

**ARAUJO, Lauana Vilaronga Cunha de.** Ruptura às avessas: os diálogos estéticos na invenção da dança cênica em Salvador. Salvador: Universidade Federal da Bahia; CAPES; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eliana Rodrigues Silva.

### RESUMO

A historiografia da dança no Ocidente, com seus processos de radicalização e ruptura estética, interferiu no perfil da dança cênica desenvolvida em Salvador nas décadas de 1950 a 1970; entretanto, sem a sobrecarga político-cultural que as conformaram nos seus ambientes de origem. Com intensidade, também influenciou a dança cênica soteropolitana, as manifestações da cultura local, valorizadas e impulsionadas notadamente pelo olhar estrangeiro, dentro e fora do ambiente acadêmico. Deste modo, o artigo pretende analisar o nível de integração das estéticas local e estrangeira a partir de referenciais dos estudos pós-coloniais e da Teoria Geral dos Sistemas, com tendência a afirmar uma consistente resistência e afirmação das referências culturais locais sobre a interferência considerada colonizadora, num processo ímpar de configuração das manifestações coreográficas nas suas características técnicas, expressivas e temáticas.

**Palavras-chave:** História da Dança. Diálogo Estético. Cultura Popular.

### ABSTRACT

The history of dance in the West, with its processes of radicalization and aesthetic changes had affected the profile of stage dance developed in Salvador in the 1950s to 1970, but without the political and cultural overload that conformed to in their home environments. With intensity, also influenced the stage dance in Salvador, demonstrations of local culture, valued and promoted mainly by foreign look, inside and outside the academic environment. Thus, the article analyzes the level of aesthetic integration of local and foreign references from the post-colonial studies and General Systems Theory, which tends to affirm a consistent resistance and affirmation of cultural references to local interference considered colonizing, a unique procedure for setting up the choreographic demonstrations in its technical, expressive and thematic.

**Keywords:** Dance History. Aesthetic Dialogue. Popular Culture.

A presença da dança na vida do ser humano é narrada por autores como Garaudy (1980) e Silva (2005) como uma atividade inerente à condição humana e que ganhou espaço e se desenvolveu no campo cênico em distintas etapas do seu percurso artístico.

Da comunhão com a rotina dos homens primitivos às representações sociais, a dança sofreu sua primeira ruptura com a interferência racional do Império Romano e a negação do corpo pela Igreja Católica, anulando sua subjetividade e competência expressiva, posto que impuro e fonte de pecado. Em seguida, com a estruturação do balé clássico, a dança se enquadrou como arte de distinção social e sem qualquer envolvimento com a realidade de seu entorno,

concentrando-se em narrativas oníricas e de contos de fadas, assim como numa linguagem técnica rebuscada.

A dança moderna, tanto na sua vertente americana como expressionista alemã, estabeleceu o contraponto e provocou outro grande momento de ruptura, negando radicalmente a ausência de interlocução do balé clássico com o ser humano e suas demandas reais. Dançava-se, portanto, na contramão do balé, preenchendo os palcos com temas sociais e políticos que perpassassem diretamente a experiência diária dos indivíduos no início do século XX. A dança recuperou, naquele momento, a densidade e identidade na cultura, adentrando aspectos intrínsecos ao cotidiano e à sensibilidade coletiva.

Cerca de 50 anos depois, tal manifestação artística começou a ser questionada por artistas que, muitas vezes, advindo das experiências modernas, acusaram-na de extrema dramaticidade em face da autonomia da dança em relação a temas, narrativas e emoções. Ecoou, portanto, outra ruptura e novas abordagens, enveredadas por uma pesquisa estética de apropriação e novo olhar sobre o corpo. A dança ganhou contornos diversos da estética moderna, numa multiplicidade de associações e princípios que vão desde a valorização cênica de ações cotidianas à criação coletiva, da ruptura com espaços convencionais à independência e/ou coexistência com relação às outras linguagens artísticas, de uma abordagem integrada do corpo ao uso de novas tecnologias.

Em Salvador, a dança cênica se constituiu num processo completamente distinto da historiografia resumida acima, no que concerne à temporalidade, natureza das intervenções estéticas estrangeiras — matrizes clássica, moderna e pós-moderna — e, principalmente, na solidez do suporte cultural local.

Com o advento do Modernismo Baiano nos anos 1950 e a criação das escolas de arte da Universidade da Bahia, a cidade ganhou a Escola de Dança (1956) que, dirigida pela polonesa Yanka Rudzka, cravou nos primeiros ensinamentos da dança a referência da dança expressionista alemã. Antes disso, a cidade não possuía um quadro coreográfico profissional, alimentando-se de raros espetáculos de companhias visitantes, aulas isoladas de balé clássico com professoras particulares e manifestações populares espontâneas. Influenciada pela matriz cultural afro-brasileira, Yanka Rudzka desenvolveu um trabalho coreográfico que aliou a expressividade da dança moderna — já diluída, posto que dissociada de seu contexto de origem e alimentada pela sua personalidade — com as peculiaridades da cultura baiana. Da ausência de sistema coreográfico profissional anterior, a dança acadêmica soteropolitana estabeleceu um diálogo contínuo com a cidade que, se não poderia ser caracterizado como uma ruptura estética, tomava ares incomuns de intimidade com o povo. Esse intenso colóquio concorria para a visibilidade da cultura popular e caracterizou de modo geral o movimento artístico daquele período. Dividindo espaço com o piano, atabaques davam ritmo às aulas de dança; aspectos do candomblé e da cultura baiana inspiraram montagens coreográficas dentro da Escola de Dança da Universidade da Bahia.

Somente seis anos depois foi criada a Escola de Balé do Teatro Castro Alves (EBATECA) e surgiu, das aulas de música do Instituto de Educação Isaías Alves o Grupo Folclórico Viva Bahia, de Emília Biancardi. Destaca-se, portanto, a ordem pouco comum das referências estéticas da dança em Salvador, se comparada com a história da dança no Ocidente e mesmo da experiência brasileira no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Em Salvador, a dança encontrou espaço ao mesmo tempo em que a cultura popular passou a ser investigada e sistematizada artisticamente por Emília Biancardi. A chegada de Carlos Moraes, mestre de balé, para dirigir o Balé Brasileiro da Bahia (ligado à EBATECA) em 1971, desestruturou limites sociais e escancarou o diálogo entre essas duas linguagens. Por meio da inserção progressiva de dançarinos negros — formados na capoeira e nos rituais sagrados do Candomblé — no domínio clássico e nos espaços da elite soteropolitana, a estética clássica foi flexibilizada numa linguagem coreográfica singular que representou a cultura afro-baiana em diversas apresentações nacionais e internacionais.

Em 1965, Lia Robatto criou o primeiro espetáculo do Grupo Experimental de Dança (GED). Propôs um trabalho muito distinto do que era produzido na cidade nos seus três polos principais, no que se refere à estrutura artística, princípios estéticos e, especialmente, a uma vivência política da dança, lançando nos programas manifestos estéticos que alinhavam sincronicamente a trajetória da dança soteropolitana às proposições inovadoras da vertente americana dos anos 1960.

Os anos 1970 apresentam, portanto, os frutos da multiplicidade estética e acelerado amadurecimento da dança nas duas décadas anteriores, com experiências substanciais como a de Carlos Moraes no Balé Brasileiro da Bahia; a contratação de Clyde Morgan para dirigir artisticamente o Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1972; a intensificação da ação de Lia Robatto à frente do Grupo Experimental de Dança; a experiência de Marta Saback com O Grupo em 1974; a Oficina Nacional de Dança Contemporânea a partir de 1977; o trabalho de Carmen Paternostro com o grupo Intercena no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA); a proposição de integração da dança e do jornalismo por Lícia Morais no grupo Dança Jornal; a presença significativa da dança em espetáculos de teatro; a inserção da dança no espaço da educação formal (rede estadual de ensino) e a consolidação dos espaços particulares de ensino da dança, como é o caso do Studio de Dança de Teresa Cabral Gigliotti.

Santos (2010) usa o conceito de “linha abissal” para designar uma lógica de distinções sociais resultante dos sistemas coloniais no âmbito dos estudos pós-coloniais. O pensamento abissal é aquele que divide as realidades sociais entre dois lados da linha: uma, verdadeira e legal, que estabelece as regras da convivência social, cultural, econômica, política e é ditada pelo colonizador — detentor de conhecimento, linhagem e moral; e outra, invisível, em que impera a inexistência social, cultural e ética dos povos colonizados historicamente. Nesse sentido, são relegados os conhecimentos populares e das minorias, denominados por crenças, opiniões, compreensões intuitivas ou subjetivas etc. O movimento de esclarecimento e transformação do contexto colonialista que resiste ao tempo é o pensamento pós-abissal ou pensamento ecológico, que

prevê, primeiro, o reconhecimento da persistência das linhas abissais; segundo, o confronto à monocultura da ciência moderna. Tal embate se dá a partir do conceito de “ecologia dos saberes”, que é o reconhecimento da existência de conhecimentos díspares, plurais e, ainda assim, pertinentes.

A formação da dança cênica em Salvador poderia caber adequadamente na forma das linhas abissais expostas por Santos, não fosse a conciliação entre uma estrutura cultural coesa e personalidades artísticas éticas e com visões estéticas e humanas interessadas na heterogeneidade. Em linhas gerais, a tendência original convergia para a supremacia acadêmica do expressionismo alemão na dança universitária e do balé clássico nas academias e companhias oficiais. Entretanto, a necessidade e curiosidade de dialogar com a diferença transformou essa tendência. O Balé Brasileiro da Bahia, por exemplo, inicialmente dirigido por Dalal Achcar, tornou-se extremamente versátil e diverso sob a direção de Carlos Moraes, para hoje viver com clareza um Balé do Teatro Castro Alves maduro e questionador. Na Universidade Federal da Bahia, a herança arrojada, interativa e criativa de Yanka Rudzka permaneceu na disciplina e introspecção de seu conterrâneo Rolf Gelewski. Dos primeiros frutos, desenvolveram-se um Grupo de Dança Contemporânea versátil e receptivo, dirigido artisticamente, ao longo dos tempos, por Rolf Gelewski, Clyde Morgan, Ivani Santana dentre outros; o Odundê, grupo interessado em investigar a relação entre as matrizes estéticas afro-brasileiras e a dança contemporânea proposta por aquela escola; e o Tran Chan, grupo influenciado pela dança pós-moderna americana. Todos foram criados e transformados dentro da mesma estrutura pedagógica da Escola de Dança da UFBA. O caráter que se destaca em todos eles é a capacidade de confrontar e dialogar o conhecimento pedagógico comum com informações, formações, corpos e interesses díspares.

Vieira (2000), versando sobre a Teoria Geral dos Sistemas, demonstra como estruturas fechadas e rígidas tendem ao isolamento e ao desaparecimento. A rejeição abissal do trabalho de Emília Biancardi ao registro de conhecimento inferior, popular, por exemplo, relegaria um histórico de pesquisas e difusão artística e cultural a um opaco projeto de uma professora anônima do ensino básico formal. Entretanto, os intercâmbios artísticos e a valorização das obras propostas àquela época colocaram a cultura popular em patamar de igualdade com a erudita. Hoje, essas classificações se confundem, se hibridizam naturalmente.

Dentro e fora da Universidade, nas academias particulares e nas instituições públicas e filantrópicas, as matrizes da dança cênica soteropolitana se mesclaram indistintamente, num sistema coreográfico aberto, múltiplo e freneticamente complexo.

A dança cênica em Salvador estruturou-se ao longo de 15 anos sob as dinâmicas e porosas influências do balé, da dança moderna e da dança pós-moderna, sem necessariamente viver os conflitos e contextos de radicalismo e ruptura que caracterizaram tais estéticas nos seus ambientes estruturantes. Percorreu essas passagens num fluxo intenso de integração articulada pela cultura local. Em nenhum dos casos citados, o conflito foi maior do que a

capacidade e interesse em fazer interagir os diversos saberes com a linguagem corporal que era digerida no dia a dia da cidade. Sendo assim, a dança cênica soteropolitana viveu a ruptura às avessas. Naquele ambiente desprovido de tradição coreográfica, a interferência das matrizes culturais locais nas manifestações eruditas de dança modificou cada uma delas, tornou-as ainda mais flexíveis e fez aflorar conhecimentos e subjetividades em forma de dança.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Estratégias poéticas em tempos de Ditadura: A experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador – BA.** Salvador: Universidade Federal da Bahia (Dissertação de Mestrado), 2008. 272p.

\_\_\_\_\_. **Graal – O segredo da dança na Bahia:** a noção de vanguarda artística aplicada à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. In LOBATTO, Lúcia; SAJA, José Antônio (Org.). Vanguardismo, também uma questão da Dança. Salvador: Editora P&A, 2005, pp. 47-118.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963:** Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 405p.

COUTRINE, J. Introdução. In: **Histórias do corpo:** as mutações do olhar: O século XX. COUTRINE, J., Corbin, A. e VIGARELLO, G. (Eds). Petrópolis, RJ: Vozes. 2008, pp.7-13.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 188p.

MASCARENHAS, Lúcia; ROBATTO, Lia. **Passos da Dança – Bahia.** Salvador: FCJA, 2002. 368p.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 212p.

ROBATTO, Lia. **Dança em Processo,** A Linguagem do Indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. 474p.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para além do pensamento abissal:** das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria Paula (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, pp. 31-83.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade.** Salvador, EDUFBA, 2005. 288p.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989. 497p.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Organização e sistemas.** In: informática na educação: teoria & prática/ Programa de pós-graduação em informática da educação. Porto Alegre: UFRS, v.3, n.1, set. 2000.