

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Corporeidades Políticas: os fatores do movimento e a Dança  
Moderna no Brasil**

Giovanna Baraldi<sup>1</sup>

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.
---

Orientação: Prof. Dr. Emerson do Nascimento

São Paulo

2020

---

<sup>1</sup> Giovanna é bacharela e licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), atualmente é professora, intérprete-criadora e pesquisadora da dança. Dentre os trabalhos que desenvolveu como intérprete-criadora e como pesquisadora, podemos verificar seu interesse por temáticas que abrangem a dança como manifesto, ou como ato político do corpo.

## **Corporeidades Políticas:** os fatores da dança e a Dança Moderna no Brasil

**RESUMO:** Este projeto de pesquisa tem como objetivo central analisar a corporeidade da produção de dança que atravessa as décadas de 1960 e 1970 com a emergência de importantes companhias estáveis em São Paulo, como o Balé Stagium (1971). A análise será feita a partir das obras coreográficas “Diadorim” (1972) e “Kuarup, ou A Questão do Índio” (1977), do Balé Stagium, sob a perspectiva dos fatores da dança de Rudolf Von Laban, como a fluência, o peso, o espaço e o tempo. Esta pesquisa tem o intuito de perceber as mudanças de paradigmas corporais que ocorreram no decorrer do período moderno da Dança e que se evidenciam no processo criativo das obras coreográficas, refletindo o contexto político-social no qual esses artistas estão inseridos.

**Palavras-chave:** Corpo. Dança Moderna. Fatores da dança. Corporeidades políticas.

**Political Corporealities:** the factors of dance and modern dance in Brazil.

**ABSTRACT:** This research project has as main objective to analyze the corporeality of dance production that crosses the 1960s and 1970s with the emergence of important stable companies in São Paulo, such as Ballet Stagium (1971). The analysis will be based on the choreographic works “Diadorim” (1972) and “Kuarup, ou A Questão do Índio” (1977), by Ballet Stagium, under the perspective of Rudolf Von Laban's dance factors, such as fluency, weight, space and time. This research aims to understand the changes in the body paradigms that occurred during the modern period of dance and that are evident in the creative process of choreographic works, reflecting the political and social context in which these artists are inserted.

**Keywords:** Body. Modern Dance. Dance factors. Political corporealities.

### **Corporeidades Políticas:** los factores de la danza y la danza moderna en Brasil

**RESUMEN:** Este proyecto de investigación tiene como objetivo principal analizar la corporeidad de la producción de danza que atraviesa las décadas de 1960 y 1970, con el surgimiento de importantes compañías estables en São Paulo, como Ballet Stagium (1971). El análisis se basará en las obras coreográficas “Diadorim” (1972) y “Kuarup, ou A Questão do Índio” (1977), de Ballet Stagium, bajo la perspectiva de los factores de danza de Rudolf Von Laban, como fluidez, peso, espacio y tiempo. Esta investigación tiene como objetivo comprender los cambios en los paradigmas corporales ocurridos durante la época moderna de la danza y que se evidencian en el proceso creativo de las obras coreográficas, reflejando el contexto político y social en que se insertan estos artistas.

**Palabras clave:** Cuerpo. Danza moderna. Factores de la danza. Corporeidades políticas.

## INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo discutir a emergência de uma nova corporeidade nas obras coreográficas produzidas na década de 1970 em São Paulo. Logo, anseia discutir as particularidades do fazer coreográfico desse período, de modo a compreender as características emergentes no corpo dançante e a maneira como estes artistas se relacionaram com os contextos políticos e sociais nos quais estavam inseridos.

Portanto, para que essa discussão seja possível, abordaremos a década de 1970 a partir de três eixos: o histórico, o teórico e o coreográfico. Discutiremos, na seção “Uma Breve História da Dança”, a construção histórica e a composição da Dança Moderna no Brasil, apresentando a história da formação da Companhia Ballet Stagium, enfatizando o papel que Marika Gidali e Décio Otero desempenharam nessa instituição. Além disso, faremos uma pequena consideração sobre o Teatro de Dança Galpão e a relevância do espaço para a circulação de importantes produtores da dança e do teatro deste período.

A seção “A Poética do Movimento” representa o eixo teórico deste artigo. Será responsável por apresentar as questões relativas ao corpo, a partir da ótica de teóricos como Rudolf Von Laban e Laurence Louppe, que serão encarregados da compreensão dos elementos que envolvem a composição do movimento. Assim, permite-se que acessemos as dimensões do seu fazer através dos fatores fluência, espaço, peso e tempo.

Já as seções “Diadorim (1972) — A Desconstrução de Velhos Vocábulos Corporais” e “Kuarup (1977) — Corpo Político, Corpo Real” respectivamente representam o eixo coreográfico, em que faremos a análise de duas obras do Ballet Stagium, são elas “Diadorim” (1972) e “Kuarup, ou A Questão do Índio” (1977). A partir dessas análises poderemos compreender, na prática, como se deu o estabelecimento de uma nova maneira de se pensar o corpo em movimento e como as particularidades do fazer coreográfico indicam o nascimento de um corpo político.

Por último, “Considerações Finais” será responsável pela tessitura de argumentos que corroboram para a percepção de: (i) como o emprego dos fatores do movimento influencia diretamente na narrativa do corpo em cena; e (ii) como esses corpos atuam politicamente através do movimento.

## 1. UMA BREVE HISTÓRIA DA DANÇA

Observamos a circulação de novas ideias sobre o corpo e sobre a produção em Dança começarem a ser formuladas na década de 1950 com o estabelecimento da Dança Moderna<sup>2</sup> no Brasil e com a crescente profissionalização da dança. Com o passar dos anos, esses princípios se consolidaram como uma nova forma de perceber e conceber o corpo em movimento, e continuam ressoando nas produções coreográficas contemporâneas.

Vale recordar que a produção de dança no Brasil foi e ainda é abundantemente influenciada pelos modos de se pensar o corpo e a dança ao redor do mundo. Principalmente pelo fato do Brasil ter recebido, ao longo das décadas, artistas de diversos países que encontraram aqui residência e, de alguma forma, espaço e matéria-prima para desenvolver suas obras.

A dança diversificada, produzida pelos coreógrafos brasileiros hoje, tem sua razão de ser justamente por causa de uma incidência de pensamentos estrangeiros sobre o corpo que, de maneira crescente, foram trazidos ora por bailarinos brasileiros que estudaram técnicas de dança e participaram de processos criativos no exterior, ora por artistas estrangeiros que vieram ao Brasil e eventualmente fixaram residência aqui.

Podemos dizer que a nossa história em relação à Dança Moderna iniciou-se com duas fundações: a da Escola Municipal de Bailado, em 1940, e do Ballet do IV Centenário, em 1953, ambas em São Paulo. Segundo Navas & Dias (1992, p. 21), “Enquanto a escola começara a organizar a formação de bailarinos, a companhia, criada para a comemoração dos 400 anos da cidade, trouxera a experiência de um padrão profissional da dança.”

A breve existência do Ballet do IV Centenário foi essencial para impulsionar toda uma geração de artistas “que receberam treinamento de primeira e ardiam por dar prosseguimento a suas carreiras; e o sonho da criação de uma companhia profissional, experimentado de maneira tão concreta e, ao mesmo tempo, tão fugaz [...]”, conforme afirma Navas & Dias (1992, p. 92).

Dessa forma, foi traçado o surgimento, no final da década de 1960 e início da década de 1970, de importantes companhias estáveis, como o Balé da Cidade de São Paulo (1968) e o Ballet Stagium (1971), além do advento de espaços de circulação de uma dança primordialmente experimental, como o Teatro de Dança Galpão, criado em 1974.

---

<sup>2</sup> Neste artigo, chamamos de Dança Moderna brasileira a dança que começa a ser produzida após a experiência do Balé do IV Centenário (1953-1954), segundo Cássia Navas e Lineu Dias (1992) na obra “Dança Moderna”.

Esses grupos, tanto das companhias estáveis quanto dos artistas que circulavam pelo Teatro de Dança Galpão, começaram um processo de produção artística em meio a Ditadura Militar brasileira, que vigorou entre os anos de 1964 a 1985, e sobreviveram produzindo danças e corpos políticos, mesmo estando sujeitos à ação direta da censura.

A Dança Moderna apresenta uma concepção de corpo que é particular da produção e da técnica de sua geração, estabelecendo uma estética e uma formatação próprias. Em um primeiro momento, essa particularidade presente no movimento marca o início de um processo de subversão das relações estabelecidas com a Dança Clássica e com os códigos corporais, questionando as tecnologias que envolvem corpo, além de procurar novas formas de estabelecer sentidos a partir da mudança estética.

É importante ressaltar que o conceito de corporeidade explorado neste artigo está relacionado à compreensão de que os diferentes momentos da história da Dança foram responsáveis pela emergência de corporeidades, tonalidades, texturas de movimentação e vocabulários particulares à cada movimento — Clássico, Moderno ou Contemporâneo — na Dança. De maneira geral, podemos tomar como exemplo a Dança Clássica, que produziu corpos longilíneos, leves e flexíveis, marcados por uma movimentação codificada.

A ideia de corporeidade nos interessa neste artigo, pois é através dela que pretendemos discutir as particularidades da produção de dança na década de 1970 no Brasil. Buscamos compreender as mudanças na concepção do que é e do que pode ser dança, entendendo como esse processo acontece também no corpo. Tais mudanças se projetam na emergência de novas corporeidades.

Portanto, a Dança Moderna iniciou a proposição de outros paradigmas corporais que — para além da exploração do campo fantasioso de reinos encantados e seres místicos muito presentes no *Ballet* Clássico — sugere uma nova interação com os contextos nos quais esses artistas circulam. Traz o corpo de volta para as questões do mundo terreno e da vida cotidiana. As questões políticas e sociais se tornam temas para a produção em Dança, atravessando os corpos e as estratégias de criação, participando ativamente do processo de escolha dos componentes das obras coreográficas. Os corpos se tornam conscientemente políticos em cena.

### **1.1. A essência da modernidade na Dança brasileira**

A modernidade na Dança brasileira refletiu intensamente os pensamentos da reorganização corporal e da produção em Dança que aconteciam pelo mundo todo.

Essencialmente, coreógrafos e bailarinos começaram a se questionar sobre a validade de continuar produzindo nos moldes formatados e rígidos que o *Ballet* Clássico proporcionava.

Até então, a Dança havia sido determinada pela sua virtuosidade. Para compreendermos essa questão, tomemos como exemplo a Dança Clássica. O *Ballet* Clássico, como conhecemos hoje, emerge de danças populares da Europa, que começaram nas ruas, concebidas por um povo pobre e que, ao longo do tempo, foram elaboradas, separando-se em uma dança erudita e uma dança popular (BOURCIER, 2006).

A Dança se sofisticou ao longo do tempo, a popular era então encarregada de “manifestar sentimentos confusos, fortes — a alegria, a inquietude — e manter ritos, cujo sentido original foi perdido, através de movimentos não sujeitos a regras” (BOURCIER, 2006, p. 54). Em contrapartida, a dança erudita, ou metrificada, estabeleceu progressivamente movimentos formatados e específicos, formalizando danças que exigiam “antes de mais nada, a beleza das formas; serão as danças das classes desenvolvidas culturalmente, das classes dominantes.” (BOURCIER, 2006, p. 54).

O *Ballet* Clássico, no formato que conhecemos hoje, assumiu sua primeira forma por volta do século XVII na corte francesa, com o estabelecimento da Academia Nacional de Dança, conhecida hoje como Balé da Ópera de Paris, fundada em 1661 por Luís XIV. Além da fundação desta instituição ser um importante marco para a Dança Clássica, o mestre de dança Charles-Louis-Pierre Beauchamps desempenhou um papel significativo na elaboração e na codificação da técnica Clássica deste mesmo período, foi ele o responsável pela elaboração das 5 posições básicas do corpo no *Ballet* (BOURCIER, 2006).

A Dança Clássica foi profissionalizada, por sua vez, pela corte italiana, que marcou uma elevação dos níveis técnicos e de desenvolvimento do bailarino (BOURCIER, 2006). Pouco a pouco, via-se o *ballet* assumir diferentes formas, ser formatado com práticas próximas às que conhecemos hoje.

Outros pensadores, como Noverre, segundo Bourcier (2006), ressignificaram a produção clássica, instaurando o *ballet* de ação, configurando-o na narração de uma ação dramática. Sem se perder em divertimentos, a dança deveria ser também “[...] natural, expressiva [...]” (BOURCIER, 2006, p. 170).

Via-se o *ballet* atravessar outras fases. No seu período romântico, com seres sobrenaturais e de ordem exótica, proporcionou ao homem a oportunidade de escapar de sua realidade hostil, e adentrou o seu período clássico, acessando formas cada vez mais exigentes em relação à técnica e com uma execução brilhante das sequências de movimento (FARO, 1986).

Maiores e melhores execuções dos passos garantiam a fama de um bom bailarino e a manutenção das grandes companhias de *ballet* como referências na produção da dança. No entanto, um processo de questionamento surge para romper não só com a rigidez dos movimentos e do virtuosismo em cena, mas também com os temas que regiam as produções em Dança até o momento.

Bailarinas e coreógrafas como Isadora Duncan<sup>i</sup>, Ruth St. Denis<sup>ii</sup> e Loie Fuller<sup>iii</sup> são exemplos de artistas que reivindicaram novos relacionamentos com o próprio corpo. Pés descalços, túnicas esvoaçantes e cenários despídos das qualidades opulentas, antes presentes nos palcos dos grandes *ballets*, apenas revelam o início de um progressivo caminho de modernização do corpo e da dança ao longo dos anos.

Os bailarinos e coreógrafos caminhavam, portanto, para a busca de outras formas de pensar o corpo em movimento. O período moderno que emergia no Brasil era, portanto, um eco das buscas que se passavam ao redor do mundo. Segundo Inês Bogéa (2014, capítulo 1, n.p.) “era evidente o desejo por romper com as velhas regras” estabelecidas, e “a procura por novas maneiras de se comunicar”, de forma que “[...] a relação do espaço, do corpo e das referências de conteúdo trouxessem para a cena a diversidade daquele momento” (BOGÉA, 2014, capítulo 1, n.p.).

Para ilustrar esse momento efervescente ao redor do mundo, de acordo com Bogéa (2014, capítulo 1, n.p.), no período de 1970 a 1976 nos Estados Unidos, “alguns coreógrafos formaram o *The Grand Union*, liderado por Yvonne Reiner<sup>iv</sup>”. Esse grupo estudava o movimento a partir de improvisações com foco nas sensações internas, sem deixar de lado a pesquisa pelo movimento puro. Nestes mesmos anos, Merce Cunningham<sup>v</sup> – que marca o início de um pensamento pós-moderno – iniciava suas investigações em videodança (BOGÉA, 2014).

Na década de 1970 na Bélgica, Maurice Béjart<sup>vi</sup> estabelecia sua escola Mudra (Centro Europeu de Aperfeiçoamento e de Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo), privilegiando um ensino multidisciplinar, onde bailarinos como Célia Gouvêa realizariam parte de sua formação (BOGÉA, 2014).

Na Alemanha, Pina Bausch<sup>vii</sup> se tornava diretora do Balé da Ópera de Wuppertal, onde iniciou um processo que propôs a pesquisa do movimento a partir da provocação do bailarino, com perguntas que atravessavam aspectos do seu cotidiano, de suas vidas pessoais e de conceitos abstratos. A partir das respostas dadas com o corpo, elaborava-se uma tessitura de movimentações. Originado na improvisação, “Todo e qualquer gesto poderia virar material da dança, o que não significa que isso pudesse ser feito de toda e qualquer maneira: nada do que

se via no palco era improvisado, embora tivesse partido da improvisação.” (BOGÉA, 2014, capítulo 1, n.p.).

Desta forma, conseguimos compreender a emergência de uma tendência mundial em pesquisar o corpo e o movimento a partir de perspectivas antes nunca exploradas. Inicia-se um processo de investigação que colocará o corpo e a dança na fronteira com outras linguagens, como o teatro, as artes plásticas e a música, permitindo o surgimento de expressões como a dança-teatro e a performance.

Diferentemente do que acontecia no balé, os bailarinos da dança moderna, muitas vezes, eram estimulados a criar, participar de laboratórios que trouxessem sentimentos, idéias e seqüências pessoais para o que estavam representando no palco. As temáticas dos espetáculos também procuravam expressar questões referentes ao homem de seu tempo, condizentes com sua realidade, sentimentos e desejos. Dessa forma, o virtuosismo da técnica clássica passava para segundo plano, e técnicas como de Marta Graham e processos de trabalho como de Kurt Jooss e Rudolf Von Laban se tornavam parte do universo de profissionais da dança do Brasil. (REIS, 2005, p.7).

Essa característica experimental da Dança Moderna, no Brasil, começou a se constituir com artistas como Chinita Ulmann<sup>viii</sup> (1904–1977), Renée Gumiel<sup>ix</sup> (1913-2006), Maria Duschenes<sup>x</sup> (1922–2014) e Yanka Rudzka<sup>xi</sup> (1916–2008), “difusores de uma nova maneira de pensar a dança que atuaram, sobretudo, em sala de aula” (BOGÉA, 2014, Introdução, n.p.). O corpo em cena foi estruturado a partir de conteúdos políticos, “em pleno tempo de ditadura e repressão no Brasil.” (BOGÉA, 2014, Introdução, n.p.)

Via-se efervescer, também, a necessidade de uma busca por temas genuinamente brasileiros. Em um primeiro momento, essa investigação suscitou a manifestação de temas relativos à perspectiva do artista sobre o Brasil e sua cultura, no entanto, a linguagem utilizada nas obras coreográficas era até então a técnica clássica. Bogéa (2014, Introdução, n.p.) nos atenta que “As mudanças se dão primeiro pela escolha dos temas e depois pelas transformações corporais no movimento — processo que sofrerá sua necessária decantação com o tempo.”.

Sobre a procura de se desvencilhar da produção tradicional europeia em busca de uma singularidade própria nos modos de fazer, Inês Bogéa (2014, Introdução, n.p.) nos revela que “Cada performance parecia projetar um mundo particular, em busca da liberdade de experimentação revelando novas formas de cooperação, questionando na cena a própria arte da dança, sua forma e estrutura interna.”.

A particularidade em cada criação e a pluralidade de formas que a dança adquiriu revela, portanto, a intensa investigação em que os bailarinos e coreógrafos se colocaram neste período. Revela também o interesse em encontrar uma maneira original de se pensar e de criar

a dança, o que nos indica o rumo que os estudos tomariam ao longo dos anos. Com a consciência de um Brasil socialmente controverso e problemático, o desejo de falar e atuar politicamente através do corpo se intensifica diante do contexto ditatorial que o Brasil atravessava.

O grupo Ballet Stagium é um exemplo desse período experimental da dança e será abordado a seguir de modo a compreendermos as particularidades deste novo corpo em cena.

## **1.2. Ballet Stagium: da TV ao Xingu**

O grupo Ballet Stagium foi fundado em 1971 por Décio Otero<sup>xii</sup> e Marika Gidali<sup>xiii</sup> em São Paulo. Junior (2020), em entrevista com os fundadores, ressalta que a ideia inicial era estabelecer uma companhia de dança que tivesse, em primeiro lugar, o que dizer, para além do que dançar.

O encontro entre Décio Otero e Marika Gidali se deu em um evento realizado em Curitiba, onde ambos haviam sido convidados para ministrar cursos — ele, de *Ballet Clássico* e ela, de *Expressão Corporal*. Logo em seguida, Marika foi convidada pela TV Cultura para a produção de um programa sobre dança, composto por 16 espetáculos chamados de “Convite à dança”, no qual ela sugeriu a participação de Décio para auxiliá-la. Foi durante este período que Marika percebeu seu bom relacionamento com Décio na produção de trabalhos coreográficos.

Ao término das gravações do programa, notaram que, de alguma forma, deveriam seguir com a proposta nascida ali. O artista Paulo Autran sugeriu então a criação de um teatro itinerante. Foi após essa sugestão que Marika e Décio fundaram o Ballet Stagium em 1971, contratando um produtor que seria encarregado de divulgar e vender as obras coreográficas (JUNIOR, 2020).

Marika comentou que, como passaram 22 dias de ônibus de São Paulo até o Maranhão, a companhia conheceu de tudo, desde elementos folclóricos até o tipo de vida que se levava nestes lugares, e percebeu uma realidade diferente da que os diretores e bailarinos vivenciavam e, por isso, houve uma mudança inicial na visão que estes tinham sobre o Brasil. (JUNIOR, 2020, p. 26–27).

É importante ressaltar que a característica do Ballet Stagium de elaborar danças a partir de perspectivas sociais e políticas não esteve presente desde o início nas produções da companhia. Em um primeiro momento, a companhia buscou falar de uma brasilidade presente em obras literárias, a exemplo disso, temos “Grande Sertão Veredas”, de Guimarães Rosa, que deu origem à obra “Diadorim” de 1972.

Marika Gidali, em entrevista concedida ao pesquisador Junior (2020), relatou que a ideia de “Diadorim” nasceu com Décio, no entanto, ele ainda era um bailarino clássico. Por essa razão, na primeira versão de “Diadorim”, Marika dançava o *ballet* utilizando sapatilhas de ponta, tradicionalmente utilizadas nos *ballets* de repertório, o que resultava em uma outra estética e um outro sentido para a obra em si. Contudo, após a primeira viagem realizada com a companhia, os coreógrafos passaram a enxergar a obra de outra forma. Logo em seguida, o *ballet* foi reformulado e deu origem a um trabalho mais elaborado e aprofundado em seu próprio tema. Ao revisitar o repertório da companhia, “Diadorim” foi uma das obras que indicou aos coreógrafos a presença de traços, até então, muito “colonizados e plásticos”<sup>3</sup>.

Entretanto, foi durante uma das viagens realizadas de barca — no projeto “A Barca da Cultura” ou “A Barca dos Sonhos” — pelas cidades ribeirinhas do rio São Francisco que a companhia, impossibilitada de realizar uma das apresentações do espetáculo por causa da chuva, se deparou com os questionamentos: o que dançar, por que dançar, para quem dançar e como dançar? Marika Gidali, em entrevista, nos conta:

Então, em um dos dias em que eu desci da barca para uma apresentação, cheguei em um lugar totalmente depauperado e vi aquelas pessoas, e pensei, aqui dá pra fazer coisas, recreação com os professores, daí percebemos que daria para utilizar a dança como uma forma de educação. Então essa barca da cultura foi perfeita para conscientizar o grupo, o que era isso tudo, e a partir daí começamos a ser uma companhia de fato política, sem o menor pudor; o repertório passou a ser político, todo início do ano sentávamos e discutíamos o que fazer, o que estava acontecendo naquele momento, qual seria o caminho para desviar as atenções, já que o teatro não podia falar, nós poderíamos dançar aquilo que não podia ser falado, então foi um ato de coragem assim fortíssimo. (JUNIOR, 2020, p. 130).

Foi a partir desses questionamentos que a companhia passou a realizar um trabalho de base mais profundo e consciente durante a elaboração de suas obras, assumindo o caráter político que emergia no contato com a população e a realidade de diferentes cidades brasileiras.

Décio Otero (1999), em sua obra “Stagium: As paixões da dança”, relata as experiências da companhia ao longo de sua existência. Segundo o autor, tanto “A Barca da Cultura” — projeto também conhecido como “Barca dos Sonhos”, idealizado e desenvolvido em 1974 por Paschoal Carlos Magno — quanto o “Xingu” — apresentações realizadas para a população indígena no Alto Xingu em 1977 — foram projetos decisivos para a modificação do comportamento filosófico da companhia. Em contato com tais realidades:

[...] já não era possível sermos simplesmente um grupo de bailarinos exibidores de beleza técnica. De niilistas, passamos a uma observação ética de comportamento que nos fez perder o gosto egoísta da autocentralização, sentindo-nos afundar ante o equívoco que até então não havíamos percebido. (OTERO, 1999, p. 19).

---

<sup>3</sup> Marika Gidali em entrevista a Carlos de Moura Veloso Junior (2020, p. 129).

Apesar do caráter inovador da companhia, Junior (2020) indica que o grupo também passou por dificuldades para se manter financeiramente, principalmente em razão da falta de prioridade que a Dança apresentava em detrimento das outras expressões artísticas, recebendo pouco ou quase nenhum fomento das políticas públicas para a cultura naquele momento. Além disso, o governo privilegiava de forma mais frequente, com incentivos financeiros, os grupos estrangeiros em detrimento dos grupos nacionais.

Décio e Marika transpuseram, para o corpo, obras teatrais como “Navalha na Carne”, de Plínio Marcos, dando origem à obra coreográfica “Quebradas do Mundaréu”. Décio, sobre a obra, conta que:

Existia um espírito de anarquia guardados nas mentes e nos corações do povo brasileiro e a crueza do texto do Plínio alardeava um casamento para cada olho e para cada mente. Era amedrontador. Mas fazer o censurado, naquele tempo, era fascinante, em resposta à castração da livre expressão artística. (OTERO, 1999, p. 139).

Independentemente dos períodos de dificuldade financeira, a companhia encontrou na dança formas de tratar questões que não podiam ser abordadas em linguagens profundamente censuradas, como o teatro e a música. O trabalho desenvolvido pela companhia foi inovador em comparação com a dança produzida até então, reinventando o corpo a partir de novas plasticidades e ampliando as possibilidades para o encontro com um novo corpo e uma nova forma de se dançar.

### **1.3. Interlúdio: O Teatro de Dança Galpão (1974–1981)**

O Teatro de Dança Galpão não é objeto de aprofundamento deste artigo, no entanto, é importante mencionar alguns fatos relativos à sua existência, principalmente em razão do significativo papel que o espaço desempenhou na produção e circulação dos artistas da Dança na década de 1970.

O espaço surgiu da iniciativa da bailarina Marilena Ansaldi e do apoio de Pedro Magalhães Padilha, então Secretário de Estado da Cultura, Esporte e Turismo. Esse pode ser considerado o primeiro dos espaços dedicados à produção/circulação de Dança fomentado por verba pública, condição inédita até o momento (BOGÉA, 2014).

O Teatro de Dança Galpão foi constituído na Sala Galpão, local até então ocioso na laje superior do Teatro Ruth Escobar, inaugurado em 1964. Mesmo após reforma, as condições ainda eram bastante precárias. Sua pré-inauguração foi em dezembro de 1974, com a obra “Caminhada” de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. Sua estreia oficial como Teatro de

Dança aconteceu em março de 1975, com a apresentação das obras “Entrelinhas” e “D. Maria I, a rainha louca” do Ballet Stagium. Essa foi a única vez que o grupo se apresentou ali, apesar da casa lotada de autoridades e artistas, uma vez que a comissão de dança do Teatro acreditava que o espaço poderia não atender as exigências técnicas da companhia (BOGÉA, 2014).

O Teatro de Dança Galpão foi palco para a estruturação de um corpo resistência, permitiu a ação experimental dos corpos e a livre aproximação com outras linguagens, como as artes plásticas e o teatro, proporcionando a emergência das performances e *happenings*. Sobre o espaço, Marilena Ansaldi diz:

Era exatamente como tínhamos imaginado: um teatro que durante o dia era ocupado por aulas e, à noite, por espetáculos experimentais. Todos os professores ganhavam um cachê pelas aulas e podiam se dedicar aos espetáculos com uma certa tranquilidade. Tudo podia ser experimentado, sobretudo as formas de expressão que mesclavam dança e teatro e provocavam tanta antipatia nos bailarinos “puros”. (ANSALDI, 1994, p. 151–152 apud GERALDI, 2009, p. 7).

Segundo Silvia Maria Geraldi (2009), o primeiro grupo a ocupar o recinto foi composto pela bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa e pelo diretor teatral Maurice Vaneau. Ambos foram responsáveis pelo teor vanguardista e experimental que o espaço adquiriria, sendo essas as características que garantiriam o seu sucesso e o seu reconhecimento como o lugar da criatividade e da experiência multidisciplinar. A autora Sofia do Amaral Osório (2015) relata que:

Passados seis meses desde que a sala Galpão fora alugada pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo para abrigar o Teatro de Dança, nenhum grupo havia se proposto a ocupar o espaço (por conta de todas as suas, “falhas estruturais”) até a chegada de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau ao Brasil, em setembro de 1974 (Ansaldi, 1994; Navas e Dias, 1992; Gouvêa, 2006). (OSÓRIO, 2015, p. 82).

“Caminhada”, obra coreográfica produzida por Célia com a direção de Maurice, estreou em dezembro de 1974, inaugurando extraoficialmente o Teatro de Dança Galpão. A realização de uma montagem coreográfica depois de um grande período na Europa era, segundo Gouvêa (2017), uma necessidade. Para isso, ela precisava de um espaço para desenvolver a proposta. Foi quando soube que a Comissão de Dança da Secretaria de Estado da Cultura alugava, há seis meses, um teatro destinado à dança, contudo, nenhum grupo havia querido se apresentar ali até o momento. Célia, interessada no espaço, entrou em contato com Marilena Ansaldi e descobriu, após uma visita ao local, que ali seriam desenvolvidos seus trabalhos. Célia Gouvêa (2017) relata que o espaço foi primordial na

[...] fusão de procedimentos singulares próprios à dança e ao teatro, o ciclo de sete anos de existência do Galpão ocorreu durante o período duro da ditadura civil-militar brasileira e também da contracultura. Marcado por ambos, mesclando investigação estética e participação política, tornou-se refúgio de um público atento

e curioso. O procedimento específico de interlinguagens ali praticado teve como foco a dança. (GOUVÊA VANEAU, 2017, p. 19).

O Teatro de Dança Galpão foi palco para a circulação de diversos artistas que compunham o cenário da produção artística da época, além de espaço para a circulação de espetáculos essencialmente experimentais para o cenário da Dança até então.

## **2. A POÉTICA DO MOVIMENTO**

O primeiro e mais importante aspecto a ser levado em consideração em um estudo que envolve as questões criativas da produção em Dança de determinado grupo de pessoas é o corpo, pelo simples fato de que esse é o vetor que faz existir a Dança. Portanto, para discutir essa questão, evoco a autora Laurence Louppe (2012), em sua obra “Poética da Dança Contemporânea”, e as teorias de Rudolf Von Laban para guiarem um recorte na trama de conhecimentos que envolvem a percepção de como a produção de uma arte política reverberou no corpo e na dança.

### **2.1. O corpo**

Como dito anteriormente, o primeiro aspecto a ser levado em consideração em um estudo de composições coreográficas é o corpo. A princípio, devemos ter em mente que o corpo, por si só, apresenta uma grande potência de fala. Louppe (2012, p. 69) nos dirá que “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão”. Essa afirmação nos conduz a compreender a matéria corporal do bailarino como uma potente ferramenta de interlocução, pois, mesmo quando conscientemente desacentuado ou desprovido de uma formatação específica, de um design, ele apresenta uma poética que é própria de sua condição orgânica, fala de si mesmo.

O corpo na dança é uma complexa ferramenta a ser trabalhada. Podemos dizer que o trabalho do bailarino em busca da completude de sua consciência corporal é infinito, devido à grande complexidade da integração entre consciência e corpo. Este é mutável em todos seus sentidos e principalmente sob a ação irrefutável do tempo.

Todavia, quando se escolhe trabalhar o corpo, este se mostra um importante lugar de conhecimentos e sensações. Segundo Laurence Louppe (2012), a grande potência de um artista da Dança reside na escolha consciente de um determinado estado corporal, por essa

razão os artistas da modernidade se mostram poderosos inventores de suas próprias corporeidades “à margem de qualquer modelo ou mesmo de qualquer orquestração prévia” (LOUPPE, 2012, p. 70).

As vastas reservas da herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje, talvez mais modestamente, não inventar o corpo, mas procurar compreender apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular. (LOUPPE, 2012, p. 70).

A modernidade traz consigo a experiência de corporeidades singulares. O rompimento com o corpo clássico reflete não só a busca por um corpo brasileiro, mas também o início da desierarquização dos membros do corpo. É na modernidade que o tronco começa a ser utilizado como centro de expressão, diferentemente do que acontecia na dança clássica, enrijecida na utilização das extremidades como lugar expressivo. Dá-se lugar para que uma dança visceral comece a acontecer.

Essa característica da Dança Moderna permite que, com o passar do tempo, bailarinos e coreógrafos compreendam o corpo não como um lugar expressivo determinado, mas descoberto (LOUPPE, 2012). Desta forma, é possível observar uma crescente valorização do lugar da pesquisa, pois o virtuosismo de uma dança bela não é mais suficiente, é necessário saber o que se dança, por que, para quem e como.

## 2.2. Os quatro fatores do movimento

Podemos considerar como fatores os diversos aspectos que fazem parte da composição em Dança e que podem ser alterados de acordo com as expectativas dos artistas perante sua criação. Podemos chamá-los também de instrumentos, no sentido de que permitem ao bailarino ou ao coreógrafo se instrumentalizar destes conceitos para elaborar suas danças. Temos como exemplo: o espaço, o tempo, peso e a fluência.

Fatores de movimento são componentes que foram identificados por Laban como **FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO e TEMPO**, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. Como estes fatores pertencem a própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral. Esta relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio desta capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores de movimento. (RENGEL, 2001, p. 70, grifo do autor).

O vocabulário teórico de Rudolf Von Laban e de Laurence Louppe sobre o corpo e o movimento será empregado neste artigo, de modo que possamos compreender os aspectos corporais e de movimento das obras escolhidas para que, durante o processo de análise,

possamos entender que tipo de escolhas em relação a esses aspectos tornam este em um corpo político.

Para isso, as principais referências a se ter em conta são: (i) o “Dicionário Laban”, escrito por Lenira Peral Rengel (2001), sendo um dos principais objetivos do dicionário “expor por meio da teoria, mais um vocabulário que auxilie a verbalização, descrição e elaboração criativa de movimentos.” (RENGEL, 2001, p. 9); e (ii) a obra “Poética da Dança Contemporânea” de Laurence Louppe (2012). Ambas as autoras tratam, sob diferentes pontos de vista, das ferramentas que serão utilizadas posteriormente na análise das obras coreográficas “Diadorim” (1972) e “Kuarup” (1977). Portanto, serão elas: tempo, espaço, peso e fluência.

A escolha de abordar os fatores do movimento a partir da perspectiva de Laban está relacionada principalmente à capacidade dessa proposta de organizar os elementos que compõe a construção do movimento de forma individual, mas sem perder a dimensão de que esses elementos são intrínsecos, não ocorrem de forma independente. O modo como o artista trabalha esses fatores (de maneira consciente ou não) em suas obras coreográficas nos permite identificar as singularidades de seu projeto artístico.

Para além disso, Laban foi uma figura significativa para o período moderno da Dança no Brasil, uma vez que alguns de seus discípulos foram responsáveis por trazer, trabalhar e disseminar esses conceitos em território brasileiro. Fortaleceram uma perspectiva diferente de se pensar a dança e o corpo em movimento.

### 2.2.1. Fluência

A primeira questão a ser levada em consideração, como aponta Louppe (2012), é que não podemos encarar o corpo como uma matéria imóvel “no qual o movimento viria imprimir sua marca” (LOUPPE, 2012, p. 103). Devemos levar em consideração o corpo em sua condição natural e orgânica em movimento. Foi a partir dessa impressão que Laban conseguiu identificar os quatro fatores que fundam o movimento.

Em primeiro lugar, temos o fator fluência, que diz respeito à intensidade de energia empregada no movimento. É relativo às mudanças no tônus muscular e à resposta direta desse aos estímulos do ambiente. “Tais ecos atravessarão, em primeiro lugar, as mutações da textura muscular, os tecidos de intensidade fibrosa que fazem do nosso corpo uma caixa de ressonância, o instrumento e o arco do nosso canto interior.” (LOUPPE, 2012, p. 168).

É através da consciência dos níveis de intensidade de energia empregados no movimento que o sujeito consegue dar vida às qualidades corporais que deseja utilizar em seus projetos artísticos. Segundo Louppe (2012), “Dalcroze compreendeu, por isso, que a nuance se encontra em nós: é o aumento ou a diminuição da textura muscular e nervosa que a mais pequena contracção, a mais pequena passagem emotiva aprofunda, faz vibrar ou desfaz. [...] E tudo isso é passível de composição.” (LOUPPE, 2012, p. 169).

Conforme Rengel (2001), a tarefa do fator fluência é a integração, dando a sensação de unidade entre as partes do corpo. As qualidades de movimento envolvidas nesse fator giram em torno do movimento liberado e do contido. É, portanto, a fluência que abrange a condição de fluidez, de modulação de uma tonicidade corporal a outra.

A questão da fluência, segundo a referida autora, diz respeito também à manifestação da emoção através do movimento, exteriorizando aspectos da personalidade que envolvem a emoção.

Todo movimento requer tensão muscular, seja em que grau for. Para as mudanças nas qualidades de Fluência também é necessária tensão, porém, Fluência trata da relação entre os músculos tensionados e não propriamente da presença da tensão no corpo. [...] A Fluência é considerada como alimentadora dos outros fatores, porque, por vezes, é possível observar em movimentos que qualidades de Espaço, Peso e Tempo permanecem cristalizadas e só a Fluência muda. (RENGEL, 2001, p. 71-72).

O sujeito pode, através de uma maior consciência da fluência, compreender o nascimento de qualidades de movimento oníricas, imaginárias e criativas.

### 2.2.2. O espaço

A questão do espaço na dança vai além da compreensão do espaço/lugar ocupado pelo corpo em movimento. Louppe (2012) afirma que Laban, na sua teoria dos quatro fatores, já havia percebido que o espaço não atuava somente como um parâmetro do exercício do movimento ou como um quadro de sua propagação, mas sim como uma força constituinte do próprio movimento. “O bailarino vive do espaço e do que o espaço nele constrói. [...] As escolhas espaciais condensam as marcas essenciais da filosofia de uma dança.” (LOUPPE, 2012, p. 188).

O espaço, sob a perspectiva de Louppe (2012), é constituído da mesma substância que o corpo em movimento. A dança não se dá no espaço simplesmente, pois pressupõe-se que ele tenha a dimensão do papel (lugar onde se registra/desenha algo). Louppe (2012) vai além e nos propõe pensá-lo como um segundo corpo, um espaço-matéria, “um espaço como parceiro,

onde o corpo, se souber dominar seus estados tensionais, pode inventar consistências e esculpi-las.” (LOUPPE, 2012, p. 189).

Quando o bailarino se torna consciente destes corpos atuantes — corpo/corpo e corpo/espço — e da relação entre eles, pode fazer emergir desta proximidade uma modelagem de texturas particulares ao seu projeto artístico. É a partir das diferentes qualidades corporais (tensões musculares) que o intérprete consegue fazer emergir diferentes espacialidades, consegue esculpir o espaço e seus próprios espaços internos, descobrindo diferentes texturas de movimento.

Conforme afirma Louppe (2012), Laban já havia apontado, em seus estudos, a permeabilidade entre corpo e espaço. Da mesma maneira que o movimento dos corpos acontece no espaço, existe um deslocamento contrário das informações contidas nele para os corpos em movimento. “A par do movimento dos corpos no espaço, existe o movimento do espaço nos corpos.” (LABAN, 1984, p. 23 apud LOUPPE, 2012, p. 189).

As mudanças de velocidade, a amplitude do espaço percorrido e a abertura simultânea a todas as direções possíveis libertam-se dos itinerários fechados da vida cotidiana. O espaço torna-se um parceiro afectivo, quase com a capacidade de alterar os nossos estados de consciência. O espaço move-se através de nós, mas também em nós, seguindo *direções* internas, móveis e imóveis, com o auxílio das *viagens interiores*, talvez as mais importantes experiências humanas de espaço. (LOUPPE, 2012, p. 189).

Segundo Rengel (2001), a tarefa do fator espaço, sob a perspectiva de Laban, é a comunicação: “A comunicação que faz o agente se relacionar com o outro, o mundo a sua volta. A atitude relacionada ao espaço e a atenção, afeta o foco do movimento, informando sobre o onde do movimento.” (RENGEL, 2001, p. 73).

Podemos levar em consideração o espaço a partir de suas diferentes perspectivas: os níveis (alto, médio, baixo), as orientações (lateral, perpendicular, oblíqua, etc.) e os planos (horizontal, lateral, sagital). Podemos considerar também as duas qualidades de esforço relativas ao espaço, que dizem respeito mais ao tipo de concentração do foco do que ao aspecto da forma do movimento (RENGEL, 2001). São elas a qualidade direta (ou de um único foco) e a qualidade flexível (ou multifocada).

A qualidade direta diz respeito ao uso restrito do espaço, ao movimento direto e definido, como se mantendo em uma única direção. Trata-se do foco direto sobre determinado trajeto percorrido e está relacionada a utilização de movimentos retos e lineares, em que não acontecem movimentos de torção dos membros.

Por outro lado, a qualidade flexível está relacionada ao movimento compreendido como arredondado, ondulante, plástico ou indireto, quando diferentes partes do corpo se

direcionam para diferentes lugares ao mesmo tempo. É relativa a um uso mais amplo do espaço com um foco que se concentra por todo o plano tridimensional, utilizando movimentos torcidos (RENGEL, 2001).

### 2.2.3. O peso

De acordo com Laurence Louppe (2012), o fator do movimento mais importante é o peso. Segundo a autora, todo ato motor tem sua fundação na transferência de peso. “É a transferência de peso que define todo o movimento [...] o peso não é somente deslocado: ele próprio desloca, constrói e simboliza, a partir da sua própria sensação” (LOUPPE, 2012, p. 103-104).

O peso não é responsável apenas pela construção simbólica do movimento, como também se afirma como um desafio poético. A aceitação do peso ou da ação da gravidade no corpo conduz este ao encontro com o chão, permitindo que o sujeito controle a ação dele sobre si e escolha entre resistir à ação da gravidade ou render-se a ela. “No tratamento do peso, o controle por parte do sujeito e o abandono à atração da gravidade são os dois pólos através dos quais se articula primeiramente a poética do peso.” (LOUPPE, 2012, p. 105).

A potência discursiva que reside no corpo ao aceitar a ação da gravidade está relacionada intimamente ao contato deste com o chão. Quando se abandona o peso e permite-se o contato do corpo com o chão, encontra-se uma qualidade de movimento que concede ao corpo espaço para a desierarquização das estruturas.

Os membros inferiores (pés e pernas) não atuam mais somente como base para um movimento principal que acontece no tronco e nos braços. É no contato com o chão que essa relação se desestabiliza, que nascem inúmeras possibilidades expressivas. “Podemos abandonar-nos totalmente ao solo, libertando os tensores em peso absoluto [...]” (LOUPPE, 2012, p. 106).

Existem, no entanto, outras relações que nascem do contato com o chão. Podemos dizer que o chão é “nosso melhor aliado contra a atracção gravitacional. É a superfície de ressalto [...]” (LOUPPE, 2012, p. 106). É nesse contato que encontramos superfície de apoio para contradizer a ação da gravidade, em que nascem qualidades de movimento como o balanço, o ressalto e os saltos.

As dinâmicas (essenciais) ascendentes-descendentes encontram-se estreitamente ligadas ao tratamento do peso. Garantem a elasticidade e a possibilidade de viajar entre os dois pólos opostos ou de manter a ambivalência da queda e do ressalto. (LOUPPE, 2012, p. 107).

Rengel (2001) aponta que o papel do peso é, em primeiro lugar, auxiliar na assertividade, proporcionando segurança e, em segundo lugar, informar sobre o quê do movimento. As qualidades de esforço relativas ao fator peso são leve e firme, além de suas variações.

#### 2.2.4. O tempo

Podemos afirmar que a dança, assim como a música, é uma arte do tempo. Segundo Louppe (2012, p. 149) “Durante uma experiência coreográfica, o bailarino e também o espectador tornam-se actores e testemunhas do tempo”, contudo, essa relação não se resume apenas às determinações rítmicas. O tempo é um fator da dança pelo simples fato de que, para além da dimensão do espaço, o corpo em movimento se dá em um recorte do tempo. “O tempo não se sobrepõe ao movimento; ele provém da verdadeira essência do movimento.” (LOUPPE, 2012, p. 151).

A modificação do tempo na dança resulta conseqüentemente na mudança do movimento em si. Imagine, por exemplo, executar uma simples ação de erguer o braço direito acima da cabeça. Agora, imagine que a proposta para a execução deste movimento é que ele aconteça preenchendo a duração uma hora, 30 minutos, cinco minutos, três segundos.

Alterar a duração em que o movimento acontece resulta na modificação das dinâmicas corporais, das intenções de movimento e de suas qualidades, e interfere na resposta muscular. A tarefa de erguer um braço acima da cabeça parece simples, pois imaginamos a realização dessa ação em um curto período, mas ela se torna de difícil realização se estendermos essa ação no intervalo de uma hora. O peso e a fadiga muscular seriam evidentes no corpo de um bailarino. Podemos pensar o tempo como “escoamento, e a dança como fluido; e o bailarino nunca se banha duas vezes no mesmo rio.” (LOUPPE, 2012, p. 152).

Por outro lado, Laban considera o tempo a partir de duas qualidades de esforço:

As qualidades de esforço do fator tempo são sustentada e súbita (sem dúvida, com todas as nuances, como em todos os fatores). Importante ressaltar, que se usa também lento e rápido para referir-se a tempo sustentado ou tempo súbito. Laban preferia **sustentado e súbito** por achar que rápido e lento são termos quantitativos, enquanto **sustentado e súbito** requerem uma atitude interna de sustentação do tempo ou de aceleração do tempo, gerando deste modo, aspectos qualitativos. (RENGEL, 2001, p.78, grifo do autor).

Desta forma, conseguimos compreender como o tempo opera nas qualidades do movimento: “A tarefa do fator tempo é auxiliar na **operacionalidade**, isto é proporciona elementos para execução. A atitude relacionada ao tempo é **decisivo**, informando sobre o **quando** do movimento.” (RENGEL, 2001, p. 78, grifo do autor). Além disso, permite que o

movimento se aproprie de qualquer uma das dimensões possíveis entre o sustentado e o súbito, de acordo com a intenção do bailarino ou do coreógrafo para com o corpo em cena.

### 3. “DIADORIM” (1972) — A DESCONSTRUÇÃO DE VELHOS VOCÁBULOS CORPORAIS

As análises elaboradas aqui pretendem ir além da descrição da obra coreográfica em si, e foram realizadas a partir dos vídeos disponíveis na plataforma Youtube<sup>4</sup>. Nosso intuito é compreender como os fatores do movimento elencados acima foram utilizados em ambos os projetos coreográficos e como eles indicam o surgimento de outra concepção de movimentação. Além disso, chamamos a atenção para momentos pontuais da obra coreográfica que ilustram os fatores do movimento e suas particularidades em cada obra.

A composição coreográfica “Diadorim” correspondeu a uma das primeiras obras a manifestar como eixo temático questões relativas ao Brasil e, portanto, como uma manifestação das questões sociais. Sua montagem foi inspirada no romance “Grande Sertão Veredas” de Guimarães Rosa e, segundo Junior,

Na literatura, muitos dos personagens são homens do interior que lutam pelo progresso, mulheres que usam vestimentas masculinas, notamos homens bondosos e corajosos convivendo ao lado de homens de caráter um tanto duvidoso, e percebe-se também diversas relações de poder, como a situação central do narrador, pautada na existência do Diabo e sua interferência na realidade dos homens. (JUNIOR, 2020, p. 27).

A trilha sonora, ainda conforme o autor op. cit., foi composta por um compilado de músicas que vão desde composições de Villa-Lobos interpretadas por Bidu Saião; Strassbourg; sons de Maurice Ohana que são relacionadas a músicas folclóricas da região nordestina; sons de pássaros; até a áudios com falas retiradas da própria obra de Guimarães, narrados pelo ator Armando Bogus. O figurino, por sua vez, foi composto de *collants* e macacões amarelos, laranjas, marrons, vermelhos e brancos.

O primeiro trecho a ser destacado em “Diadorim” é, justamente, o seu início, pois apresentou um começo muito distinto das obras produzidas até então. Os bailarinos estavam espalhados pelo palco, em pausa, segurando uns aos outros; alguns repousavam a cabeça nos ombros de outros intérpretes e outros eram segurados pela cintura ou repousavam o corpo

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=n21melJIqc8&t=183s&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=n21melJIqc8&t=183s&has_verified=1)>. Acesso em: 25 setembro 2020.

todo no corpo de outro bailarino. Enquanto isso, ouvíamos o som de um homem falar sobre tiros e sobre como isso representava o sertão.

Tocou um sino e os bailarinos começaram a se movimentar lentamente pelo palco, começando uma cena em que uns se arrastavam pelo chão, outros eram puxados. Os corpos apresentavam uma resistência que pode ser interpretada como uma fraqueza, um cansaço, um peso que corresponde à dificuldade de arrastar o próprio corpo ou de levar o peso do corpo de outra pessoa. Essa passagem, logo no início, ilustrou alguns aspectos que começaram a ser inseridos nas produções coreográficas e que indicaram vestígios de um novo paradigma corporal.

Em primeiro lugar, podemos atentar para a utilização da pausa e da dilatação do tempo do movimento. O corpo do bailarino, ao traçar movimentações lentas no espaço, faz suspender o período da movimentação, dilata a passagem do tempo trazendo para o corpo uma densidade maior, o qual pode ser interpretado como um corpo à beira da exaustão física.

Portanto, o corpo que começa a ter densidade em razão da dilatação do tempo rapidamente se transforma, entrando em um processo em que aceita a ação da gravidade sobre si e é conduzido ao chão. Ao aceitar conscientemente a ação do peso, o bailarino consegue trabalhar a questão dramática do movimento, que está intimamente relacionada à qualidade de esforço que um corpo cansado fisicamente mostraria em situações reais. O fator peso, trabalhado em conjunto com o fator fluência, preenchem o corpo com uma textura muscular realista.

Logo em seguida, um violino começou a soar. Primeiro entrou um bailarino, Décio Otero, representando o papel de Riobaldo, e esse foi visto pela bailarina de branco, o Diadorim, interpretado por Marika Gidali, “que na obra literária *Grande Sertão Veredas* é uma mulher que se veste de homem e diz se chamar Reinaldo.” (JUNIOR, 2020, p. 64).

Os bailarinos fizeram gestos de demonstração de força e logo começaram uma sequência que aconteceu em círculo, usando primordialmente os níveis médio e baixo, pernas flexionadas e tronco em uma contração. Expandiram olhando para cima e se espalharam para formar uma escada de corpos pela qual o Diadorim atravessa.

Nesta passagem, podemos observar a exploração de níveis espaciais mais baixos e a utilização do apoio do chão para realização de movimentos com os membros inferiores do corpo. Esses trechos indicam o surgimento de um corpo mais terreno e denso, ao contrário da dança clássica, que utiliza o chão apenas como uma superfície mínima de contato para os pés. Enquanto todo o resto do corpo se eleva em oposição ao chão, fazendo nascer seres etéreos e

fantasiosos, os movimentos das pernas flexionadas e o tronco em contração próximos ao chão contrariam a experiência de um corpo longilíneo e leve da dança clássica.

No começo próxima cena, ouviu-se a voz que narrou um trecho da obra literária: “Aquele lugar, o ar. Primeiro fiquei sabendo que gostava de Diadorim, de amor mesmo, amor, mal encoberto em amizade.” (BALLET..., 2016). A obra apresentou em seguida um solo<sup>5</sup> de Diadorim, que realizou movimentos muito plásticos e flexíveis, utilizando planos, mais uma vez, próximos ao chão, ao som do canto de um pássaro.



Figura 1 - "Diadorim" (1972) - Solo Marika Gidali.

A movimentação acontecia com ênfase na cabeça, que sacode e estremece, e nas pernas, que, ao serem flexionadas, apresentavam uma grande amplitude articular e aproximavam o corpo todo do chão. Os joelhos se apoiavam e permitiam ao tronco falar, desenvolvia-se, então, uma sequência de rolamentos e movimentos de contração e sinuosidade do tronco. Todo esse solo causa uma sensação de movimento animalesco.

Décio retornou para a cena onde se desenvolve um *pas de deux*<sup>6</sup> e se estabeleceu uma relação que pode ser interpretada como afetiva entre os dois personagens. O ponto relevante a ser destacado dessa cena é a diferença que esse *pas de deux* apresenta em relação a outros de uma obra clássica.

---

<sup>5</sup> Dança em que apenas um bailarino ou intérprete ocupa o palco com sua movimentação.

<sup>6</sup> Dança entre duas pessoas no *Ballet Clássico*, os *pas de deux* geralmente ocorrem entre um homem e uma mulher, em que o homem atua como suporte para a realização de movimentações virtuosas da mulher.

Em primeiro lugar, estão os papéis desempenhados pelos bailarinos. Em uma obra clássica, é comum observar que o bailarino desempenha um papel de suporte para a movimentação feminina, que se desenvolve de maneira virtuosa — uma exibição quantitativa do que a bailarina consegue fazer, pernas amplamente esticadas, inúmeros giros e uma demonstração da leveza e sutileza.

Por outro lado, o *pas de deux* desenvolvido nessa obra coloca ambos os bailarinos em uma relação de igualdade. Além da realização dos mesmos movimentos em alguns momentos, percebe-se que a qualidade do fator fluência no corpo dos bailarinos, apesar da diferença anatômica, é semelhante, ambos atuavam de forma sinuosa, visceral e remetiam a qualidade animalesca. Além disso, conseguiram estabelecer uma relação que pode ser interpretada como íntima.

Ao fim do *pas de deux*, outra bailarina entrou em cena, podia-se escutar mais um trecho da obra literária que diz: “Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão e mel, regrei minha língua. Aí falei dos pássaros.” (BALLET..., 2016). Otacília representa a terceira ponta do triângulo amoroso, uma vez que está comprometida com Riobaldo na obra literária. Diadorim, por sua vez, é vista por Riobaldo como um homem, Reinaldo, até o momento em que se revela mulher.

A movimentação realizada por Otacília nessa obra proveio de um vocabulário predominantemente clássico. O fator peso era leve, a fluência ressaltava uma textura corporal sutil e fluída, e pontuava a pureza e doçura da mulher. No entanto, a utilização dessa movimentação era proposital, pois pretendia pintar a imagem de uma mulher doce e ideal para o espectador, enquanto Diadorim era o oposto, pelo qual Riobaldo se interessava.

Foi neste momento que se desenvolveu um *pas de deux* tipicamente clássico entre Riobaldo e Otacília, para, mais uma vez, enfatizar esse relacionamento idealizado e perfeito. Enquanto isso, Diadorim, imóvel em um canto do palco, observava toda a cena se desenrolar e deixava transparecer, em seu rosto, certa decepção e tristeza com a percepção da intimidade do casal.

Aos poucos Diadorim começou a participar do dueto que se desenrolava, realizando gestos que permitiam ao espectador compreender que ela observava o corpo e a perfeição dessa mulher ideal e inatingível. Logo, Diadorim participou do dueto entre Otacília e Riobaldo, ganhando uma qualidade de intrusa, sobrando nas movimentações que aconteciam apenas entre dois e permitindo a interpretação de um relacionamento proibido.

A cena que se desenrolou a seguir conta com a volta dos outros bailarinos que começaram a desenvolver uma movimentação animada ao “som do forró do grupo Quinteto Violado” (JUNIOR, 2020, p. 68). A movimentação rápida dos bailarinos permitiu a interpretação de que estavam em uma festa ou comemoração, realizada em roda, quedas, rolamentos no chão e saltos.

Logo em seguida, os bailarinos em duplas (um homem e uma mulher) começaram a estabelecer movimentações que remetiam a um relacionamento amoroso, trazendo uma conotação sexual para as movimentações que aconteciam em contato. Existem dois pontos relevantes a serem destacados nessa cena. Em primeiro lugar, novamente a importância do fator fluência, pois, a partir da compreensão das texturas musculares necessárias, é possível organizar movimentações que sejam languidas, sinuosas e que permitam a interpretação dessa como um ato sexual, sem que este seja de fato.

Em segundo lugar, a conotação sexual de uma relação amorosa começa a poder ser tratada na cena da Dança Moderna. São assuntos do mundo e da vida real que passam a encarnar os corpos na dança, fazendo contraposição, mais uma vez, ao corpo romântico, porém não erotizado do *Ballet Clássico*.

Diadorim, que não participava dos duetos românticos dessa cena, caminhava e observava os casais apaixonados. Aos poucos, Diadorim parecia se descobrir mulher. Soltou o cabelo preso e provocou a sensação de liberdade através de giros e movimentações que deram a interpretação da sensação de prazer que ela tinha por si mesma.

Ao som de tambores, todos os bailarinos se espalharam com movimentações rápidas e saltos, instaurando um clima tenso. Tais ações levavam à interpretação de que eles estavam entrando em combate. Uns bailarinos carregavam outros, jogando-os longe, como em uma briga. Em certo ponto, Diadorim foi apunhalada na barriga por um dos bailarinos.



Figura 2 - "Diadorim" (1972) - *Pas de deux* Marika Gidali e Décio Otero

Neste momento, Riobaldo segurou Diadorim e então se desenrolou um *pas de deux* em que Diadorim parecia estar inanimada, morta. Assim, ele a colocou no chão, no fundo do palco. No primeiro plano, entraram os bailarinos novamente em uma música alegre e animada, dando a interpretação de que a morte de Diadorim não tivera relevância, a vida continuou normalmente e até mesmo Riobaldo, que velava o corpo de Diadorim, voltou a se juntar ao grupo.

O último ponto a ser destacado desta obra está relacionado aos fatores peso e fluência. O conjunto abandono do peso total do corpo e a textura muscular inexistente, completamente inativa, permitem a origem de um corpo que parece inanimado, morto, contribuindo para a narração da obra. Por outro lado, a questão da morte de Diadorim não é tratada como uma tragédia, ao contrário de como a morte era retratada nas obras clássicas. A morte de Diadorim aconteceu, mas foi superada. Em algumas instâncias, permite até mesmo a interpretação desta como uma crítica a uma sociedade que é insensível à questão da morte.

#### **4. “KUARUP” (1977) — CORPO POLÍTICO, CORPO REAL**



Figura 3 - "Kuarup, ou A Questão do Índio" - Gravação TV Cultura, outubro de 2017

A obra “Kuarup, ou A Questão do Índio” foi desenvolvida em 1977 por Décio Otero, que se propôs a “desenvolver um espetáculo sobre o genocídio dos índios” (OTERO, 1999, p. 139). A preocupação principal do coreógrafo foi desenvolver uma obra coreográfica que não caísse na mesmice das obras que enfocavam este tema. Segundo Otero (1999, p. 139), “Não queria índios vestidos como certos cantores brasileiros e bailarinos trajando malhas cor de ferrugem enrugadas pelo corpo, imitando a pele avermelhada dos indígenas. Tinha verdadeiro horror aos estereótipos dos cartões postais turísticos sobre nossos índios.”

Guardado em minha discoteca, havia um long-play antigo de músicas dos índios do Alto e Baixo Xingu, coletadas pelos irmãos Villas-Boas, na década de 50. Eram lindíssimas! Fui para o estúdio numa noite que Marika ia sair para ensaiar com Ademar Guerra, no teatro, a peça *Mahagony*. Fiquei parado no silêncio, escutando a música inúmeras vezes. Imagens começaram a surgir, fazendo meu racional perceber que, na obra, não deveria focar somente a sociedade indígena, mas todas as outras sociedades. De uma forma ou de outra, todos estamos sendo dizimados pelas guerras ideológicas, as guerras religiosas, a poluição dos grandes centros e as guerras bacteriológicas. Não seriam índios. Seriam trabalhadores dos centros urbanos lutando pela sobrevivência. (OTERO, 1999, p. 140).

Otero, portanto, com a consciência de que seria difícil retratar tais questões a partir de códigos formatados oriundos de um vocabulário estrangeiro, iniciou uma pesquisa de movimento que nasce no gestual do índio. Suas crenças, cerimônias religiosas e suas danças deram origem a um vocabulário particular da obra coreográfica em questão. Segundo Otero — em entrevista presente no documentário da TV Cultura em comemoração aos 40 anos da obra —, essa composição coreográfica foi um divisor de águas, pois foi inovadora em sua

proposta ao não utilizar vocabulários corporais importados ou de quaisquer outras vertentes da dança, mas sim um vocabulário genuinamente brasileiro.

O figurino foi composto de dois trajes utilizados pelos bailarinos em dois momentos diferentes ao longo do espetáculo. O primeiro deles era um macacão, semelhante aos utilizados pelos operários, caracterizando o bailarino como um trabalhador dos grandes centros urbanos. O segundo figurino era um traje tipicamente indígena.

Vale ressaltar que a presente análise foi realizada sobre o registro de outubro de 2017 da apresentação comemorativa dos 40 anos da obra, gravada em documentário pela TV Cultura<sup>7</sup>, uma vez que este tipo de análise está vulnerável à dificuldade de acessar os materiais originais, por indisponibilidade de encontrá-los em acervos, ou muitas vezes por razão dos materiais originais se tornarem obsoletos e não serem convertidos para mídias mais atualizadas.

A obra começou com mulheres vestindo macacões amarelos e homens vestindo macacões verdes, caminhando de um lado para o outro do palco de forma desordenada, segurando acessórios indígenas: cocares, cajados, cumbucas, colares e trajes. Todos saíram, deixando o palco momentaneamente vazio. Depois, retornaram apenas os homens, posicionaram-se em cócoras e, ao som das primeiras vozes, tornaram a se levantar, até que todos estivessem de pé. Organizaram-se em uma pose no centro do palco, como se estivessem posando para uma foto.

Os bailarinos, então, espalharam-se em um círculo onde começaram uma movimentação que aconteceu primordialmente nos pés. Saltavam de um lado para o outro, para frente e para trás, em um constante vai e vem em roda, os troncos eretos e as mãos colocadas ao lado do corpo, que reverberavam sutilmente os movimentos dos pés. Por vezes, os bailarinos se juntavam em grupos ou em duplas, utilizando a flexão dos joelhos abertos e a contração do tronco de maneira dinâmica.

Em certo momento, ao som de uma voz que grita, as mulheres entraram e os homens se espalharam, saltando junto com elas. Reuniram-se no centro e no fundo do palco, formando uma pequena aglomeração de corpos voltados para a diagonal. Ali começaram a desenvolver uma caminhada para frente que resultava da batida do pé no chão, essa movimentação foi marcada por uma pulsação que perpassou e sincronizou todos os corpos em cena.

A cena em questão não aconteceu de maneira breve, os bailarinos, em formação no fundo do palco, começaram a avançar gradativamente enquanto encaravam o público. É

---

<sup>7</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_fyPibOZ2RE&t=33s](https://www.youtube.com/watch?v=_fyPibOZ2RE&t=33s)>. Acesso em: 25 setembro 2020.

importante ressaltar aqui o fator tempo, que, na presente cena, permitiu a insistência do movimento. Nem sempre ele está relacionado apenas à duração em que determinado movimento acontece, neste caso diz respeito ao tempo que dura a insistência em uma mesma ação. O avançar progressivo dos bailarinos estabeleceu uma imagem intimidadora, mesmo enquanto esses se espalharam pelo palco ao formarem uma fila.

A mudança no som provocou os bailarinos a acompanharem com suas próprias vozes, enquanto organizavam círculos em que se movimentavam com alegria estampada em seus rostos. A movimentação sugeria as ações de crianças: jogavam, brincavam de pega-pega, formavam rodas, carregavam e provocavam uns aos outros. Enquanto isso, quatro casais deitados no plano frontal do palco pareciam dormir.

Neste momento, os bailarinos começaram a se revezar, primeiro as mulheres se deitaram, enquanto os homens ficaram de pé, dando a sensação de que estavam guardando o sono uns dos outros. Logo em seguida, os bailarinos se deitaram e as bailarinas ocuparam seus lugares em pé. Essa ação repetiu-se mais algumas vezes até que os quatro casais que estiveram adormecidos acordaram. Os bailarinos tornaram a realizar movimentos circulares que remetiam a brincadeira, desta vez ao som de vozes de crianças cantando.

Logo em seguida, dividiram-se em duas filas nas diagonais, mulheres à direita e homens à esquerda. Começaram a avançar progressivamente na direção de suas diagonais, através de pequenos saltos com os dois pés juntos, um cruzado atrás do outro. Os bailarinos progressivamente se juntaram em uma roda de mulheres e outra de homens, abraçados foram girando através da flexão e extensão dos joelhos, por vezes contraindo o tronco em direção ao chão.

Os bailarinos, então, separaram-se em filas unidos pelos braços, através de saltos e contrações do tronco avançando pelo espaço do palco. As bailarinas realizaram movimentações saltadas elevando uma das pernas, por vezes baixando o tronco em direção ao chão em conjunto com caminhadas. Uniram-se novamente pelos braços, formando uma fila na frente do palco, e, a partir das batidas dos pés, começam a voltar para o fundo do palco.

Vale ressaltar dois pontos até o presente momento da obra coreográfica. O primeiro diz respeito a um movimento que é ritmado pela batida dos pés no chão e pelos saltos. Podemos destacar a ação do fator peso, que permite ao bailarino se opor à ação da gravidade, originando movimentos de ressalto, de afastamento e de retorno ao chão.

Em segundo lugar, podemos ressaltar o fator fluência, que permite perceber que, do início da obra até este momento, existe um crescente da energia que os bailarinos utilizam para realizar os movimentos. Apesar dos movimentos serem marcados pela repetição, é

possível notar uma mudança gradativa na textura muscular que vai criando mais vigor e tónus com o avançar da obra.

Os bailarinos se reuniram em casais e iniciaram uma cena que permite a interpretação de um cortejo. Unidos pela testa, afastavam-se e aproximavam-se algumas vezes através dos pés, forçando que se abaixassem, formando arcos ao som de uma flauta. Mais uma vez, o fator tempo se fez presente através da repetição, levando a cena a ser sustentada através da recorrência de uma mesma sequência de movimentos.

Dois bailarinos homens se juntaram e começaram a lutar, enquanto as mulheres e os homens restantes se reuniram em dois grupos distintos nas diagonais do fundo e assistiram a luta. Um dos bailarinos derruba o outro e o combate se espalha para mais outras duas duplas de homens.

A cena seguinte representou o ato sexual, a reprodução. Os casais de bailarinos, utilizando o nível espacial baixo, reproduziram gestos que podem ser associados ao ato sexual. Logo em seguida, separaram-se, iniciando sequências que podem remeter a um ritual. Crescendo em utilização de energia, os bailarinos pareciam realizar as movimentações com mais vigor em um ritmo mais cadenciado.

A cena seguinte retratou a gestação. As bailarinas traziam movimentações relacionadas à maternidade, segurando uma criança no colo, passando a mão na barriga e até mesmo o corpo desta mulher em trabalho de parto, resgatado pela respiração ofegante e mais literalmente pelas bocas que se abrem em um grito no final da cena. Essa cena se desenrolou enquanto um bailarino, no centro do palco, retirava a parte de cima do macacão e movimentava sua barriga através da respiração, provocando ondulações que a inflavam e desinflavam, gradativamente acelerando a respiração, dando urgência ao movimento.

Os fatores tempo e fluência se sobressaem nesta cena. Mais uma vez, a textura muscular e a manutenção desta ao longo do desenrolar da obra se mostram essenciais para a construção narrativa com o corpo. É somente através do ajuste constante do tónus muscular que o bailarino consegue trazer a realidade do que se quer dizer para o corpo. O tempo, por sua vez, mostra-se novamente na repetição que permite causar a sensação dramática através da insistência em uma proposta de movimentação, permitindo que o corpo se transforme na repetição.

Os corpos dos bailarinos se organizaram em uma diagonal, prestando atenção em algo que estava por vir. Alguns ajoelhados no chão e outros em plano médio olhavam em direção a outra diagonal que, com a luz, apresentava a projeção de sombras e instaurava um clima tenso. Então, esses corpos reagiram agressivamente, batendo as palmas da mão no chão como

se tentassem assustar ou afastar algo. Repetiram isso algumas vezes, até que, em dado momento, a voz saiu com um grito que reverberava dessas batidas no chão, crescendo para uma gritaria que buscava afastar um invasor.

Os corpos se reuniram em um círculo, abraçaram-se e, voltados com o corpo para fora do círculo, lutaram contra uma força invisível. Agressivos, reverberaram uma árdua resistência, a voz estava presente em todo o momento gritando e urrando contra o inimigo invisível. Até que esses corpos se afastaram e se renderam ao chão, onde eles continuaram a observar algo no além. Neste momento, os bailarinos traziam gestos que remetiam a coceira, como se tivessem sido contaminados por algo.

Os bailarinos, então, retiraram-se do palco e retornaram trazendo os acessórios indígenas. Espalharam-se pelo palco e começaram a se despir dos macacões, trajando os adereços que trouxeram consigo. Após se vestirem, caminharam mais uma vez pelo palco e retomaram movimentações do início da obra.



Figura 4 - "Kuarup, ou A Questão do Índio" - Gravação TV Cultura, outubro de 2017

Reuniram-se uma última vez no fundo do palco, na conhecida formação com os corpos voltados para a diagonal, e começaram a avançar para frente através das batidas dos pés no chão. No entanto, desta vez, um a um os bailarinos foram caindo no chão, como se tivessem sido abatidos. Permaneceram com os corpos estirados no chão enquanto a luz diminuiu até se apagar completamente.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, podemos observar que os fatores do movimento estão envolvidos intimamente com o projeto artístico de coreógrafos e bailarinos. É através da manipulação deles que o artista consegue, consciente desses fatores ou não, modelar o corpo no sentido do seu querer dizer. Os fatores, por sua vez, indicam e reverberam as qualidades singulares do projeto coreográfico, do projeto corporal.

A mudança que acontece nas concepções de o que é dança e de que ela pode ser um lugar de manifesto diante das questões que permeiam a sociedade começa no processo de escolhas dos temas da dança, e flui inevitavelmente para o encontro de um corpo, também político. Podemos observar esse processo nas obras analisadas.

A obra “Diadorim” mostra o começo da descoberta desse corpo. O tema utilizado no enredo coreográfico dessa obra é empregado na tentativa de encontrar um corpo brasileiro, buscar sobre quais temas falam esse corpo. No entanto, os vocabulários corporais não são reformulados até este momento. Os códigos utilizados se estabelecem a partir de variações dos códigos presentes nas danças clássicas.

Em cinco anos (1972–1977), gradativamente vai se assentando a compreensão de que não é possível tratar de determinadas questões, pertinentes à um conjunto de assuntos de ordem social e política do Brasil, através de movimentos importados de outros países. Percebe-se, portanto, a necessidade de se pesquisar e de se encontrar um corpo genuinamente brasileiro, um vocabulário corporal próprio, que permita tratar dos temas do Brasil.

Nas obras analisadas acima, podemos observar a construção de uma movimentação que aproxima o corpo da realidade. Percebemos o nascimento de um corpo que não tenta vencer, a todo custo, a ação da gravidade sobre sua matéria, mas que se beneficia do seu peso real e da manipulação dos níveis de energia que fluem através das fibras musculares para conceber um corpo real.

Isso caracteriza profundamente a emergência de um novo paradigma corporal. A particularidade que se manifesta na Dança Moderna, não só em território brasileiro, é uma partícula que integra a Dança Contemporânea hoje, que permite que bailarinos e coreógrafos encarem a dança como lugar para revelar todos os corpos, “revelar todos os outros corpos fracos, irrisórios e insensatos, que a história e o mundo retiraram à nossa percepção e até, por vezes, rejeitaram na inutilidade da existência.” (LOUPPE, 2012, p. 75).

Por essa razão, a Dança Moderna estabelece uma mudança de paradigma corporal que ecoa nas produções em Dança até os dias atuais. “Os grandes artistas deixam o corpo do intérprete falar como uma textualidade, reflectindo os pensamentos e os debates que, no

interior de um projeto coreográfico, harmonizam os vários princípios corporais.” (LOUPPE, 2012, p. 81).

Para além disso, vemos que a maneira como os fatores do movimento são empregados em ambas as obras coreográficas analisadas acima refletem um processo de reconhecimento dos limites do movimento. O rompimento com a estrutura corporal que o *Ballet* Clássico difundiu mundialmente — que era um corpo habitual, um lugar comum da produção da dança nas décadas de 1960-1970 —, propõe ao artista uma condição de pesquisa. Nesse sentido, o artista da dança começa a se desvencilhar de um corpo pronto e definido, em busca de um corpo em processo, ou, um corpo que é descoberto ao longo do processo de pesquisa criativo.

Podemos dizer que as obras “Diadorim” e “Kuarup” fizeram parte de um conjunto de obras de um período significativo para a história da Dança no Brasil, pois esse momento permitiu que os artistas propusessem uma nova condição de corpo, de criação e de pesquisa, dando espaço para que, ao longo dos anos, outros artistas se apropriassem do mesmo princípio. Ademais, eles enfatizaram temas que dialogam com questões do âmbito político e social, e encontraram, nesses temas, corpos marginalizados, silenciados e evitados.

As corporeidades políticas se identificam aqui como os diferentes corpos que podem ser encontrados durante um processo de pesquisa. Tal processo, por sua vez, para além da compreensão da matéria corporal e da atuação dos fatores do movimento em relação ao próprio corpo e ao movimento, implica no conhecimento e no aprofundamento no tema de seu objeto de estudo.

Desta forma, podemos perceber que os contextos sociais e políticos impulsionam a descoberta de um corpo também político. Deu-se origem a corpos e corporeidades que são capazes de se posicionar diante das questões em que estão inseridos, dando voz para a discussão de temas pertinentes através do corpo e da dança.

Concluimos, portanto, que a corporeidade política abordada neste artigo — que herdamos de obras como “Diadorim” e “Kuarup” — não é composta por um corpo padronizado, facilmente reconhecível e factível de reprodução, mas é relativa ao corpo que, em contato com os contextos sociais e políticos nos quais está inserido e sendo fruto de um processo de pesquisa, busca tornar-se voz. Um corpo que não pode ser formatado, porém um corpo social que se torna político também, através da dança.

## BIBLIOGRAFIA

BALLET Stagium Ocupação Diadorim. [S. I.: s. n.], 2016. 1 vídeo (22min50s). Publicado pelo Canal Ballet Stagium. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=n21melJIqc8&t=183s&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=n21melJIqc8&t=183s&has_verified=1)>. Acesso em: 25 setembro 2020.

BOGÉA, Inês. **Caminhos Cruzados: Teatro de dança Galpão (1974–1981)**. São Paulo: Edições SESC, 2014.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CLÁSSICOS | Kuarup 40 anos. [S. I.: s. n.], 2017. 1 vídeo (41min52s). Publicado pelo Canal Clássicos. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_fyPibOZ2RE&t=33s](https://www.youtube.com/watch?v=_fyPibOZ2RE&t=33s)>. Acesso em: 25 setembro 2020.

FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GERALDI, Sílvia Maria. **Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana**. 2009. 321 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284067>>. Acesso em: 25 set. 2020.

GOUVÊA VANEAU, Celia Regina. **Mudra e Galpão: experiências cênicas interlinguagens**. Orientação: Maria Helena Franco de Araújo Bastos. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

JUNIOR, Carlos de Moura Veloso. **A Dança Contemporânea do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo: Experiências artístico-políticas no Brasil (1971-1978)**. Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edilene Teresinha Toledo. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2020.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução de Rute Alves Pereira e Costa; Prefácio de Maria José Fazenda. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NAVAS, Cassia; DIAS, Linneu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil**. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

OTERO, Décio. **Stagium: As Paixões da Dança**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

REIS, Daniela. Ballet Stagium e o debate sobre a dança moderna brasileira no contexto sócio-político da década de 1970. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, v. 2, p. 1-14, 2005.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Monica Allende Serra. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

---

## NOTAS

<sup>i</sup> “Isadora Duncan nasceu em 1877, em São Francisco, Califórnia, EUA. Foi uma importante bailarina norte-americana, considerada uma das pioneiras da Dança Moderna. Foi responsável por criar uma dança inovadora, livre das técnicas do Balé Clássico, se apresentou com túnicas esvoaçantes e pés descalços.”

FRAZÃO, Dilva. Isadora Duncan. **Ebiografia**, 2018. Disponível em: <[https://www.ebiografia.com/isadora\\_duncan/](https://www.ebiografia.com/isadora_duncan/)> Acesso em: 25 de agosto de 2020.

<sup>ii</sup> “**Ruth St. Denis**, ou **Ruth Dennis**, nasceu em 20 de janeiro de 1879, em Nova Jersey, EUA. Foi também considerada uma das pioneiras da Dança Moderna norte-americana e influenciou as próximas gerações com sua dança inovadora. Criou a Denishawn School em parceria com seu marido Ted Shawn. Escola que abrigaria outros importantes nomes da dança.”

RUTH St. Denis. **Britannica**, 27 out 1999. Artigo. Tradução nossa, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Ruth-St-Denis>> Acesso em: 25 de agosto de 2020.

<sup>iii</sup> “**Loie Fuller**, ou, Marie Louise Fuller, nasceu em 15 de janeiro de 1862, em Illinois, EUA. Foi uma dançarina americana que alcançou distinção internacional pelas inovações em iluminação teatral, bem como por sua dança com saias, criando efeitos muito interessantes para a época, através do uso de enormes tecidos e iluminação colorida.”

LOIE Fuller. **Britannica**, 20 jul 1998. Artigo. Tradução nossa, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Loie-Fuller>> Acesso em: 25 de agosto de 2020.

<sup>iv</sup> “**Yvonne Rainer** nasceu em 24 de novembro de 1934 em São Francisco, Califórnia, EUA. Foi uma coreógrafa e cineasta de vanguarda americana. Rainer mudou-se para Nova York em 1957 para estudar teatro. Ela se viu mais fortemente atraída pela Dança Moderna do que pelo teatro, portanto, começou a estudar na Escola Martha Graham e mais tarde com Merce Cunningham. Rainer foi uma das organizadoras do “Judson Dance Theater”, mais tarde, formou sua própria companhia por um breve período, após o final das apresentações da Judson. Rainer acreditou que a dança era mais sobre o corpo como fonte de uma variedade infinita de movimentos do que como fornecedora de emoção ou drama. Muitos dos elementos que ela empregou no início da década de 1970 — como repetição, padronização, tarefas e jogos — tornaram-se depois elementos-padrão da dança pós-moderna. Sua dança mais conhecida, “Trio A”, consistia em uma série de movimentos sem qualquer dramaticidade ou qualquer ênfase na movimentação.”

YVONNE Rainer. **Britannica**, 02 jul 1999. Artigo. Tradução nossa, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Yvonne-Rainer>> Acesso em: 25 de agosto de 2020.

<sup>v</sup> “**Merce Cunningham** nasceu em 16 de Abril de 1919 em Centralia, Washington/USA, faleceu em 26 de Julho de 2009 em Nova Iorque. Ficou conhecido como bailarino e coreógrafo moderno norte-americano que desenvolveu novas formas abstratas de movimento na dança.”

MERCE Cunningham. **Britannica**, 20 jul 1998. Artigo. Tradução nossa, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Merce-Cunningham>>. Acesso em: 25 de agosto de 2020.

<sup>vi</sup> “**Maurice Béjart**, pseudônimo de Maurice-Jean Berger, (nascido em 1 de janeiro de 1927, Marselha, França - falecido em 22 de novembro de 2007, Lausanne, Suíça), dançarino, coreógrafo e diretor de ópera francês conhecido por combinar Balé Clássico e Dança Moderna com jazz, acrobacia e musique concrète (música eletrônica baseada em sons naturais).”

MAURICE Béjart. **Britannica**, 20 jul 1998. Artigo. Tradução nossa, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Maurice-Bejart>>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.

<sup>vii</sup> “**Pina Bausch**, (Phillippine Bausch), bailarina e coreógrafa alemã (nascida em 27 de julho de 1940, Solingen, Alemanha - faleceu em 30 de junho de 2009, Wuppertal, Alemanha), quebrou as fronteiras entre o balé e o teatro com suas obras dramáticas coreografadas incorporando dança, fala, música e cenários fantásticos. Seus trabalhos mais conhecidos incluem “Café Müller” (1978), inspirado em sua infância no hotel e restaurante de seus pais; uma versão do balé “Le Sacre du printemps” de Igor Stravinsky (1975), executado em um palco coberto de terra;

---

e “Nelken” (1982; “Cravos”), que incluía um campo de flores e quatro cachorros grandes. Bausch graduou-se (1958) em dança pela Folkwang School em Essen e depois estudou balé com bolsa de estudos na Juilliard School em Nova York. Em 1973, ela assumiu o comando do Wuppertal Dance Theatre, onde sua primeira peça coreografada lá, “Fritz”, foi mal recebida por aqueles que não gostavam de seu tema intensamente sombrio. O teatro de dança de vanguarda de Bausch mais tarde foi aclamado, e a companhia viajou pela Índia, Japão e Grã-Bretanha.”

PINA Bausch. **Britannica**. Artigo. Tradução nossa, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Pina-Bausch>>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.

viii “**Chinita Ullmann**, nascida em Porto Alegre em 1904, Frieda (seu verdadeiro nome), desde cedo manifestou seus pendores artísticos. A música e a pintura fizeram parte de sua educação, porém, a maior paixão era a dança. Devido à inexistência de cursos de dança, somente aos quinze anos de idade e na Europa, teve seu primeiro contato com a arte coreográfica. Matriculou-se na escola de Mary Wigman, em Dresde (Alemanha), sentindo que aquele era o estilo que mais se adaptava a seu temperamento e personalidade. Chinita (tratamento usado no sul) ali permaneceu vários anos, fazendo parte do grupo formado pela eminente mestra. Devido a seu espírito dinâmico e fértil imaginação criativa, desliga-se do conjunto, iniciando brilhante carreira como “recitalista”, tendo então oportunidade de apresentar coreografias próprias.”

BIOGRAFIA resumida de Chinita Ullmann. **Heuser**. Histories. grifo nosso. Disponível em: <<https://heuser.pro.br/showmedia.php?mediaID=479>>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.

ix “**Renée Gumiel**, nascida na França, em 1913, também passou por Dartington Hall, mas chegou ao Brasil em 1957, já tendo gozado de uma carreira bastante reconhecida na Europa como bailarina e coreógrafa. Por aqui, a pouca familiaridade com os traços modernos que já vinham sendo explorados na Europa desde as primeiras décadas do século XX fizeram com que seu trabalho fosse motivo de estranhamento para o público. Até sua morte, em 2006, produziu e participou de inúmeros espetáculos não só de dança, mas também de teatro — sendo uma das intérpretes preferidas de José Celso Martinez Corrêa, por exemplo. Além de seu trabalho marcante nos palcos, também atuou profundamente como professora, na escola fundada por ela ainda em 1957.”

OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil**. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 75-76, grifo nosso.

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

OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil**. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 75, grifo nosso ou do autor?

xi “**Yanka Rudzka** foi uma dançarina e coreógrafa polonesa. Fundadora da Escola de Dança em Salvador, Bahia, foi também uma das personagens mais importantes da dança brasileira contemporânea. Nasceu em 1916 e faleceu em 2008. A Segunda Guerra Mundial e os anos de emigração fizeram com que não se salvasse praticamente nenhuma informação em polonês sobre a biografia e a atuação da artista. Sua formação e desenvolvimento artístico se deram principalmente fora de seu país de origem. Por isso, é um fato desconhecido na Polônia que, nos anos 50 do século passado, Rudzka emigrou para o Brasil e se tornou uma das personagens mais importantes da cena de dança que aqui se formava. No ano de 1956, quando Rudzka fundou em Salvador a primeira escola universitária de dança, trouxe consigo uma visão estética pioneira, uma linguagem do movimento cênico inovadora e um tipo específico de presença cênica, resultante das experiências da colaboração direta com os reformadores da dança mais importantes, principalmente os envolvidos com a dança expressionista. Suas experiências cênicas se desenvolveram entre a Polônia, a Alemanha e o Brasil.”

YANKA Rudzka. **Culture.pl**. grifo nosso. Disponível em: <<https://culture.pl/pt/artist/yanka-rudzka>>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.

xii “**Décio Otero**: Décio Otero nasceu na cidade de Ubá, na Zona da Mata de Minas Gerais. Em 1951 inicia seus estudos de dança com Carlos Leite no Ballet de Minas Gerais, onde dança O Espectro da Rosa, Folhas de Outono, Les Sylphides e Love Letters. Em 1956 ingressa no corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro trabalhando com Tatiana Leskova, Maryla Gremo, Eugênia Feodorova, Denis Gray, Helba Nogueira, Leonide Massine, Willham Dollar, Vaslav Veltchek, Harald Lander e Nina Verchinina. Em 1959 recebe da

---

ABCT o prêmio de Bailarino Revelação por sua atuação no pas de deux do Cisne Negro. Em 1964, é convidado para integrar o corpo de baile do Grand Théâtre de Genève, na Suíça e, então, estende-se a carreira internacional como bailarino. Em 1970 retorna ao Brasil e no ano seguinte, junto a Marika Gidali, funda o “Ballet Stagium” onde segue uma profícua trajetória como coreógrafo e diretor. É autor dos livros: “Stagium, as paixões da dança” (Editora Hucitec) e “Marika Gidali – singular e plural” (Editora Senac). Coreografou mais de 100 obras do repertório da companhia, também tendo atuado em criações de dança para peças de teatro e ópera.”

DÉCIO Otero. **Sesc TV**, Programa Dança Contemporânea. Profissionais. grifo nosso. Disponível em: <<http://sesctv.silika.com.br/profissional/decio-otero/>>. Acesso em: 23 de novembro de 2020.

<sup>xiii</sup> **Marika Gidali:** Nasceu em Budapeste, capital da Hungria, em 1937. De família judia, Marika e sua irmã fizeram o catecismo conforme a vontade de sua mãe. Mesmo assim, não saíram ilesas dos preconceitos e violências que os judeus sofreram no decorrer da guerra. Em 1946, Marika Gidali e sua família chegaram ao Brasil e se estabeleceram em São Paulo. Ela começou a trabalhar como dançarina aos seus treze anos nas apresentações do Clube Húngaro, onde iniciou sua história com a dança, tornando-se uma estrela do clube. Ao saber do anúncio de que estavam procurando artistas para o Ballet do IV Centenário, dirigido por Aurell M. Milloss, não teve dúvidas de que seria aceita. Marika, que já havia ganhado algum dinheiro dançando no Clube Húngaro, conseguiu seu real ingresso no mundo profissional da dança com a admissão no Ballet do IV Centenário. A companhia, que teve sua fundação em 1953, desfrutou de uma existência efêmera. O projeto foi descontinuado em 1955 por Ademar de Barros e Jânio Quadros, sob a alegação de que “era desnecessário dar continuidade a um evento comemorativo encerrado: o IV Centenário da cidade circunscrevia-se a 1954.” (OTERO, 2001, p. 60). No segundo semestre de 1956, Marika recebeu um convite para dançar na temporada do coreógrafo russo Leonide Massine no Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É nesta companhia que Marika Gidali e Décio Otero se encontraram pela primeira vez. Mais tarde se reencontraram durante um evento em Curitiba e a parceria foi definitiva, estabelecendo-se para a vida toda (OTERO, 2001).

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