhos é o seu reino.

Era de se esperar que o ballet se extinguisse depois do romantismo pela crise gerada pela inversão de valores que significou a ascensão profissional da mulher, e a conseqüente cristalização sofrida pela técnica, e o afastamento do homem. Também mudou o espírito do século a partir de 1850. A crescente desilusão gerada pela incapacidade de responder tudo que se esperava da ciência estabeleceu um desconforto dentro da própria ciência, que influenciada pelo espírito romântico de libertação do artista, encaminha-se para a pesquisa e experimentação. Deu-se também o surgimento das ciências sociais, que levaram a literatura, principalmente a dramaturgia, à busca de uma maior ligação com a realidade, contestando os valores burgueses (crítica social de cunho político) transformando o palco numa reprodução da vida quotidiana, e de problemas existenciais burgueses.

Cada linguagem artística parte para sua pesquisa em particular na busca de necessidades específicas de expressão da realidade: a música e a pintura tornam-se impressionistas, o teatro realista e naturalista, a poesia parnasiana e seguem seus caminhos. Até a ópera, que no movimento romântico acolheu o ballet, seguindo para o verismo tira-o de cena.

A dança não pode ser realista; o máximo de racionalização possível nesse contexto já havia sido feito na criação do ballet no Século das Luzes. O ballet perde nesse período seu lugar na ópera enquanto espetáculo independente, voltando a ser entreatos, como no tempo de Lulli. Os ballets de Manzotti como *Excelsior*, que eram uma homenagem ao progresso tecnológico, forçou a dança a se adaptar dentro do espetáculo utilizando alegorias: a eletricidade, etc., vendo esse recurso como substituição ao caráter simbólico da dança..

Esse período de decadência era fruto do conflito da forma com o conteúdo. A nova realidade da mulher na sociedade que se engajava em movimentos políticos em busca

de adquirir o direito ao trabalho e a discussão que se iniciava com relação ao controle de natalidade eram incompatíveis com a imagem criada pelo romantismo da TAGLIONI que se constituía de uma ideologia da mulher sob o ponto de vista do homem, ou seja, uma eterna criança, um ser assexuado, sem necessidades próprias nem capacidade intelectual que a tirasse da condição de objeto de troca; e o clima cinzento das guerras e lutas sociais não permitiam a existência de fadas e bruxas.

As bailarinas tendo conquistado uma boa dose de independência financeira, não estavam interessadas em questões sociais. Queriam apenas executar o seu trabalho, de forma discreta deixando desde o advento do romantismo a cena principal para as estrangeiras. A laicização do estado enfraquecera a perseguição religiosa, e como muitas delas estudavam e tinham acesso à informação podiam questionar os dogmas da Igreja. Mas a França continuava um país católico, o fato religioso persistia, à revelia dos esforços dos leigos depois da revolução de 1789, o que significava a persistência da imagem da Virgem como modelo, que nos países protestante foi modificada.

O movimento feminista na França nunca teve realmente uma força decisiva, caracterizando-se por atitudes de grupos isolados, devido à grande resistência da mulher francesa de setores altos e médios. Líderes do movimento surgiram das classes operárias, e mesmo assim sofrendo pressões dos companheiros extremamente constrangedoras como no caso de Jeanne Deroin, que tendo organizado a União dos Sindicatos e sido presa pela Repressão nessa mesma reunião, na prisão foi obrigada a negar sua autoria e assinatura da ata de reunião em virtude de uma provável ruptura no movimento operário por parte dos homens, que achavam humilhante serem dirigidos por uma mulher... Mas são casos isolados.

A mulher francesa foi a última a obter direito de voto e ensino leigo, que foram outorgados por homens. As conquistas da mulher na França sofrem uma estagnação na dança como reflexo dessa realidade social. Ainda que tenham aparecido as primeiras coreógrafas, não se efetuou nenhuma mudança no espetáculo como um todo. Temas da atualidade como a esposa-mãe, a renúncia imposta à mulher, ou a realidade da operária continuaram intocados.

Esgotadas as extremidades entre o feminino e o masculino, o ballet deveria desaparecer, da mesma forma que o cristianismo depois de César Bórgia, segundo análise de Nietzsche na Origem da Tragédia. Mas a Reforma Protestante não só desencadeou a Contra-Reforma (o que segundo Nietzsche perpetuou a existência do cristianismo) como

também moralizou ao extremo a conduta do povo, fortificando ainda mais as raízes patriarcais através da "desdivinização" da Virgem e da liberação da confissão, o que colocou a mulher protestante em vantagem em relação à católica.

Da mesma forma o ballet, depois do romantismo deveria ser extinto (O sonho acabou...) e dar vazão a novos movimentos artísticos para a dança, uma vez que a tendência para o realismo deveria deixar aflorar uma nova dança, uma nova mulher, que alcançasse o equilíbrio entre o corpo masculino e o feminino, já que a mulher tomando consciência política deveria tornar-se a companheira do homem. Porém, além disso não acontecer na dança, o realismo na literatura significou uma usurpação de um campo aberto pelas mulheres no romantismo através de publicações de folhetins. Da mesma forma a religião cristã exacerbou tanto a repressão sexual, que se comparado à época medieval, o discurso clerical era muito mais avançado nos idos tempos cavaleirescos.

A crítica de NIETZSCHE à modernidade formulou-se basicamente dentro desse universo em que a dança estava em decadência na França, e na Alemanha estar praticamente extinta, apesar de ter tido um alto prestígio na época de Noverre. Nietzsche não concebe "*um deus que não dance*", porém não toca no assunto *ballet*, especificamente, tratando mais da ópera que considera uma aberração, um produto não artístico, uma obra de intelectuais.

Como o *Ballet de Corte* e a ópera tiveram a mesma origem, dispensada está a crítica que ele teria feito ao ballet francês, ou dança clássica, que foi um produto puramente intelectual, à revelia de ser a dança a mais instintiva das artes, cujo produto final significou o corte de cordão umbilical das raízes pagãs, mais humanísticas que a moral imposta pelo cristianismo. E assim a dança perdeu toda sua extensão simbólica de ligação com a natureza, e conseqüentemente seu aspecto dualístico de *Criativo e Receptivo*. Fruto de uma deturpação histórica, símbolo da má consciência das questões humanísticas e filosóficas, a dança foi forjada dentro de um padrão moralista cristão, patriarcal e misógeno em relação ao corpo.

O esforço de Wagner em busca de um espetáculo total, de uma obra de arte do futuro, esbarrou na dança como obstáculo. Percebeu que o ballet francês não se encaixava no *Tannhäuser*, como exigia a direção da ópera, preferindo uma dança mais dionisíaca, para as quais o coreógrafo Lucien Petipa achava pouco adequado o corpo de baile da ópera. A contratação das dançarinas do Teatro da Porte de Saint-Martin provocou grande agitação nos espectadores, liderados pelos assinantes membros do Jockey Club, elegantes protetores

das bailarinas da ópera. A peça de Wagner permaneceu 3 dias em cartaz. Esse incidente transportou a dança para a pauta de discussão de intelectuais franceses que se sentiram na obrigação de lutarem por uma "dança do futuro", já que comungavam com Wagner a busca do *Gesamthunstwerk*, o Teatro Total.

No entanto a problemática da dança não ficou resolvida, por maiores que tenham sido os esforços de MALLARMÉ. Preocupação de intelectuais e poetas que se atribuíam o direito de corrigir a falha da dança por não se encaixar no contexto da ópera, nem tampouco resolver os seus problemas enquanto espetáculo independente, as discussões passavam paralelas à essência da questão que havia sido destrinchada por NIETZSCHE. A arte Não é uma atividade intelectual pura e simplesmente; e o talento artístico, uma forma mais completa de conhecimento. É quando Nietzsche declara Homero um poeta ingênuo, no sentido de valorizar sua genialidade.

A arte grega foi um produto de um inconsciente criado pelo amor a vida, não da aspiração de poder de uma classe a partir de um objetivo tão artificial como a criação de um estado laicizado, espírito dentro do qual se desenvolveram as artes cênicas no ocidente. Com relação ao romantismo, foi só o lamento da burguesia retratado nas artes, diante da realidade de não se ter tornado nobre e ter de sucumbir à aristocracia na restauração com Luís XVIII e Napoleão. Resolveu, então, encarar a realidade, sob o ponto de vista de um cientificismo metafísico, um sistema filosófico que não evoluiu muito além de eliminar Deus e colocar o homem em seu lugar; e com relação à mulher substituiu o discurso eclesiástico medieval que a considerava obra de satanás por um discurso científico que a considerava biologicamente inferior, em decorrência do que era eterna criança. A dança não é uma arte realista, e nem naturalista., é o culto à vida.

-//-

III.3 O BALLET E O SIMBOLISMO

O descontentamento de MALLARMÉ com o ballet passou rente do problema, mas não conseguiu resolvê-lo. Porta-estandarte do simbolismo, movimento decorrente do parnasianismo (o referente ao realismo na poesia), não percebeu que a dança continuava clássica porque os avanços realizados no romantismo foram no aperfeiçoamento técnico rumo ao virtuosismo exacerbado pelas italianas, que ele rejeitava, e pelo qual se sentia fascinado ao mesmo tempo. Seu erro consistiu em querer mudar a dança sem querer mudar a mulher, que para os poetas continuava a ser uma prostituta de luxo. A técnica clássica

privilegiando o uso das pernas levou as bailarinas ao encurtamento cada vez mais ousado das saias, o que confundiu o público masculino com relação a feminilidade do ballet pelo estímulo da sensualidade que era a exibição das pernas. De qualquer forma o sentido cinestésico era estimulado.

Não é a primeira vez que intelectuais se preocupavam com a dança; o mesmo já havia acontecido com os enciclopedistas no século anterior, que manifestaram sua insatisfação com o ballet antes da reforma de NOVERRE. Jornais burgueses do século XVII tinham também manifestado seu repúdio classificando de *bobagens* os espetáculos da corte.

Sasporte detecta um clima de religião criado em torno das idéias de MALLARMÉ por seus seguidores, mas que teriam deturpado na interpretação do que ele teria sonhado na *dança do futuro*. Na verdade o que MALLARMÉ pressentia era uma capacidade da dança alcançar níveis de consciência que a poesia não tem e que a completaria. Mas se realmente estivesse preocupado com isso teria se preocupado com a dança do presente; as tentativas de colaborar com a dança permaneceram no papel. Os coreógrafos não faziam parte dos *mardis* nem as bailarinas foram convidadas, *aliás mulher nenhuma* fazia parte dos "eleitos". Nem os bailarinos faziam parte das discussões que, tratando a dança como atividade feminina, comentavam só as "estrelas". O mundo da dança também não se interessava por esse tipo de discussão.

Bosi traça um paralelo entre o simbolismo e a reação romântica à ilustração do século XVIII, já que a arte manifestaria um desgosto pelas soluções racionalistas e mecânicas (o ballet é uma dança racionalista e mecânica), tendo como fundo a correlata ascensão da burguesia industrial e a angústia do artista em busca de transcendência, da necessidade de tocar fundo a essência do ser humano seja na Natureza, no Absoluto, Deus ou Nada. Isso explica o interesse dos simbolistas pela dança e sua insatisfação com o que se via como dança.

O *símbolo*, considerado como elemento fundamental da fala humana e originariamente associado aos instintos religiosos primitivos, assume sua função máxima no final do século com o objetivo de vincular as partes ao Todo-Universal que devolveria a elas seu verdadeiro sentido. O ballet romântico e o virtuosismo do pós-romântico não possuem esse caráter simbólico transcendente porque é a personificação do poder temporal, aristocraticamente *demodé*, racional, patriarcal e misógeno.

IV A DANÇA MODERNA

Passada a fase mallarmeniana, onde fora pura discussão, o núcleo dos poetas simbolistas reuniu-se em torno de DEBUSSY, na tentativa de uma ação mais efetiva. O que também deu vazão a reações diversas pela indefinição do músico quanto a sua relação com a dança. Mistura de admiração e repulsa, o interesse do compositor por Maud Allan que começava a aparecer foi consumido pelo aparecimento dos *Ballets Russos de Diaghlev*.

As tentativas iniciais das pioneiras solitárias da dança moderna, pelo menos momentaneamente, foram sufocadas pelo impacto da companhia em Paris em virtude de seu aparato e riqueza, e pela técnica mais elaborada que ressuscitava o esquecido ballet romântico francês.

A dança entrou na vida de DIAGHLEV por acidente, pois seus interesses sempre estiveram voltados para as artes plásticas. Em sua primeira ida a Paris levou uma exposição de quadros dos artistas modernos de Moscou e São Petersburgo. Teria ele percebido o vácuo que reinava na França com relação à dança? Em todo o caso sua segunda visita tornou-se um sucesso pelo fato de ter juntado em torno do ballet as artes plásticas porque coincidentemente os bailarinos do Bolshói estavam em férias. Ballet clássico-romântico, pintura e música modernas. Era a justa medida para o gosto parisiense que se deleitava recordando os velhos tempos do ballet, com um tempero exótico meio oriental e roupagens novas, recuperando o efeito surpresa que fora muito acentuado no início do século XIX, quando se valoriza o intérprete.

Fazendo um parêntesis, é preciso analisar a realidade da Rússia na passagem do século. O conflito entre o rural e o urbano chegava às vias de fato em 1905, em consequência da industrialização em estado já bastante desenvolvido na Europa Ocidental ter sido imposta em um país essencialmente agrícola e pobre, para o qual o romantismo adquiriu um caráter bem distinto. O lamento da burguesia retratado na nostalgia de um tempo passado nas tradições populares transformou-se em foco de resistência do camponês russo, contra uma cultura industrial alheia e tecnologicamente mais adiantada que se impõe bruscamente, provocando o aparecimento muito rápido de grandes cidades e de uma cultura urbana em contraposição às tradições rurais muito fortes ainda.

Já citado no capítulo anterior o ballet na Rússia foi elaborado sobre raízes rurais ao contrário da França e Inglaterra, sendo encarado como um processo de ascensão social

para servos de gleba cujas perspectivas de mudança de vida era muito limitada. O ballet importado da França onde era o retrato e símbolo da aristocracia, portanto a altivez característica dessa dança, guardava suas origens nobres, grande honra para um servo de gleba que através dele conquistava *status* social.

No final do século XIX e início do XX, o tradicional e o moderno entrechocam-se nas grandes cidades russas, deixando aflorar as contradições entre o rural e o urbano. Já havia sido fundada a Escola Imperial de Ballet para o povo em São Petersburgo dando segmento a sua origem, enquanto as artes plásticas, a música e a poesia aderiam a movimentos modernos tipicamente urbanos.

Depois da revolução Russa (1917) o Ministério da Cultura se via pressionado entre duas tendências, uma muito conservadora (que era representada pela maioria da população) porque simbolizava o pensamento camponês e as novas tendências futuristas lideradas por MAIAKOVSKY, as quais serão censuradas e consideradas arte degenerada. O ballet permanece depois da revolução por ser uma arte do povo, apesar de sua estrutura aristocrático-burguesa, mas permanece congelado até hoje. A máxima concessão modernizante foi a inclusão de Spartacus no repertório.

IV. 1 AS PIONEIRAS DA DANÇA MODERNA

As raízes de uma nova arte corporal, de um conceito de corpo brotaram fora dos meios acadêmicos na França, através da pesquisa de DELSART feita a partir da observação dos movimentos quotidianos das pessoas nas mais diversas situações. O *delsartismo* tomou vulto na segunda metade do século XIX na Europa fruto de cerca de duas décadas de um trabalho que tinha como ponta de partida um sistema filosófico no qual a recuperação do corpo passava por princípios que pareciam de influência oriental. Não há vestígios dessa influência, mas o que importa, a trindade estabelecida entre a vida, a alma e o espírito como a essência do gesto, ou seja, os motivadores da simbologia do movimento corporal.

A partir desse princípio DELSART criou uma técnica de expressão corporal que sintetizava sentimento, emoção e pensamento, cuja essência e qualidade tinham origem em partes específicas do corpo. Todo seu trabalho possuía o espírito do século, o incentivo à pesquisa experimental, e estava imbuído de tendências naturalistas nas quais aprofundou a capacidade de observação; sentava-se horas nas praças para observar a qualidade de movimento das pessoas, foi a faculdade de medicina a observar os mortos e aprender

anatomia. Teve alunos atores, diretores teatrais e oradores.

Sua prática depois de muito difundida na Europa foi levada aos Estados Unidos através de Steele McKaye, Henriette Crane, que foi aluna do filho de Delsart (François), e Geneviève Stebbins. A prática do delartismo não implicava em discriminação sexual, sendo seus princípios baseados na estrutura fundamental do corpo humano, porém um melhor campo de difusão foram os Estados Unidos, onde as mulheres já possuíam o espírito de liberdade que caracterizou a colonização americana.

A educação básica comum para meninos e meninas fora implantada desde de 1826, e a primeira faculdade feminina foi aberta na Nova Inglaterra em 1848. A independência da mulher americana já se vinha desenvolvendo havia muito tempo, de maneira que o delartismo no final do século passou a fazer parte da educação indiscriminadamente, assim como a ginástica e a dança considerados exercícios salutaros; o reverendo Alger, da Igreja Luterana deu apoio incondicional a Steele McKaye na divulgação da *Ginástica Harmônica* que ele criara sobre os princípios de Delsart, convencido de que era a verdadeira forma de uma Cultura Religiosa. As igrejas protestantes americanas aprofundaram o cunho progressista adquirido pela Reforma na Europa.

A luta pelo direito de voto da mulher americana na passagem do século estava num estágio adiantado de conquista a direitos políticos, passaram pela conquista do corpo; a liberdade de exercício de qualquer profissão estava definida desde décadas anteriores.

O espírito de liberdade dava o mote à sociedade americana, e tornou Isadora também um símbolo da emancipação feminina. Sua rebelião aos movimentos codificados do ballet não era o problema da codificação em si mesma, coisa da qual ela não se deu conta, mas tratava-se do caráter essencialmente masculino da técnica que não permitia a manifestação da alma feminina por sua forma geométrica angulosa que privilegia as pernas, gerando movimentos excessivamente expansivos, agressivos ao corpo feminino.

Por influência do delartismo, o tronco passa a ser o foco de origem de movimentos que transmitem emoções nobres, de forma que Isadora descobriu o Plexo Solar (ou segundo algumas correntes do Yoga denominado sub-plexo Solar), ou o centro de origem de uma energia que deve irradiar para o corpo todo, para que a dança possa ser expressão de sentimentos profundos que não nascem da racionalidade mas de níveis mais profundos de consciência.

Isso significou uma inversão ao ballet, que nasceu da racionalidade e tornou-se

simplesmente forma estética desprovida de símbolo. Não era exatamente a codificação que tornava o ballet contestável. Seu discurso de libertar a humanidade pela dança passava pela percepção da necessidade de mudar também o homem, para poder mudar a mulher.

Tanto Louis Fuller como Maud Allan eram também americanas (sendo esta última canadense), como Isadora; o destaque para esta última é pelo fato de se propor a desenvolver não só uma estética específica, como também um sistema pedagógico decorrente do delartismo que as outras não tiveram por sua preocupação exclusiva como intérpretes. O que não diminui o valor de terem levado para a Europa um modelo de mulher moderna, independente. Infelizmente Isadora não teve tempo de amadurecer sua teoria na prática.

Essa acolhida de dançarinas americanas na Europa veio de encontro à movimentação feminista que também se iniciara no século XIX, a partir da classe trabalhadora, que suscitara discussões contra a "dupla moral sexual" e "maternidade consciente", e outras teorias que valorizavam o matriarcado e questionavam o poder exercido pelos homens.

"Em 1901, um "Grupo francês de estudos feministas" coloca a questão em sua ordem do dia e publica um folheto a respeito". O discurso (e a prática) de Isadora teria ido mais além pregando a liberdade sexual, coisa que a mulher européia não se empenha muito num século de restauração moral, mas tentam escapar de múltiplas gestações indesejadas pela quais não podem zelar convenientemente, além do grande desgaste físico que proporcionava prejuízos à saúde. Vale lembrar que essa movimentação tem maior relevo fora da França, que sendo país católico constitui-se como conservador.

IV.2 . A DANÇA EXPRESSIONISTA

O movimento expressionista foi um grito de rebeldia e independência do artista em relação ao seu trabalho, como consequência das transformações das forma de relação produtor-produto na criação da "sociedade anônima" do complexo industrial. O artista anteriormente protegido pela aristocracia passou, no romantismo, para a tutela da burguesia que de certa forma mantinha relacionamentos diretos e pessoais com a obra de arte. Em consequência do desenvolvimento social complexo pós-realismo, o artista perde sua tutela e passa a produzir para uma consumidor anônimo. Representou também uma reação ao impressionismo e seu excessivo individualismo dando um mergulho no

inconsciente na busca de objetivar o subjetivismo num processo de amadurecimento influenciado por NIETZSCHE e FREUD. Não era apenas uma vanguarda artística, tratava-se de um contexto social, filosófico, político e psicológico que se insurgia como reação ao impressionismo que pretendia recompor a vida psíquica a partir de um mosaico de sensações.

O feminismo na Alemanha na passagem do século assumia posturas avançadas, principalmente em Heidelberg e Munique, onde os meios intelectuais liderados pelas irmãs Von Richtofen discutiam, além do matriarcado, as relações sexuais, a loucura e o amor livre. Ou seja, o questionamento do modelo de sociedade burguesa.

Criada em 1914, A Dança da Feiticeira de Mary Wigman deixou aflorar a imagem da mulher representada pelos seus *poderes*, em contraposição ao poder reconhecido como masculino, simbolicamente o Estado. Usado no plural "...ele se estilhaça em fragmentos múltiplos, equivalente a "influências" difusas e periféricas, onde as mulheres tem grande parcela". Usando o arquétipo da bruxa traz à tona o subconsciente da mulher marcada pelo cristianismo, um imagem negativa, que recuperava a rebelião feminina na época da inquisição. Acusadas de ligação com as divindades pagãs foram perseguidas quaisquer mulheres que apresentassem um comportamento diferente, geralmente eram velhas, viúvas, revoltadas ou mesmo mulheres inteligentes, que questionavam ou pesquisavam. Nos períodos de crise como no século XIV e XV a caça às bruxas se acentuou de forma a levar a população ao terror e a suscitar nas mulheres fortes o desejo pelo desafio, pelo confronto com a ordem estabelecida.

O caráter político da conquista corporal gerou a dança expressionista, que mesmo mergulhando fundo na psique feminina atinge somente o que Nietzsche chama de *ressentimento*. E toda sua acusação à mulher, porque ela não conseguia (no seu tempo) livrar-se do ressentimento, como também os homens não conseguiam... A sua obra destinava-se ao *Espíritos Livres*, Não aos homens livres. Considero o expressionismo mais uma influência de FREUD que de NIETZSCHE.

A crítica social pesada e negativa que caracterizou a dança de Mary Wigman, com seus fantasmas, e culto a morte e a guerra, traziam uma qualidade de movimentação voltada para baixo nas quais existia pouco contraste com o júbilo pela vida, presente na dança de ISADORA, que fora influenciada por NIETZSCHE efetivamente. Entre Mary WIGMAN e ISADORA existe uma relação de oposição paralela com que se pode traçar entre Antonin Artaud e Adolphe Appia, o *dark* e o *light*.

A resistência em Paris ao wagnerismo estava superada na passagem do século; espetáculos públicos de música executavam as obras de Wagner sem nenhum problema, mas a dança de Mary WIGMAN trouxeram de volta a resistência francesa a arte alemã. DIAGHLEV chega a comentar que, embora fosse possível ser a semente de uma nova dança, as dançarinas alemãs se locomoviam bem mas não sabiam dançar.

ISADORA entretanto, mesmo causando polêmica, conquistou defensores na França, e seus opositores admitem sua influência nos Ballets Russos. Sua proposta era mais universal que a dança expressionista que estava ligada a noção de nacionalidade. Como a unificação alemã deu-se sob a égide do patriarcalismo e, se a emancipação da mulher na República de Weimar foi consideravelmente grande, a reação masculina, aliada ao ressentimento gerado pelo fracasso da Primeira Guerra, tomou um vulto muito maior propiciando o aparecimento de Hitler, e da ditadura, na qual as mulheres foram relegada à condição de éguas parideiras, ou relegadas ao *lumpemproletariado*.

O protestantismo alemão não chegou a evolução que ocorrera nos Estados Unidos, onde a Igreja Luterana de Nova York acolheu o *delsartismo* como cultura religiosa, apesar de serem os estados protestantes que apresentaram um crescimento maior. Os estados católicos permaneceram conservadores, e ativamente participantes do processo de reconstrução do Estado. O patriarcalismo da religião conseqüentemente, ou contiguamente, fortalecido pela instabilidade dos primeiros anos do pós-guerra, auxiliou a força tornar-se direito, a agressividade, a violência, o sadismo tornarem-se normas oficiais. E a dança alemã da República de Weimar foi uma síntese do expressionismo e do ballet clássico presente no trabalho de Kurt JOSS, e Oscar SCHLEMER, na Bauhaus.

Essa foi a experiência vivida por CHINITA ULLMAN, senão o seu produto final, pelo menos o clima de convivência entre as duas polaridades da dança. Um período muito fértil de experiências e criações artísticas, em que o moderno e o clássico terminariam por se complementarem. E portanto não eliminaram o problema. No final das contas a dança moderna tornou-se complemento do ballet na Alemanha como sucedera com os Ballets Russos sob a influência de ISADORA.

V- A DANÇA- ESPETÁCULO EM SÃO PAULO O Panorama Paulista Pós Semana de 22

Dentro de um clima extremamente conservador, as transformações decorrentes do crescimento urbano de São Paulo desencadearam um conflito entre o velho e o novo sintetizado pela Semana de Arte Moderna de 22. O clima colonialista, que caracterizava o Brasil desde o descobrimento, chega a São Paulo nos finais do século passado numa crise gerada pelo crescimento econômico do ciclo do café. Para a análise da problemática da dança em São Paulo, essa introdução tenta recuperar o ambiente artístico e o processo de urbanização de 1890/1930, partindo de uma bibliografia especializada e pesquisa das revistas e jornais de 1930 em diante.

"O Brasil, desde tempos literariamente imemoriais, importou suas escolas e tendências da França. O modernismo não abriu uma exceção: recebemos idéias e técnicas de Paris. ...As revistas que liam (os modernistas) eram a Nouvelle Revue Française e L'Esprit Nouveau. Essa declaração é de suma importância para esse estudo, pela demonstração de que o espírito anti-acadêmico adotado pelos modernistas de São Paulo, sob a influência direta de Paris, trazia como herança o conservadorismo característico da cultura francesa, e até da Européia, porque Paris ainda era tido como centro cultural modelo, o ponto de alto de síntese de toda arte, de toda *modernidade*.

A proposta do grupo modernista que organizou a Semana era um grito de guerra ao *passadismo*, ou seja à estagnação em que se encontrava a arte no Brasil desde o século anterior, quando, tendo se tornado (o Rio de Janeiro) capital do reino, a Academia de Belas Artes fixara-se nos modelos pré-românticos trazidos pela Missão Francesa.

São Paulo do início do século ainda era província, mesmo porque a República não mudara a capital e as alterações políticas (muito pouca) seguiam ainda o padrão paternalista do Império. Mas sua ligação com a Europa não passava pelo Rio, de forma que as modernizações da capital paulista faziam-se em linha direta com o Velho Continente, recebendo influência direta da arte pós-romântica, fase em que a dança ocupou um espaço considerável nos discursos dos simbolistas e caracterizou-se como atividade essencialmente feminina (como já foi discutido no capítulo anterior), com restrições à dança moderna trazida pelas americanas a Paris e à influência exercida por Isadora nos *Ballets Russos*.

A modernidade dos atuantes na Semana ainda é uma pequena força lutando contra um alto grau de conservadorismo tanto na exposição como nos discursos. Mennotti del Picchia em seu discurso de abertura tem uma visão de *mulher* como "musa" (ainda...) e tentando-se libertar dos padrões consagrados declara que: à mulher inspiradora da

"jeremiadas líricas" (ou também poderia ser dos consagrados nus artísticos acadêmicos), à "mulher fetiche", à "mulher-cocaína", à "mulher-monomania", l'eternelle Madame, agora se impõe uma nova imagem: "*Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando um tango e datilografando uma conta corrente*" (*grifo meu*); a mulher moderna que surge depois de Primeira Grande Guerra que rompe "as algemas de sua escravidão secular", e mostra-se em busca de uma arte que refletisse a nova realidade urbana paulista, ou seja, dentro dos domínios de *um espaço público masculino no qual a mulher exerce papéis secundários*. A velha musa revestida de novos figurinos...

A Semana teve também um caráter político que os próprio participantes admitem em sua memórias, exigindo modernização das estruturas vigentes que desembocaram na Revolução de 30. Além do que, São Paulo tentava impor-se como centro cultural, que até então era apanágio do Rio. O capital cafeeiro investiu na industrialização promovendo uma profunda dinamização da economia e dando grande vitalidade ao crescimento urbano, valorizando o espaço público, impondo novas condições de vida, novas formas de lazer e, sobretudo de consumo, em virtude das novas formas de riqueza geradas pelo fortalecimento de um grupo com traços próprios.

E nesse contexto, o *passadismo* contra o qual se rebelavam os organizadores da Semana era sinônimo de Rio de Janeiro. As ambições políticas de modernização levaram os integrantes da Semana a tomarem partido diante dos conflitos que ocorreram na década, em virtude dos quais criaram a Escola de Sociologia e Política, estimulados pelas discussões das ciências sociais.

Com relação à dança nos anos 20, Mme. Eugenie de Villeneuve, esposa do conde de Villeneuve, russa de nascimento que pertencera a Cia. dos *Ballets Russos*, ministrava aulas em sua residência em Higienópolis a rua Dr. Vilanova e no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. DÉCIO STUART foi seu aluno e alega que recebeu muito estímulo de sua primeira mestra, que foi quem o lançou na arte do ballet, e lamenta seu suicídio. Em virtude de já ter iniciado os ensaios de um espetáculo de seus alunos a ser apresentado no Teatro Municipal, a conclusão e a apresentação do festival correu por conta de Yvonne Daumerie, e foi apresentado em 28 de abril de 1924.

Essa mesma bailarina teria se apresentado em uma *performance* na Semana, dois anos antes e depois de 1924 seguiu para o Rio de Janeiro onde lecionou violão. Dada sua procedência é possível concluir que a dança apresentada na Semana era clássica, e não teve repercussão, nem conflito, porque o *novo* para os modernistas era o que se fazia em Paris...

Mas com relação à dança, o modelo eram os *Ballets Russos* e não Isadora, ao contrário do que ocorria em relação as artes plásticas e literatura. Verdade também que a dança não fazia parte dos discursos dos modernistas de São Paulo como entre os discípulos de MALLARMÉ.. Depois da Semana, silêncio.

V.1 A MULHER EM SÃO PAULO NA DÉCADA DE 30.

Sendo essa década uma fase importante dentro do ponto de vista político pela conseqüente estabilização das questões econômicas e sociais, e por ser coincidentemente o período de chegada de CHINITA ULLMAN e KITTY BODENHEIM a São Paulo, é importante a análise da construção do imaginário feminino no processo de urbanização da capital paulista.

Através das teses que tratam da imprensa, principalmente, foi possível a recuperação do discurso que moveu as mulheres a se adaptarem à nova realidade social em consequência da vinda da família real para o Brasil, a transformação do Rio de Janeiro em capital do reino e a série de modernizações desencadeada nesse processo. A criação da imprensa nacional deu lugar ao aparecimento de uma imprensa feminina que tratava de moda e literatura, basicamente. A vida urbana no Rio mudou exigindo da mulher uma maior participação e visibilidade na esfera pública que estimulou o aparecimento de uma nova realidade corporal, ainda que fosse somente como manequim, seguindo a moda diretamente de Paris como seria digno de senhoras de classe residentes na capital do reino.

Da metade do século em diante, o conteúdo dos jornais começa a se solidificar em torno da emancipação feminina, principalmente em São Paulo cujo enriquecimento trazido pelo café inicia um processo de crescimento bem distinto do Rio de Janeiro. Revistas como *A Mensageira* e *a Revista Feminina* tornam-se veículos de circulação de um pensamento que tentava adaptar o comportamento da mulher dentro de um espaço público essencialmente masculino. Mulheres como Prisciliana Duarte de Almeida, poetisa, e primeira mulher a entrar para a Academia Paulista de Letras, já deixavam transparecer os rumos tomados pela paulistanas nesse processo de crescimento da cidade, que incluía a acomodação de grandes levas de imigrantes e a luta contra o fantasma da prostituição. O acesso ao ensino superior já era proeza de algumas mulheres brasileiras aqui mesmo no Brasil, embora a maior parte estudasse fora. Evidentemente estamos falando de mulheres de classes privilegiadas. O periódico *A Mulher* (1881) era editado em Nova York por

Josefa A.F.M. de Oliveira e Maria Augusta G. Estrella, nitidamente engajado na emancipação feminina, um jornal que possibilite à mulher brasileira tanto a atualização no plano profissional, como no que se refere à moda". As duas estudavam medicina em N. Y. University, o que as colocava em contato direto com o movimento feminista internacional.

Mensagem desse tipo atingia um público elitista, mesmo se se considerar a imprensa anarquista que tinha circulação no meio operário, mas que não tinha tiragem realmente significativa. As mulheres ligadas à imprensa eram em sua maioria provenientes de setores mais privilegiados da sociedade, e por esse motivo promoveram o aparecimento de um feminismo mais conservador que revolucionário".

Informação sobre a evolução do feminismo no cenário internacional europeu e norte-americano era privilégio das classes mais abastadas, que viajavam para fora do país, como Da. Viridiana Prado, pioneira na conquista do espaço público em S.Paulo, que possuía inclusive um apartamento em Paris. Resumidamente, o feminismo no Brasil começa inversamente ao feminismo da Europa, onde era prerrogativa das classes laboriosas que reivindicavam basicamente o direito ao trabalho. Aqui caracterizou-se pela conquista do direito a educação, e se inicia nas classes mais privilegiadas, discutindo os direitos de entrada da mulher a profissões "mais nobres".

Assim, no final do século 19 já existem no Brasil médicas, advogadas, além de professoras, pioneiras na conquista de cursos superiores, entre as quais surge a discussão sobre o voto feminino, que culmina em 1910 com a fundação do Partido Republicano Feminino. Bertha Lutz, bióloga e advogada, na próxima década trona-se presidente da Federação Brasileira para o Progresso Feminino, e depois de eleita deputada desenvolve importante atuação na década de 30.. Esses discursos progressistas eram peneirados por um conceito muito conservador das funções femininas dentro de um parâmetro burguês, (que caracterizava as atitudes da mulher brasileira desde a época da colônia, cuja relação com a terra estava vinculada a um sistema de produção mercantil, portanto a titulação de "aristocracia rural" , trazia em si mesma muito pouco de conteúdo aristocrático.) que considerava a mulher antes de tudo mãe, e em função de melhor exercer essa sua prerrogativa "natural" é que deveria estudar e adquirir uma formação profissional; e também para exercer melhor a função de esposa.

Vários artigos mostram o perigo de um feminismo exaltado: "...deusa opulenta que não conquista pela atividade ou pelo esforço, mas que seduz apenas pelo seu lento e descuidado mover de olhos", e prossegue argumentando que todo homem tem por trás uma

mulher que o domina... . Reforçando um discurso extremamente moralista dentro do âmbito profano (influenciada pelo anarquismo) os artigos tentavam fazer da arte religião, mas não da arte degenerada que vinha sendo exaltada no cinema: "As revistas cinematográficas vieram concorrer mais para a deseducação e as atitudes da mulher, da brasileira pelo menos.

Propondo uma arte superior, numa poética influenciada pelo simbolismo, a imagem da mulher construída nessa época é altamente idealista, a-histórica, a-temporal. A mulher pode entrar no mercado de trabalho ,sim, desde que preserve sua moral sexual conforme a norma, sua missão de mãe e "garanta o crescimento profissional do marido". Por trás das palavras figurava uma necessidade de proteção da mulher em relação aos percalços da vida advindos da crise do café ou de viuvez.. " O diploma é uma riqueza que ninguém tira" (conselho da mãe de Laura Rodrigo Otávio, transcrito da tese de- Mulher de Elite Cafeeira op.cit.) . Ou seja, considera-se em todo o discurso, a mulher na esfera pública com invasora de um espaço masculino, que tinha como contraponto a prostituta.

Todo esse discurso tinha como referência o corpo, embora ele muito pouco apareça explicitamente . E o que é o corpo? É a negação de campo de força, o "meio", o campo de batalha. "Qualquer realidade é uma quantidade de força"; existem apenas quantidades de força em "relação de tensão" umas com as outras, portanto "o que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas", tanto no aspecto químico, no biológico ,como no social e no político.

O que interessa nesse estudo é exatamente a correlação de forças existentes em torno do corpo (feminino sobretudo), o instrumento da dança.

V.2. O CORPO, A MULHER E O ESPAÇO PÚBLICO

Já nos anos 10 um estilo mais democrático de moda feminina vai se generalizando nas ruas pelo número considerável de operárias, profissionais liberais como médicas e advogadas, e profissionais de classe média como professoras, secretárias, telefonistas e enfermeiras, exigindo novas acomodações do visual feminino, que antes era símbolo direto dos níveis sociais pela sofisticação muito pouco prática das damas da elite do café.

A cidade cresce e novos padrões de sociabilidade vão adquirindo territorialização dentro de um espaço público, sobretudo em função de um comércio mais sofisticado e da centralização do mundo dos negócios e do sistema financeiro. Esse processo parte do

princípio conservador que considera o espaço público essencialmente masculino; no entanto, a nova realidade criada em torno do avanço industrial, mudando a referência masculina, alterou também a feminina. O centro da cidade passa a ser o espaço geográfico de um conjunto de estranhos, de homens e mulheres de todas as classes que circulam em torno de novos pontos de sociabilidade como restaurantes, confeitarias, teatros, e nas praças gerando a necessidade de diferenciação simbólica, principalmente entre mulheres, o que se concretiza pelo tratamento corporal e elaboração gestual.

Nos tempos coloniais o fantasma que amedrontava as senhoras do engenho era geralmente a escrava, que a levava muitas vezes a tomar medidas extremas de agressão. Na nova realidade urbana o terror que encobre todo o discurso da imprensa feminina à prostituição, personalizada por "estrangeiras", porque está associada à imigração, culpada pelo grande número de estranhos que circulam pela cidade. É o uso do corpo que faz a demarcação simbólica entre a *casta* e a *devassa*. Hilário Tácito em seu romance *Madame Pommery* , analisa com uma dose de humor e ironia de um profundo conhecedor da literatura e história universais, a evolução dos padrões de lazer e sociabilidade em São Paulo do início do século, fazendo a associação entre prostituição e modernidade num ambiente extremamente provinciano.

A influência, ou melhor o colonialismo cultural em relação à França tinha dois aspectos: o modelo mais perfeito de civilidade e também o lado obscuro da prostituição. Ao mesmo tempo em que se tem Paris como modelo cultural mais avançado, a prostituição em São Paulo tem como referência a "francesa", "que encantava a Paris de Napoleão III, cobijada por todos" e que "levava a que se multiplicassem os apelidos e gestos importados pelas que aspiravam à condição de *cocotte* ou *demi-mondaine*". Formando o que Hilário Tácito denomina de *alto bordo*, eram elas que exibiam a última moda em Paris (financiadas pelos coronéis) trazida por costureiras (em geral também francesas) as quais freqüentavam também as senhoras da elite. Além disso ensinavam padrões de comportamento civilizado não só aos coronéis, mas também às senhoras.

Herança da cultura francesa também foi a imagem da bailarina. No capítulo anterior foi estudado a influência direta dos pós-simbolistas através da *Nouvelle Revue Française* . Para eles a bailarina era uma cortesã de luxo, mesmo depois do advento dos *Ballets Russes* e da respeitabilidade imposta pelas russas. Levando-se em consideração que São Paulo não possuía nenhuma tradição teatral, e que o pouco que havia de vida artística local era de muito baixo nível e que foi invadido pela prostituição, à qual estava associado

o livre uso do corpo, é fácil concluir que a valorização profissional da bailarina não seria muito simples.

O imaginário criado em torno da prostituta envolvia o *outro lado da vida* num clima de mistério e distorcia a realidade, em torno do uso pecaminoso do corpo que trazia conseqüências funestas. Mas ao mesmo tempo, como o espaço geográfico de lazer cruzava caminhos comuns (como o teatro Municipal em apresentações de grande-gala, e antes dele o Politeama), o visual exposto pelas "reclusas de alto-bordo", o charme, a elegância e a sofisticação de exibições pelas ruas em carros conversíveis, confundiam bastante o julgamento e deixavam um temor em suspense com relação à delimitação de territórios. Damas da sociedade e prostitutas jamais se aproximavam, buscando as primeiras uma diferenciação miniturizada de detalhes do vestuário, ou cuidando de detalhes como o perfume.

A preocupação em marcar seu território, em não ser confundida e conquistar um *status*, passava paralelo à conquista do próprio corpo no caso da mulher "normal", que encontrou na educação e no culto à maternidade o apossar-se de duas instâncias negadas à prostituta. pelo discurso médico da época que, se considerava a mulher uma eterna criança, a prostituta era possuidora de desvios sexuais graves que a impediam inclusive de ter o desejo de ser *mãe*, e a lançavam a escravidão de um desejo sexual desenfreado. A maternidade significava o melhor uso do corpo e, portanto, melhor ponto de distinção. Quanto a capacidade intelectual, a da prostituta era considerada nula.

No entanto isso não era suficiente. A imprensa feminina gastava muitas páginas tentando demarcar os padrões de comportamento da "moça de família" atentando contra os perigos de hábitos modernos, como o fumo ou os decotes... e pelas maneiras de se expressar corporalmente, de como exibir-se publicamente como exigia o progresso e a nova realidade urbana, sem ser taxada inconvenientemente.

Passadas a primeiras décadas do século, as reformas urbanas e o crescimento da cidade estabilizaram a presença feminina no espaço urbano, de maneira que as mulheres circulavam sem tanto problema. O direito à educação estava conquistado, assim como o exercer de profissões estava bastante ampliado (para as classes dominantes pelo menos). A classe média paulista que se caracterizava pela presença de imigrantes, depois da revolução de 30 começa a mudar de perfil pela ampliação dos empregos públicos, que significavam uma maior segurança ao desemprego e à aposentadoria. A essa classe média serão integrados os falidos do café, pessoas de famílias tradicionais empobrecidas pela crise, que

transformarão o comportamento médio numa mistura de ideologias. E nesse contexto a abertura da Escola Municipal de Bailados significou mais um espaço de trabalho, um emprego que privilegiava a docência com todos os privilégios do emprego público.

O discurso poético simbolista dos anos 20 toma uma forma mais efetiva da década de 30, quando a imprensa, tanto a mais generalizada (O Cruzeiro, A Cigarra) como as mais específicas (Revista Feminina) discutem o direito de voto e a elegibilidade feminina. No entanto a concepção do uso do corpo continua a aparecer diretamente na manutenção daquelas prerrogativas da mulher com relação à maternidade e preparação para o casamento, em função das quais a mulher deveria instruir-se.

A Cigarra de setembro de 1931 publica sob o título de *Feminismo* um artigo interessante: "...É chegado o momento de trabalharmos pela igualdade social da mulher, sem revoluções ou meetings, apenas educando-a para ser útil e sincera cooperadora do homem no lar e na vida real (*o lar é uma instância à parte*, grifo meu); e acima de tudo para ser a vigilante educadora da alma e do caráter de seus filhos, os futuros homens: sendo a mulher que educa o homem, esse somente pode ser forte e bom se recebem sua infância os ensinamentos intelectuais e morais de uma mãe perfeitamente educada nos princípios de uma perfeita higiene e uma perfeita moral. É na alfabetização da mulher que consiste o primeiro passo do feminismo. (*Ou seja, eliminar a possibilidade de prostituição, porque aqui se trata das mulheres de classes mais baixas, já que a conquista ao ensino superior era uma realidade das classes privilegiadas das décadas anteriores*).

O universo inteiro sofre um momento de extraordinária alteração social e a mulher não pode mais ser o inútil *biscuit* de luxo, simples objeto de idolatria como na era remota do bezerro de ouro (*Imagem da prostituta francesa*). É preciso que ela também venha para a vida, bela, sã, ativa e inteligente, colaborar com seu companheiro na manutenção de seu lar e na educação de seus filhos". É assinado por Luiza Roberti Soares, secretária da "Aliança Cívica da Brasileiras". O corpo no caso associado à vaidade é objeto de luxúria condenado, permanecendo o espaço feminino "correto e normal" restrito às faculdades intelectuais e espirituais, para o exercício da educação dos filhos. O homem continua sendo o centro em torno do qual circulam a *casta* e a *devassa* e todo o perigo que esta última representa para a primeira.

O peso da Europa na imprensa ainda é muito forte nessa década. As notícias dos Estados Unidos, apesar de terem ocupado um espaço maior nas revistas brasileiras depois da Primeira Guerra, ainda é muito pouco significativo por ser a maior parte do noticiário

destinado a Hollywood, o cinema e as "fococas" da vida particular dos artistas. A imprensa feminina rebate, juntamente com setores mais conservadores, a *má influência* do cinema na formação das jovens brasileiras.

O modelo de mulher moderna e da educação americana é estranho, e pouco aceito. Lia Torá, atriz brasileira que trabalhava em Hollywood, em visita ao Brasil declara para O Cruzeiro (09/01/32) que "...Nos Estados Unidos ...a vida é encarada de maneira diferente..." e conta um caso de um menino que trabalhava nas horas de folga da escola para pagar o ortodontista. As perguntas feitas pelo jornalista foram: É diferente o amor de família na América? e Há falta de sentimentalidade entre os americanos? As entrevistas com estrelas da época trazem uma preocupação em frizar o lado maternal, como mostra O Cruzeiro de abril de 1932 com Marlene Dietrich e sua filhinha Maria.

São Paulo, apesar de ter tido escravos, esses não se tornaram uma maioria significativa porque a cultura do café teve uma existência relativamente curta, e a abertura dos portos à imigração como decorrência da Abolição da Escravatura tornou a população branca católica a maioria. Ao contrário do NE e da Bahia onde a escravidão formou uma massa populacional muito maior de povos politeísta africanos e também indígena, e onde, apesar da imposição do catolicismo como religião oficial, as crenças pagãs persistiram muito fortes gerando um sincretismo, até saudável, do candomblé e do catolicismo.

Em São Paulo, a umbanda tem uma carga muito negativa, pejorativa e desprezível, considerada anti-religião de negros e minorias ignorantes. E as outras religiões estranhas consideradas *seitas*. O catolicismo tem portanto uma força muito maior no sul, e toma uma posição também mais efetiva na década de 30 principalmente na imprensa feminina, com relação ao direito de voto e outras questões mais emergentes para a Igreja.

Evidentemente que todo discurso desenvolvido no tópico anterior também está assentado no conceito cristão de corpo, mas a posição explícita da Igreja nas questões políticas manifesta-se agora contra o *fantasma* do comunismo e socialismo: "AS MULHERES NÃO CATÓLICAS, AS MULHERES SOCIALISTAS, AS MULHERES COMUNISTAS - E AS HÁ - SE ENCARREGARÃO DE REPRESENTAREM NA ELEIÇÃO O SUFRÁGIO FEMININO. É O QUE GANHAREMOS (com nossa abstenção)!" Grifado dessa maneira esse artigo assinado por Monsenhor Marx foi publicado na Revista Feminina de abril de 1933.

Em fevereiro saíra um artigo intitulado *Feminismo Católico* na mesma revista no qual depois de discorrer sobre o papel da mulher na história, a autora fala sobre a luz que

brilhou para a mulher no cristianismo católico acusando Lutero de desdenhar a mulher, negar-lhe a instrução, desfazer os vínculos sacramentais do matrimônio e preparar a dissolução da família por princípios precursores da poligamia..." Termina o artigo assim: "Do rápido esboço histórico que vimos traçando, ressalta o contraste flagrante entre o trabalho da igreja a reivindicar para a mulher as justas prerrogativas do ser humano, invólucro de um alma imorredoura, o mundo laico com as deletérias influências de ímpios credos e toda sorte de tendência dissolvente da família". Ou seja, além do comunismo e socialismo, o protestantismo também iniciara sua expansão levando a Igreja a discursos mais efetivos que a questão do corpo e a prostituição, mesmo sendo um discurso absurdamente falho em embasamento histórico como o dessa universitária, autora da palestra acima pronunciada na Rádio Mineira. O processo religioso no Brasil também teve seus princípios invertidos; as igrejas protestantes se embasaram em princípio muito mais repressores que a católica, principalmente com relação a mulher.

O consultório feminino, seção regular de A Cigarra era assinado por Frei Gonçalo, "pseudônimo sob o qual se oculta um dos nossos mais competente e apreciado colaborador". As respostas eram dadas a questões principalmente amorosas sob a garantia de manutenção de sigilo absoluto.

-

VI- BALLET OU DANÇA MODERNA? SÃO PAULO NOS ANOS 30

Nos capítulos anteriores o objetivo era reconstrução do ambiente paulistano na época em que se abriu a primeira escola de formação educacional (e profissional, posteriormente) por CHINITA ULLMAN e KITTY BODENHEIN, sob o ponto de vista de como essa dança reflete o inconsciente social. Não é pretensão desse trabalho as implicações psicológicas em si, nem a análise de gênero propriamente dita, mas sim de remeter a questionamentos nessas áreas que permitam uma maior compreensão do fenômeno da dança.

Apesar da Semana de 22 ter aberto o campo à pesquisa, e em virtude do nacionalismo crescente do pós-guerra suscitar os ânimos em busca de uma arte genuinamente nacional, os padrões seguidos eram dos movimentos artísticos pós-românticos que surgiram na França, em contraposição ao modelo pré-romântico que se instalou no Brasil com a vinda da família real e da Missão Francesa. Fundara-se uma escola de Belas-Artes e de música, mas não de dança, que permaneceu como iniciativa particular de bailarinos estrangeiros que se fixaram no Rio e lecionavam as danças sociais. Os padrões de sociabilidade trazidos pela corte impuseram à mulher maior participação e visibilidade, necessidade de cuidar da aparência em função do que surge uma imprensa feminina que vai tratar basicamente de moda sob modelo francês e literatura.

As danças sociais também passam a fazer parte da educação da elite do café na província de São Paulo. Dona Viridiana Prado manda buscar na França preceptores para seu filhos, dentre o quais professores de dança. Saber dançar era imprescindível para que as *soireés* pudessem transcorrer dentro das expectativas. A dança como código de sociabilidade era muito apreciada dentro desses encontros que se realizavam nas mansões paulistas "como os salões moldados em estilo francês". A dança era parte da educação e esta de âmbito privado; o professor de dança era mercadoria de luxo, ao contrário do Rio, onde mantém sua autonomia.

Dez anos depois do evento da Semana, CHINITA ULLMAN e KITTY BODENHEIN vieram para São Paulo e viram-se presas em virtude de crises políticas que redundaram na Revolução de 32. Impedidas de retornarem à Europa e dada a impossibilidade de se viver como intérpretes, abriram uma escola de bailados, 8 anos depois do fracasso de Mme. de Villeneuve, dando seqüência ao processo de iniciativa privada.

No Rio os primeiros frutos da escola de ballet do teatro Municipal começavam a aparecer na imprensa. A criação da escola, que aparentemente passou por um processo simples, não foi tão simples assim, mesmo tratando-se do ballet clássico. A implantação do curso só foi conseguida depois de várias tentativas, e assim mesmo sob a condição de não onerar a Prefeitura, de maneira que Maria Olenewa submeteu-se a dar aulas sem cobrar nada no início (dava aulas particulares à tarde), só conseguindo ser contratada em 1936 com um salário razoável.

As primeiras turmas pagavam matrícula para entrarem na escola, e o próprio Eduardo Sucena surpreendeu-se ao constatar que entraram homens na primeira turma, e que a desistência deles teria sido por causa da falta de perspectiva profissional. No entanto, no caso das mulheres que eram a maioria, acho que sucedeu o contrário. As primeiras tentativas falharam exatamente por isso exigia-se que os alunos participassem das temporadas líricas (e receberiam cachê) e isso causou um certo receio, porque as moças eram provenientes de classes mais favorecidas e a atividade de bailarina não é muito compatível com a educação para o casamento.

Por fim estabeleceu-se uma escola clássica e um Corpo de Baile clássico em 1936, com regulamentação pela Prefeitura do Distrito Federal, mas continuou sendo uma atividade muito pouco interessante para homens. O preconceito contra a profissão era terrível; se as mulheres já não eram bem aceitas, DÉCIO SUTART lembra que era esperado na porta de saída do teatro para manifestações altamente agressivas do público masculino.

Nesse período surge no Rio a bailarina Eros Volúcia, que, filha de poetas e com contato direto com o povo por suas origens mais humildes, declara em entrevista para O Cruzeiro: "Tenho lido muito e pratiquei 3 anos os passos e gesto clássicos da dança (Deus sabe em que ambiente hostil!)..." Isso significa que o espaço para manifestações criativas individuais era inexistente e o padrão rígido do ballet não assimilava os motivos nacionais sobre os quais Eros trabalhou sua própria dança. Muito talentosa levou seus espetáculos para a Europa onde fez mais sucesso que aqui no Brasil. É chamada a Salomé Brasileira.

Mas não foi só Eros que sofreu preconceitos. Nina Verchinina também desiludiu-se com o Brasil por ter sofrido oposição direta e grande resistência do corpo de baile no Rio com relação a uma técnica mais moderna. "As bailarinas queriam as coroas de cisnes... mas algumas delas não sabiam nem fazer *plié* direito. (Isso em 1946). "Quando visitei o Brasil pela primeira vez, o público ainda não estava preparado para a dança

moderna".

Seria de se esperar que, depois da Semana de 22, o caminho estivesse aberto para a implantação da dança moderna em São Paulo, sobretudo depois da Revolução de 30, quando um novo impulso à industrialização deu lugar ao aparecimento de uma nova classe dominante, substituindo a antiga elite do café, e adquirindo um comportamento mais moderno, mais urbano. Modificou-se a forma de produção, mas não a mentalidade; o conservadorismo rural ainda era muito forte.

Como a comunicação se fazia agora muito mais rápida devido aos progressos tecnológicos, chegam ao Brasil informações da Europa principalmente, que no período do entre-guerras viveu um recuperação do corpo através do esporte, da dança e das artes cênicas em geral, principalmente na Alemanha. As revistas trazem artigos sobre dança, mas associando a dança moderna a ginástica rítmica. Em O Cruzeiro de setembro de 1931, um artigo de Accioly Netto intitulado *Dança Moderna*, rico em fotos da dança expressionista, trata a dança como uma ginástica salutar: "...e as dansas moderníssimas do casal Dennis-Shawn, de Roger Ducase, de Margareth Wallamann e Mary Wigman são ginásticas de utilidade irrefutável." (grifo meu). Ou seja, dança moderna não é arte. O artigo prossegue dizendo que: "...No Brasil, é verdade - ,todo o mundo está aderindo também. Ainda não possuímos nenhum campo de nudismo - 'freikorperkultur' - mas em compensação os cursos de ginástica andam cheios. Cidade provinciana, esses cursos intitulam-se ainda exclusivamente "para moças - ou rapazes - de alta sociedade". E todo mundo ali vai, seja da alta, da média ou da suburbana. Vão para emagrecer ou para não engordar."

Alguns meses depois (janeiro de 1932), Sylvia Accioly lança na mesma revista um curso de ginástica para mulheres, que também será publicado na Revista Paratodos de São Paulo (fevereiro), com textos de enfoques variados: postura, respiração, ficha antropométrica, coluna vertebral, lições de anatomia, elogios à esbelteza e uma seção de cartas na qual esclarece dúvidas das leitoras. Essa mesma revista publicara no mês anterior um artigo intitulado *Dansa* ilustrado por uma foto masculina, com elogios à arte, mas sem especificações sobre de que dança se tratava. Alguns números depois uma nota sobre Miss Gerda Neuton, professora de dança, sem maiores especificações.

A Cigarra, também paulista, em artigo publicado em agosto de 1931 cita Ilse Wetz, "professora de dansa rythmica e gymnastica moderna, exhibirá suas últimas creações de dansa..."(grifo meu) num festival litero-musical beneficente. (A ilustração

traz uma foto de Tarsyla do Amaral com subtítulo *Nossos Modernistas*, mas não fala nada sobre pintura).

A Revista Feminina na década de 30 também publica artigos sobre a cultura física, e sobre dança, nos quais a dança moderna se apresenta como complemento da ginástica rítmica. *Os Movimentos Rythmicos na Cultura Physica*, artigo publicado com sub-título: *Apreciação do methodo de Marie Kummer*, é um exemplo desse tipo. As professoras citadas, sobre as quais não se tem maiores informações, tem em comum uma origem germânica no sobrenome, donde se pode concluir a influência dalcroziana dos trabalhos que não deixaram raízes.

A fundação da SPAM, Sociedade Pró-Arte Moderna, contou com a participação de CHINITA como membro da Comissão Executiva, assim que chegou a São Paulo, antes mesmo de fundar a sua escola. Desde sua visita no ano anterior causara grande impressão nos círculos de arte moderna pela qualidade de sua dança em companhia de Carletto Thieben, oriunda da escola expressionista de Mary WIGMAN. Como intérprete desenvolveu um trabalho muito importante do ponto de vista da recuperação das raízes brasileiras através da influência recebida de Mário de Andrade e dos demais modernistas, que foi recuperado por Márcia Bozon de Campos em tese de mestrado defendida no Instituto de Artes da Unicamp.

Contrariamente ao Rio de Janeiro, a escola de CHINITA e KITTY era particular, voltada para uma clientela específica, as meninas da elite. Assim mesmo, a maioria delas de origem estrangeira, o que acabou por reforçar a influência francesa ou europeia nos hábitos culturais da elite. Tanto no Rio como em São Paulo inverteu-se a condição do ballet em relação a suas origens, que na França e na Rússia foram atividades das classes menos privilegiadas; para o povo europeu tornou-se símbolo de ascensão social por ter origem na cultura aristocrática, que para as pessoas de origem mais humilde no Brasil não significava nada. A influência europeia era predominante principalmente na imprensa feminina, fato que será alterado só na década seguinte, quando as notícias vindas dos Estados Unidos ocuparão um espaço significativo, com a imagem da "mulher de celulóide".

O discurso sobre as necessidades de uma cultura física já ocupava as revistas femininas inclusive, como já foi visto, criando um campo voltado para a educação, enquanto responsável pelo bom desempenho corporal de uma classe específica, cujos padrões seguiam uma cultura estranha, e que conseguira estabelecer seus limites nas décadas anteriores no espaço urbano. A professora KITTY BODENHEIN era responsável

pelo ballet, enquanto CHINITA ULLMAN dava aulas de moderno. Levando-se em consideração que a dança moderna era só um complemento ornamental da ginástica rítmica, o ballet encontrou um campo mais favorável, apesar da visita de Isadora São Paulo em 1917, e do bom acolhimento de CHINITA no círculo dos modernistas, que ainda não eram a maioria apesar das conquistas realizadas na última década. O público em geral continuava a ser muito conservador, e o ballet encarado como excelente atividade física para meninas, como saudável corretivo. A professora MARILIA FRANCO, aluna da primeira turma da escola de CHINITA e KITTY, lembra que entrou no ballet a conselho médico por estar tendo problemas de crescimento.

A primeira geração de bailarinas da escola foi clássica e formou o primeiro Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo em 1940, por ocasião da fundação da Escola Experimental de Bailados sob direção de Vaslav VELTCHEK. Esse corpo de baile teve dois anos de existência, com DÉCIO STUART e KITTY BODENHEIN no elenco. Só em 1968 é que foi reativado o ballet profissional no Teatro Municipal de São Paulo.

A atividade docente firmada pela abertura da escola municipal restringiu o profissionalismo à formação de professores de ballet, condição melhor aceita socialmente que a de intérprete. As temporadas líricas eram preenchidas com alunos mais adiantados da escola e pelo corpo docente sob direção de MARILIA FRANCO. Clima semi-profissional gerado pela origem elitista dos integrantes, porque, mesmo a escola sendo pública, os critérios de seleção e a clientela não mudaram muito.

Para a mulher era mais uma oportunidade de formação profissional; não era mais a primeira, nem tão bem remunerada como na França e na Europa, nem a mais adequada para uma *mãe de família*... O espaço para a aquisição profissional para mulheres já estava aberto no campo intelectual considerado mais nobre. Em todo caso era um emprego público, cuja valorização em São Paulo cresceu muito a partir dos anos 30.

O espaço para o trabalho de CHINITA ULLMAN com a dança moderna era então muito restrito. Tendo em vista que na reportagem sobre Marie Kummer na *Revista Feminina* (1933) lê-se "...Compreende-se porque tantas jovens senhoras (grifo meu) seguem os cursos de Rythmica de Marie Kummer; para conservar um corpo flexível, permanecer bella, e poder sem se cansar, virar, rodar, dansar loucamente..." Provavelmente a clientela de CHINITA era composta de mulheres em busca de ginástica, que consideravam o ballet atividade de criança. MARILIA FRANCO em seu depoimento declara que CHINITA fazia as alunas do clássico assistirem as aulas de moderno e

vice-versa numa tentativa de impedir a criação de um conceito de absolutismo em qualquer técnica... As aulas faziam-se descalça... Mas não se recorda das alunas do moderno.

Outros depoimentos de ex-alunos da EAD, onde CHINITA lecionou expressão corporal, reforçam mais ainda esse espaço pequeno para um trabalho tão moderno. DOROTHY LEINER, que além de atriz é também bailarina, foi aluna da EAD no período de 55/58 e sentia a pouca receptividade do trabalho corporal por parte dos alunos do curso. "As aulas de CHINITA eram muito avançadas para a época.. hoje seria bem diferente..." DOROTHY LEINER e sua filha Vivian foram alunas particular de CHINITA e lembram que ela não possuía assistente nem seguidoras pois as aulas que faziam eram individuais. Segundo DOROTHY não se falava de dança moderna em São Paulo nesse tempo... Dança era clássica.

ODILON NOGUEIRA e ARMANDO PASCHOAL, também formados pela EAD, foram alunos de CHINITA e a seu convite freqüentavam a escola particular de danças. Nessa época ainda trabalhava com KITTY, que a substituíva eventualmente. Supria assim a ausência de bailarinos. (XANDÓ BATISTA também tem seu nome nos programas de espetáculos da escola de CHINITA). As aulas deles eram diferentes das aulas das meninas, porque não era ballet, era dança moderna que por sinal fazia grande sucesso. Era grande o contraste na qualidade de movimentos do grupo de rapazes, em relação à suavidade clássica das meninas. Mas eles eram atores, não bailarinos... Concordam com DOROTHY que a proposta de CHINITA era muito avançada para a época; que hoje a dança procura o caminho que ela já traçara naquele tempo.

No início da década de 50 CHINITA e KITTY separam-se, aposentando-se a primeira em 1954 como coreógrafa e intérprete, e a segunda possui até hoje uma escola de ballet nos Jardins. Segundo Ilka Zanotto em seu depoimento CHINITA morreu de infante, pobre, alcoólatra.

CONCLUSÃO

A dança moderna nasceu em países com tradição protestante, portanto significou uma conquista política como a Reforma, da mesma forma que o ballet, cujo objetivo principal era o fortalecimento do poder real em oposição ao poder secular da Igreja, e que se tornou para a mulher uma conquista de independência pessoal no século XVIII. Aí se concretizava o que SIMMEL (1905) detectara no início do século XX: a mulher se apoderando do *modus operandi* masculino para a conquista de seu próprio espaço. E na arte... Com relação a dança moderna, era a concretização final preconizada por ele de criação do *modus operandi* feminino, que Isadora trazia para a Europa em 1900, e que já era executado por LOUIS FULLER e MAUD ALLAN. Evidentemente a dança era o melhor campo, porque se a execução de tarefas feitas pelas mãos podem não aparentar diferença nenhuma quanto ao seu autor, o corpo como um todo não pode esconder as diferenças. E o corpo de homem é diferente do da mulher.

A Alemanha, porém, não é um país genuinamente protestante; alguns estados alemães permaneceram ligados a Roma e bastante conservadores em virtude dessa disputa interna. A partir dos anos 30 a política européia toma rumos extremistas em direção à recuperação do patriarcalismo, e o expressionismo alemão entra em decadência dando vazão ao aparecimentos de novos rumos para as artes, que na dança se traduziu pelo sincretismo da dança moderna e o ballet, cuja tendência foi o crescimento do segundo em detrimento da primeira, presentes na obra de KURT JOOS.

Sob o domínio de Hitler, a mulher alemã, como a espanhola de Franco e a italiana de Mussolini, sofreram uma retroação em suas conquistas políticas e voltam a ser consideradas seres inferiores e meras reprodutoras, "...Éguas parideiras ou *lumpenproletariado*." O que tornou possível um retorno ao classicismo na dança (ainda que não total, porque na Alemanha não existia tradição clássica) e aos valores patriarcais que substituíram a religião por um nacionalismo exacerbado.

Nos Estados Unidos a liberdade de culto foi um fator básico da colonização, de forma que os avanços sociais construídos sobre o espírito de liberdade continuaram no sentido da emancipação da mulher. O pioneirismo das americanas na criação da dança moderna deu inclusive margem à releitura da crença como aconteceu com os fundadores da Dennishawn, escola que foi estruturada sobre uma base mística de origem oriental, que considera a dança o melhor exercício de culto ao Divino, advinda de uma imagem de Ísis a

partir da qual RUTH SAINT-DENNIS se dedica a pesquisa do elemento sagrado nas danças do oriente. Seu casamento com TED SHAWN, estudante de teologia gerou a filosofia da Dennishawn que considerava a dança a melhor forma de oração, e dessa forma a escola caracterizou-se por um ecletismo que deu margem ao aparecimento dos estilos individuais criados pela segunda geração de dançarinos, homens ou mulheres. O ideal da escola era a construção de todo aparato cultural necessário ao artista em torno da dança. Seu mérito foi a recuperação da união de corpo e mente, com sonhara Delsart, num ambiente livre que acolhia todas as técnicas, inclusive a clássica (sem sapatilhas).

A dança moderna americana nasceu do equilíbrio entre o masculino e o feminino de maneira muito mais efetiva do que a dança expressionista, que na tentativa de descobrir o inconsciente trouxe à tona o reflexo da repressão cristã, uma carga de culpa e fatalidade, principalmente para a mulher (A Dança da Feiticeira de MARY WIGMAN). Não havia nenhuma intenção de sacramentar a dança entre os expressionistas. Isso não tira o seu mérito de equilíbrio entre o masculino e o feminino (devido a princípios básicos "comum de dois" desenvolvidos de um elemento neutro, o ritmo), mas por conta disso não terá seguidores; foi perseguida por Hitler como arte degenerada, e só recentemente voltou a ter interesse. O elemento político-social estava muito forte nas raízes do expressionismo, o que gerou uma concepção do corpo meramente política.

Na França, no entanto, as tendências mais modernas da terceira fase dos Ballets Russos, não se enraíza, nem mesmo em Monte Carlo. Os artistas russos que se estabeleceram em Paris montaram academias clássicas *acadêmicas*, para distinguir o trabalho sobre a técnica desenvolvido pelos russos na segunda metade do século passado sobre as origens francesas.

A mulher francesa não teve participação ativa no cenário político nem mesmo na busca de suas próprias reivindicações. Como consequência toda modernização de vida da mulher francesa foi-lhe outorgada pelos homens. "Uma deputada (francesa) chegará mesmo a observar que 'as francesas esperaram *sabiamente* (grifo meu) o direito de voto'. O mesmo aconteceu com a laicização do ensino feminino (1924): "As feministas são muito mal vistas no país que, alternadamente, zombou das "preciosas", das "eruditas", das "violentas", das "pedantes" e das "cerebrinas".

A questão do controle da natalidade também foi tabu na França, chegando a ser crime perseguido no entre-guerras a divulgação de métodos anti-concepcionais. Segundo BADINTER ainda, "Para serem iguais aos homens restava às mulheres adquirirem um

último direito: o de disporem de seus corpos, ou mais precisamente, de obterem os meios de livre maternidade". Desde os fins do século XIX elevaram-se vozes femininas inclusive na França em favor da maternidade consciente, mas esse movimento só tomou vulto nos Estados Unidos e países escandinavos porque a Alemanha que participou deste princípio de discussão acabou por se calar no nazismo.

"Quanto a esse ponto, nenhuma mudança notável na condição das francesas acontecerá antes dos anos 60". Representantes da dança moderna fixaram-se em Paris: os americanos JEROME ANDREWS, LAURA SHELLLEN e a alemã KARIN WAEHNER, mantiveram uma atuação restrita, mais valorizada pelo aspecto pedagógico, e não conseguiram implantar a dança moderna em solo francês. *Só na década de 60* é que Françoise e Dominique Dupuy trazem Merce Cunningham ao seu estúdio em Paris, e o Théâtre d'Essai de la Danse se transforma num centro experimental de dança moderna no qual passará GILBERTO MOTTA. Porém só nos anos 70 aparecerá a primeira geração de dançarinos modernos franceses. *Coincidência?*

No Brasil as tentativas de implantação da dança moderna foram bastante frustrantes. A influência da França ainda era a mais forte. CHINITA ULLMAN não deixou discípulos. O depoimento de Dorothy Leiner me deu um panorama da resistência aqui em São Paulo. Tendo sido aluna da EAD, constatava angustiada a falta de compreensão pela técnica de CHINITA. Os alunos faltavam muito e mesmo nas aulas tinham muita dificuldade em se soltarem pela *má consciência* da importância do corpo para o ator. Foi aluna particular de CHINITA e fazia aulas individuais de dança, ou em companhia de sua filha Vivian que hoje mora na Inglaterra mas não trabalha mais com dança. Dorothy lamenta as colegas bailarinas não terem guardado o grande tesouro que eram os ensinamentos da mestra. Não tinha assistentes, nem recomendava nenhuma aluna. Todas seguiram o clássico...

Nos depoimentos de ODILON NOGUEIRA e ARMANDO PASCHOAL também fica claro esse fato; o contraste entre as danças modernas que eles executavam (porque não eram bailarinos) e as danças das meninas, era grande, segundo eles pela excessiva leveza do *clássico* e a energia forte dos movimentos modernos. Segundo eles, o conhecimento de técnica moderna de CHINITA era aplicado por ela na correção expressiva do rosto. Ou seja, a dança moderna servindo o ballet, ao contrário do que acontecera com ela.

O preconceito contra a profissão de bailarino, tanto para homens como para mulheres, era um fato consumado. Todos concordam. O corpo de baile municipal de São

Paulo durou dois anos, só voltando a ser reativado em 1968, época da liberação dos costumes, da pílula, do movimento hippie, da Paz e Amor, do sexo livre... Mesmo assim foi clássico pelo menos no início, tornando-se *contemporâneo* em 1974 sob direção de Antonio Carlos Cardoso.

Nesse sistema cultural, a professora de ballet é aceita, porque é educadora, o ballet é um complemento educacional que a classe média assimila como modelo das classes ricas. A bailarina, não! Um artigo de Paschoal Carlos Magno publicado no *Correio da Manhã* no Rio em 1948 retrata sua indignação : "...Sempre olharam as dançarinas, como já tive oportunidade de escrever por estas colunas, como meretrizes, tratando-as sem nenhuma consideração. O exemplo mais convincente é o do funcionário que queria exigir um exame plástico de cada uma delas..."

No Rio, Nina Verchinina sofreu muito mais ao tentar dirigir o corpo de baile, pressões de todos os lados, inclusive dos bailarinos. O corpo de baile continua clássico até hoje. Se para Olenewa (clássica) não havia sido fácil, para Nina a primeira passagem pelo Brasil foi um verdadeiro inferno.

Somente no final da década de 60 o trabalho de RENÉE GUMIEL tomará impulso em São Paulo. A contracepção deixará de ser assunto sigiloso de mulher casada...A filosofia Paz e Amor da era Hippie trazem ao público a pílula, o sexo livre. E também o campo para a dança moderna de RENÉE GUMIEL e MARIA DUCHENES. Coincidência? Nina Verchinina abre sua academia particular que a partir dessa mesma época se expande no Rio de Janeiro.

YANKA RUDSKA, ROLPH GELEWSKY e JULIANA YANAKIEVA passaram por São Paulo nos anos 50 e foram fundar a escola de Dança Moderna da UFBA.

-/-

"O ballet clássico é peça de museu" - diz Renée GUMIEL em seu depoimento. Para ela a dança moderna é a expressão adequada deste século. Considerando que as fontes das quais surgiu a dança moderna guardam o equilíbrio do masculino e do feminino porque se originaram em análise do corpo humano como tal e que criaram sistemas pedagógicos muito eficientes para descoberta de caminhos individuais, o rumo da humanidade em direção ao equilíbrio das forças que a integram e que buscam representação, precisam também passar por uma revisão do conceito religioso.

Não quero com isso me tornar sacerdotisa de religião nenhuma, mas demonstrar

que princípios existentes na filosofia oriental podem indicar um caminho para a construção de um espetáculo cênico que atinja todos os níveis de percepção: o cinestésico (tão perseguido pelo cristianismo), o auditivo e o visual. O espetáculo total que sonhou WAGNER, sem ser romântico nem ingênuo. (WAGNER converteu-se ao cristianismo no final de sua vida). A fragmentação do espetáculo foi uma decorrência da negação da vida que a dança expressa da melhor maneira.

O sentimento religioso está ligado à dança por ser ela o caminho mais curto entre a realidade e o sonho. A dança leva o indivíduo à transcendência, daí a necessidade de encontrar ou representar o aspecto divino da essência humana, principalmente quando se trata do espetáculo. A tão procurada união das artes num só espetáculo só é possível quando estiver refletindo um inconsciente que seja o reflexo direto do fazer humano, da essência da humanidade como acontece nas religiões politeístas, que permite o aparecimento das paixões humanas, que é o que Nietzsche descreve na origem da tragédia.

O homem não é monoteísta; qualquer medida tanto patriarcal como matriarcal oferece o mesmo perigo. O politeísmo proporciona uma valorização do indivíduo por sua identificação com a divindade mais direta e específica. De qualquer forma isso deve ser uma solução individual e não uma imposição de fé. Depois de Einstein os princípios religiosos precisam ser revistos.

"Homens intuitivos, acolhedores e mulheres disciplinadas mental e fisicamente, correspondendo-se como seres inteiros que integram suas porções feminina e masculina, serão como deuses. No futuro, inter-relacionamentos conscientes desse tipo farão a dança criativa que desenvolverá um novo estilo de convivência planetária e cósmica".

BIBLIOGRAFIA:

- AMARAL,A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 3a.ed., 1976, 321pg.
- ANDERSON,J. **Ballet & Modern Dance- A Concise History** Princeton A Dance Horizons Book, 1986, 234pg.
- Dance New York Newsweek Books 1974
- ANDRADE,O. **Um Homem sem Profissão**. São Paulo: Secretaria Estadual de Cultura ,1990.
- APPIA,A. **A Obra de Arte Viva Lisboa Arcádia**. s.d., 216pg.
- ATTINGER, G. **L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français** . Paris: Librairie Théâtrale, s.d.
- AU,S. **Ballet & Modern Dance** London Thames and Hudson ,1988, 216pg.
- BADINTER,E. **Um é o Outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira ,1986, 309 pg.
- BARBOSA,B. **Vida Dança/Dança Vida**. Salvador: Escola de Cultura Física da Graça, 1982.
- BARIL,J. **La Danse Moderne**. Paris: Vigot Éditions ,1977, 448pg.
- BERNARDIN,N-M. **La Comédie Italienne en France**. Paris: Éditions de la Rue Bleue, 1902.
- BONILLA,L. **La Danza en el Mito y en la Historia**. Madrid: Biblioteca Nueva ,1984, 334pg.
- BROOK,P. **O Teatro e seu Espaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970, 151pg.

- BRUNEL,P.; WOLF,S. **L'Opera**. Paris: Bordas, 1980.
- BUCKLE,R. **Diaghlev s.c**. Jean-Claude Lattès ,1980.
- CLARKE,M.; CRISP,C. **The History of Dance**. London: Orbis Publishing, 1980.
- CRISP,C.; THORPE,E. **The Colorful World of Ballet**. London: Octopus ,2a.ed. ,1980 ,96pg.
- D'AMICO,S. **Storia del Teatro Dramatico**. Milano: Garganti, 1953.
- DIGAETANI,J. **Convite à Ópera**. Rio de Janeiro: Zahar, s.d., 268pg.
- DUBY,G.; PERROT,M. **Imagens da Mulher**. Porto: Ed. Afrontamento, 1992.
- DUNCAN,I. **Fragmentos Autobiográficos** .Porto Alegre: L&M 1985.
- DUNCAN,Irma **Duncan Dancer** New York Books for Libraries ,1980.
- ECO,H. **Como se faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 1983, 184pg.
- EL BALLETT: **Encyclopedia del Arte Coreografico**. Madrid: Aguillar, 1980.
- ELLMERICH,L. **História da Dança**. São Paulo: Ricordi, 1962, 326 pg.
- FARO,A.J. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1986.
- FISCHER,E. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar ,1981, 8a.ed. 254 pg.
- FOUCAULT, M. **O Uso dos Prazeres - História da Sexualidade**. vol.II. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

- GUÉRITE,J. (org.) **Prestige de la Danse**. Paris Charles: Portal, 1953, 158 pg.
- HOFFMAN,H.; HOFFMAN,V. **Le Ballet** .Paris: Bordas, 1981.
- HUIZUNGA,H. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2a.ed., 243 pg.
- JOYEUX,O. Le XXeme. **Siècle de la Danse**. Paris: Hachette, 1981, 180 pg.
- JUNAUT,M. Propos Sur la Danse Moderne Bienne Panorama, s.d.
- KENNY,D. **On Stage in Japan**. Tokyo: Shufumoto ,1974, 81 pg.
- KIRSTEIN,L. Dance: A Short History New York Dance Horizons, 1977, 4a. ed., 398 pg.
- KOSTELANETZ,R.(org) **Novos Rumos das Artes**. Rio de Janeiro: Lidador, 1967 ,222 pg.
- LAWSON,J. **A History of Ballet and its Makers**. London: Dance Books, 1976.
- LE RIDER,J. **A Modernidade Vienense**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.
- Les Spectacles a travers les Âges - Music et Danse Paris Aux Éditions du Cigne s.d.
- LOUIS,M A.L. Le folklore et la Danse Aujourd'hui s.c. 1984 405 pg.
- Masque du Carnaval à la Commedia dell'Arte Boufoneries no.1 Cazillac Boufons du Midi février 1980.
- MC VAY,G. Isadora e Essenin Michigan Ardis 1980.
- MELO,A.A. **O Renascimento**. Rio de Janeiro: Agir, 1978, 208 pg.
- MENDES, M. **A Dança**. São Paulo: Ática, 1980, 80 pg.

- MICHAJLOWSKY,P. **A Dança e a Escola de Ballet**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura ,s.d.
- NAVAS,C.; DIAS,L. **Dança Moderna** .São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, 212 pg.
- NIETZSCHE,F. **A Origem da Tragédia**. Lisboa: Guimarães ed., 1988, 173 pg.
- **A Genealogia da Moral**. Lisboa: Guimarães Ed., 1989, 234 pg.
- Trechos Escolhidos **Col. Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NOVERRE,J-G. Lettres sur la Danse s.c. Lieutier, 1952
- PANDELLI,J. **Les Joies de la Danse** .Paris: Farandole, 1975
- PENNA,L. **Dance e Recrie o Mundo - A força Criativa do Ventre**. São Paulo: Summus Editorial, 1993.
- PERROT,M. **Os Excluídos da História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, 332 pg.
- PORTINARI,M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, 304 pg.
- PRONKO,L.C. **Teatro Leste & Oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986, 200 pg.
- RAGO,M. **Prazeres da Noite**. São Paulo: Paz e Terra, 1991, 322 pg.
- RÉMOND,R. **O Século XIX - Introdução à História de Nosso Tempo**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974 ,1a.ed. ,207 pg.
- REYNA,F. **Histoire du Ballet**. Paris: Aimery Somogy, 1964, 256 pg.
- ROSENFELD,A. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 3a. ed., 1976 249 pg.

- SACHS,C. **Historia Universal de la Danza**. Buenos Aires: Centurión, 1944, 447 pg.
- SALAZAR,A. **La Musica en la Cultura Griega**. Mexico: El Colegio del Mexico, 1954, 251 pg.
- SASPORTES,J. **Pensar a Dança**. s.c. Imprensa Casa da Moeda ,1983, 176 pg.
- SCHAIKEVITCH,A. **Serge Lifar et Le Ballet Contemporain**. Paris Correa, 1950, 196 pg.
- SCHORSKE,C. **Viena Fin-de-Siècle**. Ed. Unicamp/ Cia das Letras, 1989.
- SENNET,R. **O Declínio do Homem Público**. São Paulo: Cias das Letras, 1988, 447 pg.
- SEVERINO,A.J. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1976, 2a.ed., 112 pg.
- SIMMEL,G. **Filosofia do Amor**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.
- SUCENA,E. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1989.
- TÁCITO,H. **Madame Pommery**. Campinas: Ed. Unicamp, 4a.ed., 1992.
- TERRY,W. **The Dance in America** New York Harper & Brothers Publishing 1954
- TUGAL,P. **Petite Histoire de l'Art et des Artistes**. Paris: Fernand Nathan, s.d., 156 pg.
- TURNER,M **New Dance** Pittsburg University of Pittsburg Press, 1979, 3a.ed., 128 pg.
- VIANNA,K **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990, 141 pg.
- WEBER,E. **França Fin-de-Siècle**. São Paulo: Cia das Letras, 1989, 356 pg.
- WIGMAN,M. **La Langage de la Danse**. Paris: Centre National des Lettres ,1986, 101 pg.

WILHELM,R. I Ching **O Livro das Mutações**. São Paulo: Editora Pensamento, 1989.

TESES:

BUITONI, Dulcília H.S. **Mulher de Papel - A Representação da Mulher na Imprensa Feminina Brasileira**. Tese de Doutorado, USP, 1980.

CAMPOS, Márcia R. Bozon **Uma Arqueologia da Dança: Releitura Coreográfica de Chinita Ullman**. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 1995.

VAZ, M.Luisa Albiero. **Mulheres da Elite Cafeeira em São Paulo - Conciliação e Resistência 1890/1930**. Dissertação de Mestrado em História Social, USP, 1995.

REVISTAS:

O Cruzeiro Rio de Janeiro 1931/32/33

Revista Feminina São Paulo 1931/32/33

A Cigarra São Paulo 1931/32/33.

Revista Paratodos São Paulo 1931/32/33

Jornal do Ballet São Paulo 1968/77

Revista Dionisos no. 29 Fundacen 1968

Cadernos Pagu Unicamp no.1 1993

EAD 48/68 Alfredo Mesquita São Paulo secretaria do Estado da Cultura Fundação Padre Anchieta 1985

Memória Dança Nina Verchinina Rio de Janeiro Associação dos Amigos do Ballet s.d.

BIBLIOTECAS E ARQUIVOS:

Biblioteca Mário de Andrade São Paulo

Biblioteca do Centro Cultural Vergueiro São Paulo

Biblioteca do Museu Lasar Segall São Paulo

Instituto de Estudos Brasileiros USP

Arquivo do Estado de São Paulo

Arquivo Edgard Leuerth Unicamp

Arquivo Particular de Décio Stuart Santos SP

ENTREVISTADOS:

STUART, Décio Bailarino Profissional

LEINER, Dorothy Ex-aluna da EAD, aluna particular de Chinita.

PASCHOAL, Armando Ex-aluno da EAD, ator profissional

NOGUEIRA, Odilon Ex-aluno da EAD, ator profissional

ZANOTTO, Ilka Ex-aluna da EAD, consultora da Fundação Vitae

GUMIEL, Renée Professora de Dança Moderna, amiga de Chinita.

FRANCO, Marília Bailarina profissional, aluna da primeira turma da escola de Chinita e Kitty.

A obra
Ballet ou Dança Moderna? Uma Questão de gênero.
São Paulo na década de 30.
da autoria de
Marília Vieira Soares
publicada pela
CLIOEDEL - Clio Edições Eletrônicas -
foi editada e formatada com a seguinte configuração de página:
tamanho do papel: A4,
orientação: paisagem,
margens superior e inferior: 1,5 cm
margens esquerda e direita: 1,5cm
medianiz: 0 cm,
distancias do cabeçalho
e rodapé em relação à
borda do papel: 1,25 cm.
O texto foi digitado em
Word para Windows, versão RTF
com fonte Times New Roman 12,
espaço 1 e recuo de parágrafo de 1,25 cm.
As notas de roda-pé, com mesma fonte, mas tamanho 10.
E as transcrições de mais de 3 linhas
em itálico e com recuo de 2 cm à
esquerda e 0,5 cm à direita.

Os direitos desta edição são propriedade do autor. Esta obra pode ser obtida gratuitamente através da **Clio Edições Eletrônicas** <<http://www.clionet.ufjf.br/clioedel>> e reproduzida eletronicamente ou impressa desde que para uso pessoal e sem finalidades comerciais e não sofra alterações em seu conteúdo e em sua estrutura eletrônica.