

O SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO E A FORMAÇÃO DO BALÉ BRASILEIRO: NACIONALISMO E MODERNISMO NOS PALCOS CARIOCAS (1937-1945)

Karla Carloni*

RESUMO: O texto expõem reflexões da pesquisa de pós-doutorado em andamento, vinculado ao PPGH da UERJ e a projeto financiado pela FAPERJ. O tema é a produção e a encenação de espetáculos de dança por bailarinos de formação clássica inspirados em aspectos das culturas indígena, sertaneja e negra, durante o Primeiro Governo Vargas (1930-1945), na cidade do Rio de Janeiro. Neste contexto destaca-se a atuação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão criado em 1937 e vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), que tinha por objetivo principal a “elevação e edificação espiritual do povo”. Aqui enfatizaremos as relações entre o SNT, a classe artística – destacando os bailarinos e coreógrafos – e o pensamento modernista na promoção de manifestações artístico-culturais representantes da “identidade nacional brasileira”.

PALAVRAS-CHAVE: Estado Novo - Serviço Nacional de Teatro - ballet – modernismo

Influenciados pelo movimento modernista nacional, pelo balé moderno e pelo espírito nacionalista um número significativo de bailados dançados na cidade do Rio de Janeiro, destacando-se o Theatro Municipal, tentaram reproduzir de forma estilizada elementos da cultura popular nacional. Os espectadores eram, em sua maioria, membros da elite política e intelectual da época, como o próprio presidente Getúlio Vargas.

A reflexão a respeito da identidade nacional e quais seriam os elementos constituintes do povo brasileiro já se fazia presente nos diferentes círculos intelectuais pelo menos desde do final do século XIX. O debate ganhou contorno políticos e ação direcionada do Estado no contexto de 1930-1945, principalmente durante o Estado Novo. Ideólogos do novo regime, como Oliveira Vianna e Francisco Campos – representantes do pensamento nacionalista autoritário – diagnosticavam que um dos principais problemas da jovem República seria a ausência de identidade nacional capaz de proporcionar solidariedade social e instituições compromissadas com a superação dos problemas que afligiam o país. Apesar de haver um povo não existiria uma nação.¹

* Professora da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Estácio de Sá. Pós-doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Rio de Janeiro sob supervisão do prof. Dr. Orlando de Barros. A pesquisa também está inserida em projeto financiado pela FAPERJ e coordenado pelo prof. Dr. Jorge Ferreira (UFF): “O Rio de Janeiro e o governo Vargas na s páginas dos jornais: ideologias, culturas políticas e conflitos sociais (1930-1945). E-mail: karlacarloni@yahoo.com.br

¹ FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário (1920-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 45. Ver também: OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Introdução”. In: _____. (coord.). *Elite intelectual e debate político nos anos 30: uma biografia comentada da revolução de 1930*. Rio de Janeiro: FGV, 1980. GOMES, Ângela de Castro. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado”. In: NOVAIS Fernando A.

Mediante a intenso debate e ao desafio de definição da identidade cultural e racial do Brasil, alguns intelectuais começaram a rever a problemática mistura das três raças a partir de uma perspectiva positiva. Desde a abolição da escravatura a realidade de mestiçagem do povo brasileiro havia se tornado um problema para grande parte daqueles que tentavam pensar a nação e o seu povo. Nas décadas de 1920, 1930 e 1940, apesar de se não propor uma reflexão mais acurada a respeito das contradições da estrutura social excludente, uma nova percepção a respeito da identidade nacional começou a se delinear. Intelectuais e artistas modernistas de variadas vertentes deixaram de conceber a mistura de raças como sinônimo de degeneração social e o popular, em grande parte idealizado, passou a ser objeto de estudo e valorização.

Neste contexto, o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) foi espaço privilegiado para a elaboração e a aplicação do ideal modernista conjugado ao nacionalismo autoritário desejoso de unir nação e povo sob o projeto conservador de modernização.² O período em que Gustavo Capanema ocupou a pasta (1934-1945) foi marcado pela presença de destacados intelectuais e artistas comprometidos com a ideia de construção de um Brasil moderno a partir da formação de uma estética nacional própria.

As variadas correntes modernistas possuíam interpretações divergentes e ambíguas a respeito do papel dos intelectuais e artistas na sociedade e disputavam preponderância no novo Estado.³ A criação e a atuação do MESP relaciona-se com a necessidade de criar apoio e consenso entre os diferentes grupos sociais para levar adiante o processo de modernização autoritária, principalmente a partir de 1937.

De acordo com Shwartzman, o Ministério da Educação e Saúde Pública por não ter sido fonte principal de preocupação de Getúlio Vargas gozou de certa flexibilidade em sua atuação. Capanema era mais próximo ao ideal de construção das bases de um Estado forte a partir do catolicismo tradicional e dos cultos cívicos, mas, apesar disto, o ponto de inflexão entre o seu ministério e os modernistas residia na valorização da cultura popular, mesmo que estilizada e idealizada. Para homens como Mário de Andrade e Villa Lobos a arte deveria ter uma função prática, quase pedagógica:

“Para o ministro importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura. Para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado,

(coord. da coleção). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vl.4.

² Órgão do governo federal criado com o decreto no 19.402, em 14 de novembro de 1930, com o nome de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública. Em 1937 passou a se chamar Ministério da Educação e Saúde Pública.

³ VELLOSO, Mônica. “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). *O Brasil Republicano*. v. 01. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que as suas obras poderiam trazer”.⁴

Neste contexto foi criado pelo decreto nº 92, em 21 de dezembro de 1937, o Serviço Nacional de Teatro (SNT). O órgão estava subordinado ao Ministério da Educação e de Saúde Pública e tinha por objetivo a “elevação e edificação espiritual do povo” através das artes cênicas. O teatro deveria ter um papel pedagógico e contribuir na difusão da cultura nacional. Competia ao SNT:

- a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;
- b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho,
- c) nos clubes e outras associações. ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros;
- d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro;
- f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes;
- h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro”.⁵

O Serviço Nacional de Teatro e a classe artística

É conhecida a intensa relação entre a classe artística e Getúlio Vargas. Quando ainda deputado Getúlio foi autor de lei que garantia os direitos autorais, o que lhe deu prestígio entre os autores filiados a *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), fundada em 1917 justamente como movimento em defesa dos direitos autorais. A “Lei Getúlio Vargas”⁶ sancionada em 1928 pelo presidente Washington Luís insere-se em contexto de luta da classe artística por direitos trabalhistas, sendo um dos mais significativos exemplos a fundação da *Casa dos Artistas*, em 1918. No final da década de 1920 diversos ramos de trabalhadores do teatro se organizavam na luta por direitos trabalhistas. Eram constantes os conflitos entre os diversos segmentos da classe com os dirigentes e os empresários teatrais:

“(…) vemos uma profusão, no Rio e em São Paulo, do surgimento de “associações”, “uniões” e “resistências” e outras organizações profissionais, demonstrando que havia chegado ao meio artístico o usual defendido por sindicalistas, anarquistas e comunistas”.⁷

⁴ SCHWARTZMAN, Simon. BOMENY, Maria Helena B. COSTA, Vanda Maria R. da. *Tempos Capanema*. São Paulo: EDUSP/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 81.

⁵ Decreto presidencial nº 92 de 21 de dezembro de 1937. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 05 de julho de 2013.

⁶ Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928.

⁷ BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate. História da companhia negra de revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

Orlando de Barros destaca a atenção do presidente Getúlio Vargas com o gênero teatral, embora este já se encontrasse em decadência. A relação com os artistas era de reciprocidade, contudo, a aproximação também possuía uma dimensão política:

“O fato é que raramente os autores podiam viver de suas peças, sendo muitos deles jornalistas conhecidos, de sorte também que o teatro se aproximava da política pela cooptação da imprensa. Por outro lado, o regime tratou também de convencer os intelectuais que coparticipavam da construção de uma nacionalidade moderna, tanto que muitos escritores de importância colaboravam com frequência nas publicações do governo, mesmo que não simpatizassem com o regime, chegando alguns até a ocupar cargos nos órgãos do Estado Novo”.⁸

Na prática o SNT distribuía auxílios financeiros a artistas e produtores de teatro contemplados através de um plano anual de recursos. Casas de espetáculos também eram arrendadas para as apresentações. O funcionamento do órgão foi marcado por divergências e ambigüidades em relação à gestão das verbas e ao papel do teatro na construção da identidade nacional. A realidade era de “luta entre diferentes discursos sobre a cultura no país para afirmar os seus projetos para o teatro brasileiro nesse período de modernização que foi o Estado Novo”.⁹

O entusiasmo de setores da classe artística com o Novo Regime representava a possibilidade de concretizar suas aspirações materiais e ideológicas. A busca da representação do nacional não era somente uma diretriz do Estado, era também uma demanda de diferentes grupos artísticos influenciados pelos ideais modernistas. Em novembro de 1938, um memorial assinado por Heitor Villa Lobos, Paulo Magalhães, Francisco Braga, dentre outros, parabenizava o presidente Getúlio Vargas por determinar a construção do Grande Teatro de Autores e Artistas do Brasil.

O memorial defendia a nacionalização do teatro brasileiro e sua função educacional na valorização do sentimento pátrio e criticava principalmente a encenação de peças de autores estrangeiros pelo Teatro de Comédia e as apresentações líricas. Estas últimas eram identificadas como sendo contrárias “a qualquer idéia de brasilidade” e, por vezes, atentatórias ao patriotismo ao encenarem óperas de compositores estrangeiros, cantadas em “idioma que a maioria do povo desconhece”, regidas e representadas por artistas também estrangeiros.¹⁰

⁸ BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita. *Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UERJ, 2001. p.351

⁹ PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, Helena. (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: FGV, 2001. p. 69.

¹⁰ FUNARTE/ CEDOC.

“Se o teatro é um meio educacional, um poderoso articulador de sentimentos e idéias, como utilizá-lo em forma incompressível as grandes coletividades? (...) Daí compreendendo, que muitos povos têm nacionalizado os seus teatros, chegando mesmo a não permitir a montagem de peças e óperas em idioma estrangeiros ao País. (...) Do exposto, confiam os autores, artistas e todo o povo, que, em breve, V. Ex. também fará a nacionalização do nosso teatro, dando-lhe direção brasileira de que carece, o amparo aos que nele trabalham, a obrigatoriedade de, pelo menos, um certo número de peças e óperas serem representadas por artistas nacionais e no idioma de Nossa Raça. (...)”¹¹

A opção pelo nacional não pode ser desvinculada a vida material da classe artística brasileira. É fato que artistas, compositores e cantores brasileiros perdiam espaço para os estrangeiros, mas, sobretudo, o teatro nacional enfrentava desvantajosa competição com o cinema e as suas produções hollywoodianas.

Mário Nunes, presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), defendia a função prática da arte e a importância de adequar a produção e o consumo do teatro a uma perspectiva comercial e ao processo de racionalização pelo qual passava o Estado brasileiro. Criticava a gestão de Capanema e o SNT que ao invés de elaborar planos de ação quinquenais, se limitava a elaborar planos anuais, o que, segundo a sua perspectiva, levava à falta de dinamismo e facilitava o personalismo na distribuição das verbas:

“O teatro, embora uma atividade artístico-literária, é uma mercadoria cuja produção e consumo precisam ser regulados em todo o território nacional como o café, o álcool, o açúcar ou, talvez com mais propriedade, a força hidráulica e a energia hidrelétrica, cuja economia é agora dirigida por aparelhos autônomos quase”.¹²

Em dezembro de 1938 a Associação Brasileira de Artistas Líricos (ABAL), fundada em 1932¹³, declarava ser de “reconhecida de utilidade pública, tendo já organizado concertos inteiramente gratuitos diversos, assim como espetáculos de ópera a preço mais que populares, visando dessa forma, o desenvolvimento artístico e a cultura do nosso povo (...)” e solicitou subvenção para realizar uma temporada lírica que iria incluir “óperas inéditas e de autores nacionais, cantadas em idioma pátrio, apresentando os melhores elementos nacionais (...)”. As óperas nacionais eram “A noite do Castello” e “O Guarani” de Carlos Gomes, “Moema” de Delgado de Carvalho e “Iracema” de João Octaviano e entre as inéditas estavam “Soror Angélica” de Júlio Reis e “Farrapos” de M. Eggers.¹⁴

Apresentações de companhias estrangeiras de ópera, sobretudo italianas e francesas, há tempo já faziam parte do calendário de apresentações líricas nas principais capitais brasileiras. Também era comum as companhias nacionais serem integradas por artistas

¹¹ FUNARTE/ CEDOC.

¹² *Jornal do Brasil*. 23 de abril de 1944. Apud. PEREIRA, Victor Hugo Adler. Op.cit. p. 68.

¹³ Decreto 5318 de 08 de janeiro de 1935 reconheceu a sua utilidade pública.

¹⁴ FUNARTE/CEDOC.

estrangeiros. Mas a ABAL enfatizava o caráter nacional do seus artistas, ou pelo menos “nacionalizado”, como Emma Fantuzzi “italiana há 10 anos residente no Brasil”, Hugo Guido “italiano radicado há 15 anos no Brasil” e Tina Alebardi “naturalizada”.¹⁵ O que é compreensível já que em agosto de 1931 o decreto 20.291 havia estabelecido que empresas e casas comerciais deveriam possuir pelo menos 2/3 de empregados nacionais – o que ficou conhecido como a “Lei dos 2/3”.¹⁶

As dificuldades da vida material dos artistas se apresentava como argumento para a ABAL e reforça o nosso entendimento sobre os problemas que a classe enfrentava. Segundo a solicitação, a temporada iria amparar “um número bem elevado de artistas e pessoas que vivem do teatro, as quais, no momento que ora atravessamos, lutam com grande dificuldades de ordem financeira”.¹⁷

No processo a ABAL também requeria indenização relativa a temporada anterior que realizou no Teatro República e que, segundo o documento, teria gerado prejuízo. Em agosto de 1939, após ter sido indeferido o pedido, a associação encaminhou carta diretamente ao presidente da República pedindo reconsideração e destacando o artigo 128 da Constituição Federal:

“É dever do estado contribuir, direta e indiretamente, para estímulo e desenvolvimento da arte e da ciência, favorecendo ou fundando instituições artísticas e etc”.¹⁸

Os interesses materiais também geravam conflitos. Em junho de 1940 o produtor teatral Raymundo Magalhães Junior abriu processo acusando o diretor do SNT, Abadie Faria Rosa, de abuso de poder e violação de lei. Em carta endereçada a Capanema o produtor evocava o “programa de moralidade administrativa que o Estado Novo impões” e acusou o diretor de patrocinar a Companhia de Procópio Ferreira no espetáculo “Um suicídio por amor”, que por sua vez seria de própria autoria de Abadie Faria Rosa.¹⁹

Particulares também requeriam apoio do Estado. Em 1939, Alzira Leonor Becker, professora pública estadual, solicitou apoio financeiro para os estudos e aperfeiçoamento da sua filha Cacilda Becker Yaconis, atriz amadora e na época com 17 anos de idade. A mãe era professora de uma escola municipal em Santos (SP) e em carta manuscrita endereçada à

¹⁵ FUNARTE/CEDOC.

¹⁶ Decreto nº 20.291, de 12 de Agosto de 1931: “(...) todos os indivíduos, empresas, associações, sindicatos, companhias e firmas comerciais ou industriais que exploram qualquer ramo de comércio ou indústria ocupem, entre os seus empregados, de todas as categorias, dois terços, pelo menos, de brasileiros natos”. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20291-12-agosto-1931-514687-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 05 de julho de 2013.

¹⁷ FUNARTE/CEDOC. Processo 045.965/1938.

¹⁸ Reproduzo fragmento em caixa alta conforme texto original. FUNARTE/CEDOC. Processo 045.965/1938.

¹⁹ FUNARTE/CEDOC.

Getúlio Vargas relatou detalhadamente as suas dificuldades financeiras e a necessidade de educar as suas três filhas. Certa das qualidades artísticas da filha mais velha escreveu:

“(…) tem se revelado verdadeira artista, conforme provam os recortes de jornais e revistas que ousou enviar a V. Excia., louvores esses mais valiosos por quanto são feitos à menina pobríssima que nunca teve um único professor na sua arte, que age movida por uma força superior que chamarei – um dom divino”.²⁰

A jovem atriz que iria se consagrar nos palcos brasileiros escreveu de próprio punho ao presidente da República: “(…) Certa de encontrar na grande bondade e ampla visão de V.Excia, o apoio de que necessito, subscrevo-me com o mais alto apreço e grande admiração (…)”.²¹

O Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o ballet clássico

Em 1939 o ministro Capanema convidou a jovem bailarina Eros Volúcia para assumir a direção do Curso de Ballet do Serviço Nacional do Teatro, que posteriormente deu origem ao corpo de baile do SNT. Volúcia teve papel central na proposta de criação de um bailado nacional. Bailarina de formação clássica, desde jovem se dedicava a pesquisa de danças indígenas e negras, buscando a formulação de uma dança nacional que traduzisse o corpo mestiço. Eros viajou pelo Brasil estudando e recolhendo aspectos de danças que identificava como coloniais e/ou afro-indígenas.²²

Ainda em 03 de julho 1937, a bailarina apresentou no Theatro Municipal o espetáculo *Eros Volúcia – Bailados Brasileiros*. O evento teve participação da orquestra sinfônica da casa sob a regência do maestro Francisco Mignone e era uma iniciativa do MESP. A noite contou com a presença de Getúlio Vargas e no repertório estavam bailados como *Yara*, *Iracema*, *No terreiro da Umbanda* e *Lundu*.²³ Já em 1938, Eros Volúcia novamente voltou aos palcos do Theatro Municipal no espetáculo comemorativo *Cinqüentenário da Abolição*, também promovido pelo MESP. Mário de Andrade, profundo pesquisador da cultura brasileira, era um admirador da bailarina. Para o autor de *Macunaíma*:

“(…) Eros era ‘essencialmente uma bailarina brasileira’, pois aliava o balé ao material popular nacional. Seu mérito, segundo ele estava em ‘tentar sistematicamente a utilização artística da nossa mímica coreográfica popular’, transpondo-a ‘para o plano da coreografia erudita’, ou seja, o balé”.²⁴

²⁰ FUNARTE/CEDOC.

²¹ FUNARTE/CEDOC.

²² PEREIRA, Roberto. *Eros Volúcia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

²³ Idem. pp. 33-35.

²⁴ Idem. p. 48.

Em agosto também de 1938 Eros participou da “Grande Noite de Arte” em comemoração ao 10º aniversário da Casa do Estudante do Brasil. O evento ocorreu na Escola Nacional de Música e foi patrocinado por Getúlio Vargas. No repertório, além das apresentações de artistas líricos e do Teatro do Estudante do Brasil, constavam danças que remetiam ao passado colonial brasileiro e às culturas indígenas e africanas:

“I- ‘Lundú’ – Música folk-lore colônia. Baía. Maxixe primitivo; II- ‘Dansa Selvagem’ – suíte indígena, em 4 expressões: fúnebre, guerreira e religiosa, sob motivos folk-lóricos; III – ‘Batuque’ – Dansa afro-brasileira. Música Nepomuceno”.²⁵

Entender a trajetória de Eros durante a Era Vargas é entender ao mesmo tempo a dinâmica relação entre artistas que desejavam reformular a arte nacional e um governo a favor de promoção de uma cultura nacionalista legitimadora do processo de modernização autoritária. Um documento do Ministério da Educação e Cultura,²⁶ infelizmente sem data, reforça o reconhecimento e o vínculo da bailarina a este ministério, com a fundação do Curso de Ballet do SNT. O texto destaca a importância de Eros ao levar, sob patrocínio do Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho, a arte “genuinamente brasileira” aos trabalhadores:

“Graças ao patriotismo, ao talento e esforço de Eros Volúcia, a dança brasileira, até então ignorada, e, até bem pouco, considerada algo inferior, já conquistou o seu lugar nos palcos nacionais e internacionais. (...) já realizou espetáculos no Rio e várias exibições para operários, sendo que sob o patrocínio do Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho”.²⁷

A dança mestiça de Eros sofreu influência do balé moderno de Isadora Duncan e de Vaslav Nijinski e da dança negra de Josephine Baker, e estava em sintonia com os setores modernistas que defendiam a valorização da estética nacional. Embora a bailarina tenha construído um discurso evocando o seu pioneirismo ao levar a cultura popular às elites e ao encontro dos cânones do clássico, a presença de danças influenciadas pela cultura negra e indígena nos salões e palcos do Rio e Janeiro era uma realidade antiga. Em interessante trabalho Marina Martins analisa a presença de referências a danças estrangeiras e nacionais populares e “eruditas” na literatura do romantismo a Belle Époque carioca.²⁸

²⁵FUNARTE/ CEDOC.

²⁶ Provavelmente o documento é posterior a 1953 quando o Ministério da Educação e Saúde Pública teve o seu nome alterado para Ministério da Educação e Cultura, o que não invalida as apreensões contidas no documento que se referem ao passado da bailarina e sua contribuição para a cultura nacional, valendo lembrar que o SNT continuou existindo após o fim do Estado Novo.

²⁷FUNARTE/ CEDOC.

²⁸ MARTINS, Marina. *Dança ao pé da letra: do romantismo à Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

No século XIX a consagrada bailarina clássica italiana Marietta Baderna, refugiada no Brasil após participar da Revolução de 1848 em sua terra natal, desafiou a elite carioca ao incorporar danças negras em suas apresentações o que levou o seu sobrenome a virar sinônimo de confusão, desordem.²⁹

No final do século XIX e início do século XX mulatas como Otília Amorim e Julia Martins desafiavam os preconceitos raciais no teatro de revista dançando, dentre outros ritmos, lundu e maxixe.³⁰ Entre 1926 e 1927, teve vida a *Companhia Negra de Revistas* inspirada na francesa *Revue Nègre*, na qual atuou Josephine Baker.³¹ A breve trajetória do grupo brasileiro que contou com o jovem Grande Otelo, de acordo com Orlando de Barros, esbarrou nas contradições entre uma sociedade altamente hierarquizada e o interesse por elementos da cultura negra. Neste contexto o gosto pelo popular correspondia muitas vezes à busca pelo exótico, burlesco e erótico.³²

Nas décadas de 1930 e 1940, além, de Eros Volúcia, outros bailarinos realizaram estudos igualmente importantes com a proposta de incorporar elementos da cultura brasileira à dança. Destacam-se o checo Vaslav Veltechek, a alemã Felícitas Barreto e Chinita Ullman. As duas últimas desenvolveram a técnica do ballet moderno e foram recebidas com entusiasmo pelos modernistas.³³

Se Mário de Andrade admirava a “dança mestiça” de Eros Volúcia, já o crítico Mário Nunes não aceitava a dança fora dos moldes clássicos. Segundo Roberto Pereira, o crítico recusava a proposta de um bailado nacional que não respeitasse os cânones do balé clássico que havia se difundido na capital federal com a bailarina russa Maria Olenewa.³⁴ Talvez residisse aí os limites da incorporação dos elementos da cultura popular mestiça para alguns intelectuais comprometidos com a construção da identidade nacional através da formação de uma estética brasileira.

²⁹ CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

³⁰ LOPES, A.H. “Vem cá, mulata!”. “Revista Tempo”, n°26, Rio de Janeiro, Jan. 2009. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/site/?page_id=15p.11

³¹ Em 1929 Josephine Baker veio pela primeira vez ao Brasil e apresentou-se no Teatro Cassino (RJ). Em 1952 contracenou com Grande Otelo no show Casamento de Preto, cantando Boneca de Piche. Retornou novamente ao país em 1963 e em 1971. Sobre sua trajetória na América e a problemática racial ver, entre outros: DOMINGUES, Petrônio. “A “Vênus negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. “Revista Estudos Históricos”. vol.23 no.45, Rio de Janeiro, Jan./June 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862010000100005&script=sci_arttext

³² BARROS, Orlando de. Op.cit. (2005).

³³ Ver: SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988. SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou Dança Moderna? Uma questão de Gênero. São Paulo na década de 1930*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002

³⁴ PEREIRA, Roberto. Op.cit. p. 71.

Maria Olenewa, em 11 de abril de 1927, com incentivo de Mário Nunes e autorização da Prefeitura do Rio de Janeiro, fundou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a primeira escola de danças do Brasil. A apresentação inaugural dos alunos se deu em novembro do mesmo ano com um espetáculo que contava com *diverssiments* do repertório clássico internacional e uma *Apoteose à Gloriosa Bandeira Nacional*. Após outras apresentações e rápida evolução de seus bailarinos a escola foi oficializada em 1931 pela prefeitura da capital.³⁵

Em 1936, foi formado o corpo de baile oficial do Teatro Municipal a partir dos alunos da escola. Sob o comando de Olenewa o grupo contava com a presença de bailarinos como Madeleine Rosay, a primeira brasileira a possuir o título de primeira-bailarina, a russa Tatiana Yanakieva e o checoslovaco Vaslav Veltchek. Nas suas apresentações durante o final da década de 1930 e início da década de 1940 o corpo de baile encenou espetáculos inspirados em aspectos da cultura popular brasileira. As culturas negra, indígena e sertaneja, de forma estilizada, tornaram-se ponto de inflexão entre a rigorosa técnica européia e os ritmos das ruas. Bailados como *O Guarani*, *Imbapara*, *Uirapuru* e *Amaya* apareceram ao lado do repertório clássico internacional.

Em 1939, durante o evento *Noite de Debret*, promovido pela primeira-dama Darcy Vargas, o corpo de baile dançou em um palco montado na Quinta da Boa Vista o espetáculo *Maracatu de Chico Rei* de Francisco Mignone com o argumento de Mário de Andrade e a coreografia de Maria Olenewa.³⁶

Para Roberto Pereira o balé clássico no Brasil seguiu passos semelhantes ao balé romântico europeu do século XIX ao estilizar e valorizar as danças nacionais. Eros Volúcia teria seguido o mesmo caminho, rejeitando, porém, os cânones da dança clássica.³⁷

Enquanto Olenewa procurou adequar e estilizar as danças nacionais, principalmente incorporando ao repertório do corpo de baile do Theatro Municipal bailados que remetiam a elementos da cultura brasileira, Eros Volúcia era compromissada com a criação de uma dança própria que correspondesse às características do corpo mestiço brasileiro. Suas apresentações além de apelarem para o exótico tinham boa dose de erotismo devido aos movimentos sensuais do corpo e os figurinos ousados.³⁸

³⁵ PAVALOVA, Ana. *Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo*. RJ: Funarte/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. pp. 23-24.

³⁶ Idem. p. 41.

³⁷ PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

³⁸ PEREIRA, Roberto. Op. Cit. (2004).

O SNT recebia solicitações das bailarinas e suas companhias. Em 1940, por exemplo, Maria Olenewa solicitou cessão gratuita do Teatro João Caetano para realizar provas públicas das suas alunas de Dança do Teatro Municipal. A renda da bilheteria seria destinada a despesas da apresentação como direitos autorais, orquestra, vestuário e iluminação³⁹. Em 1940, Eros Volusia solicitou a cessão do Teatro Ginástico para realizar na noite do dia 13 de maio um recital em comemoração à extinção da escravidão. O espetáculo contaria com os alunos do curso de dança do SNT representando “bailados característicos brasileiros que evoquem as melodias primitivas oriundas das épocas de formação de nossa raça”. A bailarina também solicitava verba para custeio da apresentação.⁴⁰

Outros bailarinos, compositores, coreógrafos também recorriam ao SNT. Em dezembro de 1940 o compositor musical do Rio Grande do Sul, Walter Schultz, solicitou subvenção para a encenação do ballet inspirado no conto dos irmãos Grimm, A Bela Adormecida. Embora utilize-se a palavra ballet, na documentação não fica claro se o espetáculo realmente iria contar com a presença com um corpo de baile. De qualquer forma a partitura era da própria autoria de Schultz e continha “(...) cunho educativo envolvendo em música pura e fina um assunto que interessará crianças e adultos”. O compositor desejava se apresentar na capital federal e outras cidades do país. A apreciação negativa do SNT deixa claro o papel de “promotor da nacionalidade” do órgão. O parecer indicava se tratar de espetáculo inspirado em um “banalizado” conto estrangeiro e concluía:

“O nosso folclore é vasto, inúmeras e lindas são as nossas lendas, como também a nossa história e riquíssima de figuras de relevo, episódios e lances teatralizáveis, não nos falando autores de talento capazes de escrever libretos genuinamente brasileiros, que deveriam receber a preferência do sr. Walter Schultz”.⁴¹

Em outubro de 1942 o famoso dançarino, coreógrafo e diretor russo Serge Oukrainsky⁴² em carta endereçada a Capanema questionou se a República do Brasil não estaria interessada em ter a sua própria Escola Clássica Nacional de Ballet, como o Teatro Colon, na Argentina. O coreógrafo, que possuía importante experiência em companhias de dança norte-americanas e havia incorporado aos seus repertórios elementos do folclore regional, sugeriu que juntamente com apresentações de ópera a companhia brasileira de ballet

³⁹ FUNARTE/ CEDOC.

⁴⁰ FUNARTE/ CEDOC.

⁴¹ FUNARTE/ CEDOC.

⁴² Oukrainsky havia feito parte da companhia de ballet de Ana Pavlova e nele dançado como partner da grande bailarina. Radicado em Chicago na década de 1920 foi coreógrafo e diretor do Chicago Opera Ballet e do San Francisco Ballet. Teve a sua própria escola e companhia junto com Andreas Pavley. Excursionou pelos principais estados dos EUA criando uma cultura apreciadora da arte europeia e incorporando aos bailados elementos do folclore norte-americano. Posteriormente fez carreira em Hollywood. Informações retiradas de: <http://allanellenberger.com/serge-oukrainsky-at-hollywood-forever/>. Acesso em: 05 de julho de 2013.

poderia retratar o lado cultural do Brasil, “tal como velhas lendas e composições literárias musicais” e contribuir para a divulgação da cultura brasileira ao excursionar pela América.⁴³

A resposta foi negativa com a justificativa que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro já contava com um corpo de baile e que havia a escola de dança do SNT. De acordo com a apreciação, tendo em vista o momento de guerra então vivido não seria prudente a criação de um órgão responsável por levantar um repertório de bailados nacionais, em que as lendas e composições brasileiras fossem interpretada coreograficamente.⁴⁴

Também era frequentemente solicitado a cessão de teatros para realização de ensaios e apresentações de bailados e auxílio de custeio dos espetáculos, a exemplo dos pedidos requisitando o Teatro Ginástico (RJ) de: Vera Grabinska; Judith López Dias Ressencourt; Alexandra Shidlovsky; Eva Breyer; Gert Malmgren. Muitos escreviam diretamente ao ministro Capanema que encaminhava a solicitação ao SNT, porém, quase sempre as respostas eram negativas.⁴⁵ Olenewa e Eros Volúcia embora mais próximas dos centros de poder também sofriam com escassez de recursos para a manutenção de suas companhias e apresentação de seus espetáculos. Pelo pareceres de alguns processos percebesse a carência de recursos materiais do SNT e que, embora houvesse grande entusiasmo, muitas vezes a dança ficava em segundo plano na distribuição de recursos.

A profusão de nomes estrangeiros nos primeiros passos da firmação do ballet clássico em território nacional está relacionada a dois fatores no plano internacional: a Revolução Russa de 1917, que levou várias famílias de origem aristocrática e artistas a fugirem principalmente para a França; e o contexto da Segunda Guerra Mundial. O aprofundamento das dificuldades materiais enfrentadas em solo europeu impulsionou muitos destes jovens bailarinos e coreógrafos russos a participarem de grandes turnês pela América e frequentemente a se estabelecer em algum país do continente. No Brasil, além de Olenewa, podemos destacar alguns nomes como Vera Grabinska, Pierre Michailowsky, Ricardo Nemanoff, Vaslav Veltchek, Juliana Yanakieva e Tatiana Leskova. Originários do leste europeu, estes artistas ao se fixarem no Brasil foram fundamentais para divulgação da arte do balé clássico e a sua interlocução com as manifestações culturais brasileiras.

Junto às apresentações do corpo de baile do Municipal e à evolução da dança de Eros Volúcia e de outros bailarinos brasileiros e estrangeiros foi se formando um público e uma crítica de dança no Brasil. Revistas especializadas em arte, teatro e cinema como *Cinearte* e *A*

⁴³ FUNARTE/ CEDOC.

⁴⁴ FUNARTE/ CEDOC.

⁴⁵ FUNARTE/ CEDOC.

Cena Muda dedicavam suas páginas para prestigiar o desenvolvimento de uma cultura apreciadora do balé clássico e dos bailarinos.

Além de Mário Nunes, outro importante nome da crítica de dança foi Jacques Corseuil. Estudado por Ana Beatriz Cerbino, Corseuil pode ser considerado o primeiro crítico de dança brasileiro. Ele foi grande incentivador da formação e divulgação de um balé nacional com estética própria e colocava-se contra as críticas que acusavam de estrangeirismo o gosto pela dança de origem europeia. Para este crítico as duas temporadas do *Original Ballet Russe* no Brasil.⁴⁶ O crítico de arte Rubem Navarra também se destacou no propósito de formar entre os seus leitores o gosto pelo ballet no jornal *Correio da Manhã*, em suas colunas apresentava bailarinos nacionais e estrangeiros e comentava as apresentações encenadas no Theatro Municipal.

O Rio de Janeiro na década de 1940 foi palco de apresentações de grandes companhias estrangeiras de ballet, destacando-se o *Original Ballet Russe* que realizou três grandes temporadas em 1942, 1944 e 1946; o *Ballet Russe de Monte Carlo*, com direção artística de Leonid Massine, em 1940; e o *American Ballet*, dirigido por George Balanchine, também 1940. Foram importante meio de divulgação da dança europeia no Brasil.

Paralelo às suas apresentações no Theatro Municipal, algumas bailarinas como Olenewa, Madele Rosay, Juliana Yanakieva e Tatiana Leskova também fizeram parte do teatro de revista como forma de divulgar a sua arte, mas, principalmente, aumentar os seus ganhos. Alguns bailarinos se apresentavam em cassinos e teatros da cidade do Rio de Janeiro dedicando-se também, dentre outros números, à execução das mais variadas danças presentes na cultura popular brasileira como o maxixe e o lundu. A imprensa divulgava com entusiasmo estes espetáculos que tinham ótima recepção pelo público composto em sua maioria pela elite da capital federal. O clássico e o popular se misturavam no ambiente dos cassinos. Os bailarinos, por diferentes vias, começavam gradualmente a ser conhecidos e a entrar no gosto deste público.

É notória a inovação que ocorreu nos palcos da cidade do Rio de Janeiro durante o Primeiro Governo Vargas, quando passaram ser consumidos pelas elites produtos culturais inspirados nas manifestações populares brasileiras – traduzidos e estilizados para os cânones da dança clássica ou através de uma nova estética de dança, como desejava Eros Volússia.

⁴⁶ CERBINO, Ana Beatriz. “Jacques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro”. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1792>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2012. A pesquisadora possui relevante tese de doutorado a respeito do tema: CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Tese de doutorado UFF-2007.

Contudo historiadores como Ângela de Castro Gomes e Martha Abreu alertam para a necessidade de se rejeitar criticamente a “fórmula mental” erigida pelos ideólogos do Estado Novo a respeito da desvalorização da cultura popular em detrimento de uma “cultura elitista” e “estrangeirada” que teria ocorrido durante a Primeira República:

“Atribuir todo o protagonismo da valorização da cultura popular aos governos Vargas é também abrir mão de reconhecer os investimentos dos setores populares, por este reconhecimento, muito antes do Estado Novo e do movimento modernista, nos anos 1920”.⁴⁷

O que houve na década de 1930 e 1940, por sua vez, foi um duplo movimento de incorporação e valorização do popular por parte de diferentes áreas das artes como a literatura, as artes plásticas, a música, o teatro e o cinema. Na dança ao mesmo tempo em que a incorporação de elementos da cultura popular pelo balé clássico ajudou na divulgação e apreciação desta dança europeia no Brasil, a “domesticação” de aspectos das danças populares brasileiras pelo balé clássico de Olenewa e pelo balé moderno de Eros Volússia possibilitou uma aceitação maior da cultura popular brasileira pela elite carioca.

A valorização de elementos populares foi marcada por contradições e pelos limites dos conflitos sociais. Para Chartier os processos de “domesticação” implicam a seleção, a apropriação e ressignificação por parte dos receptores.⁴⁸ As culturas negras e indígenas não eram apreciadas em sua totalidade, seus elementos foram selecionados e codificados ao gosto de intelectuais modernistas e entusiastas do nacionalismo sem haver uma prévia reflexão a respeito da própria estrutura social excludente e hierarquizada.

Modernistas de diferentes áreas tiveram no Estado Novo, com destaque para o Ministério da Educação e Saúde, espaço privilegiado para o desenvolvimento prático de seus ideais e o SNT constitui-se em importante lugar de incentivo e experimentação. O ballet clássico incorporou reflexões a respeito da identidade nacional e da multiplicidade racial e cultural brasileira. O popular ganhou status privilegiado em diferentes bailados criando intercâmbio entre as danças das ruas e as danças “eruditas”. A aproximação e as trocas não significavam um relação de igualdade, estava subjacente a ideia de uma “cultura primitiva”, sua idealização e tentativa de domesticação.

Os modelos estrangeiros não se adequavam e não davam conta da realidade cultural e racial singular do país e suas instituições herdadas do passado colonial. Era necessário se reinventar a partir dos próprios elementos internos. O reconhecimento que a questão da

⁴⁷ GOMES, Angela de Castro. ABREU, Martha. “Apresentação”. “Revista Tempo”, nº26, janeiro de 2009. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/site/?page_id=15p.11 Acesso em: 02 de fevereiro de 2012.

⁴⁸ CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico”. “Revista Estudos Históricos”, vol. 8, nº 16. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1995.

modernidade brasileira deveria necessariamente passar pela equação povo e identidade nacional não era somente uma demanda dos ideólogos do Estado Novo:

(...) é inegável a presença da presença de uma sensibilidade modernista em relação ao entendimento do *éthos* brasileiro. O povo brasileiro deixava de ser visto de modo abstrato e romantizado, apresentando-se como tema de ordem reflexiva. Nos cantos, na poesia e nas danças o povo brasileiro começa a ser identificado na figura do indígena, no africano, no europeu e no mestiço. (...) mesmo de forma precária e contraditória, reconhecia-se a perspectiva da multiplicidade.⁴⁹

Porém, o “olhar para si” tinha limites claros, não questionava os conflitos da sociedade. Como demonstra Renato Ortiz o projeto modernista brasileiro, na ânsia de construir o nacional e superar o subdesenvolvimento através da diferenciação com o que era estrangeiro, teve dificuldades para perceber e refletir a respeito das próprias contradições internas da sociedade brasileira. O popular foi estilizado e representado sem se questionar as práticas cotidianas de hierarquização e exclusão social. O conflito foi ocultado sob o discurso da valorização e da integração do nacional.⁵⁰

Bibliografia:

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate. História da companhia negra de revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

_____. *Custódio Mesquita. Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UERJ, 2001.

CERBINO, Ana Beatriz. “Jacques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro”. <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1792>.

CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. “Revista Estudos Históricos”, vol. 8, nº 16. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1995.

CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (org.). *O Brasil Republicano*. v. 01. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. “A “Vênus negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. “Revista Estudos Históricos”, vol.23 no.45, Rio de Janeiro, Jan./June 2010

⁴⁹ VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 48.

⁵⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. SP: Brasiliense, 1991.

FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário (1920-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 45. OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Introdução”. In: _____. (coord.). *Elite intelectual e debate político nos anos 30: uma biografia comentada da revolução de 1930*. Rio de Janeiro: FGV, 1980.

GOMES, Ângela de Castro. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado”. In: NOVAIS Fernando A. (coord. da coleção). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vl.4.

_____. ABREU, Martha. “Apresentação”. “Revista Tempo”, n^o26, janeiro de 2009. http://www.historia.uff.br/tempo/site/?page_id=15p.11 Acesso em: 02 de fevereiro de 2012.

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862010000100005&script=sci_arttext
LOPES, A.H. “Vem cá, mulata!”. “Revista Tempo”, n^o26, Rio de Janeiro, Jan. 2009. http://www.historia.uff.br/tempo/site/?page_id=15p.11

MARTINS, Marina. *Dança ao pé da letra: do romantismo à Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. SP: Brasiliense, 1991.

PAVALOVA, Ana. *Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo*. RJ: Funarte/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. *Eros Volússia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, Helena. (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

SCHWARTZMAN, Simon. BOMENY, Maria Helena B. COSTA, Vanda Maria R. da. *Tempos Capanema*. São Paulo: EDUSP/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou Dança Moderna? Uma questão de Gênero. São Paulo na década de 1930*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002

VELLOSO, Mônica. “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge.