

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Artes**  
**Curso de Dança– Licenciatura**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**Dança na Ditadura Militar: reflexões a partir da trajetória de Eva Schul**

**Shaiane Beatriz dos Santos**

**Pelotas**  
**2019**

**Shaiane Beatriz dos Santos**

**Dança na Ditadura Militar: reflexões a partir da trajetória de Eva Schul**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso Dança-Licenciatura, do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial, para a obtenção do título de Licenciatura em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Andrisa Kemel Zanella

**Pelotas, 2019**

Shaiane Beatriz dos Santos

**Dança na Ditadura Militar: reflexões a partir da trajetória de Eva Schul**

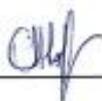
Trabalho de conclusão de curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciatura em Dança, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 26 de novembro de 2019.

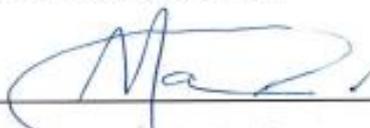
Banca examinadora:



Prof.ª Dr.ª Andrisa Kernel Zanella (Orientadora) Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).



Prof.ª Dr.ª Carmen Anita Hoffmann Doutora (Avaliadora) em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



Prof.ª Dr.ª Marina de Oliveira (Avaliadora) Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo aos meus pais Maria Eliete dos Santos e Manoel Miguel dos Santos (*in memoriam*) por serem alicerce, base e me propiciar todas as oportunidades que tive, principalmente a de estudar em uma Universidade Federal.

As minhas irmãs Shirley, Pati, Mo e Sheron e a minha sobrinha Isadora por entenderem que essa distância e ausência foram inevitáveis para a realização desse sonho. Agradeço também ao meu cunhado.

Aos meus amigos de São José dos Campos, Graciele, Érik, Jaque e Gabi por compreenderem que minha saída da cidade era para se concretizar minha maior vontade que foi essa graduação em Dança e principalmente por todo apoio que recebi mesmo longe, minha gratidão eterna a todos vocês.

Agradeço também aos professores da Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio que sempre me incentivaram e me deram apoio para chegar nesse lugar que me encontro.

Minha eterna gratidão para minha sempre querida professora de *Ballet*, Deborah Barreto, por ser o maior exemplo e inspiração dentro desse universo e sempre me fazer acreditar que com a Dança posso alcançar meus sonhos (e estou conseguindo).

Agradeço ao curso de Dança-Licenciatura pelas oportunidades que me abriu, principalmente de novas relações com pessoas especiais como os eternos veteranos e “bixos”. Pela turma 2016/1 e as pessoas esplêndidas que passaram por esse caminho e que com certezas me deixaram marcas que levarei por toda a vida. Obrigada a Larissa, Yane, Janiel, Victor, Nayane, Ludmila, Carol, Marina, Julia, Nadyne, Bruna Mariah.

Agradeço também aos meus bailarinos de “64” por serem resistência e entrarem nessa viagem artística. Bianca, Cris, Fani, Tainá, Bemfica, Alice. Muito obrigada mesmo por serem os artistas.

Agradeço a Yasmin por todos os choros e noites não dormidas durante esse e vários processos durante a graduação e por ser força em vários momentos em que parecia estar tudo pedido, minha eterna gratidão.

Meu agradecimento para Dani pelas viagens mais engraçadas que não necessariamente precisava sair de casa para acontecer.

Agradeço principalmente a minha orientadora Andrisa por ter aceitado essa loucura e intensa pesquisa, por ter me acalmado em vários momentos de aflição, por ser inspiração docente. Agradeço imensamente sua forma de lidar com as coisas e principalmente sua compreensão.

Agradeço a minha Banca escolhida com muito carinho, Marina por aceitar compartilhar suas impressões sobre meu trabalho. Meus agradecimentos especiais a Carminha que não tenho palavras para descrever a importância que teve durante meu processo nessa cidade, por todo carinho e preocupação, muito obrigada.

Agradeço aos professores que fizeram parte da minha formação durante a graduação, mas especialmente ao Thiago, a Nora, a Débora, a Flávia, o Alex, a Jaci, a Helena, a Maria, o Paulo, o Gustavo, o Ney e o Daniel por serem inspiração para prática docente e terem deixado marcas positivas em mim.

Agradeço pelos técnicos e funcionários que acabam fazendo parte de nossa rotina fazendo com que esse processo seja mais leve. Obrigada ao seu Romeu e seu Ceci pelo bom dia na chegada e o boa noite na saída, a Larissa e o Ederson por nos auxiliarem nos processos de nossas apresentações e se disporo sempre a ajudar, a Cátia pelas oportunidades dos alunos sempre estarem em contato com a comunidade e a Jordana sempre em prontidão para ajudar os alunos na parte burocrática que a Universidade nos exige.

A Universidade Federal de Pelotas por ofertar o curso de Dança e oportunizar que muitos estudantes realizem seus sonhos. Obrigada Victoria e Rohana, pessoas importantes que Pelotas me deu.

## RESUMO

O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa para o trabalho de conclusão de curso desenvolvida no Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. O estudo teve como objetivo geral investigar a produção em dança durante a Ditadura Militar, a partir do diálogo com a coreógrafa Eva Schul. Buscou-se problematizar sobre a influência da Ditadura Militar na área da dança, e focou-se principalmente no questionamento: “Qual foi a influência da Ditadura Militar nas produções coreográficas deste período?”. A metodologia, de abordagem qualitativa, caracterizou-se por ser uma pesquisa de campo com inspiração em pesquisas autobiográficas, visto que a narrativa oral foi utilizada para a coleta de dados. Esta pesquisa apresenta como autores principais: Portinari (1989) na escrita sobre os Fragmentos da História da Dança; Napolitano (2014) em relação ao período da Ditadura Militar; Boas (2015) e Mesquita (2011) na reflexão sobre a Arte sob a ótica da política e do ativismo e Dantas (2013) como referência da trajetória de vida de Eva Schul. A partir deste estudo, foi possível compreender que o período da Ditadura Militar repercutiu nas produções coreográficas como evidenciado no espetáculo “Um Berro Gaúcho”, de Eva Schul. Observou-se que a temática abordada contribui para a área da Dança, por mostrar-se relevante na compreensão dos processos artísticos em que o nosso país viveu e como se constitui até os dias de hoje.

Palavras-chave: Dança. Produções Coreográficas. Ditadura Militar.

## Abstract

The present work is the result of a course completion research developed in the Dance-Degree Course of Federal University of Pelotas. The present study aims to investigate the Art of Dance production during the Military Dictatorship from the dialogue with choreographer, Eva Schul. The work sought to problematize the influence of the Military Dictatorship in the area of dance in Brazil, focusing on the question: "What was the influence of the Military Dictatorship on the choreographic productions of this period?". The methodology chosen for the work was qualitative, which is characterized by the autobiographical research and a case study, since it was used from the oral narrative to collect the data. This research presents as main authors: Portinari (1989) in writing about the Fragments of Dance History; Napolitano (2014) in relation to the period of the Military Dictatorship; Boas (2015) and Mesquita (2011) in reflection on Art from the perspective of politics and activism and Dantas (2013) as a reference to Eva Schul's life path. From this study it was possible to understand that the period of the Military Dictatorship had repercussions on choreographic productions as evidenced in the show "Um Berro Gaúcho" by Eva Schul. It was observed that the theme addressed contributes to the Dance Area due to its relevance in the understanding of the artistic processes, that Brazilian citizen lived and constitutes itself until these days.

Keywords: Dance. Choreographic Productions. Military Dictatorship.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 Nascer...crescer...lutar</b> .....	<b>15</b>
<b>2. Movimentos de uma Professora-Pesquisadora- Artista em formação: quando as questões viram dança: um ensaio sobre “64”</b> .....	<b>21</b>
<b>3. Fragmentos da História da Dança</b> .....	<b>26</b>
3.1. Grupo e Artistas que atuaram no período da Ditadura Militar .....	31
3.1.1. Ballet Stagium .....	32
3.1.2 Grupo Opinião .....	35
3.1.3 Marilena Ansaldi .....	37
3.1.4. Lia Robatto .....	39
3.1.5 Renée Gumiel .....	42
3.1.6. Klauss Vianna .....	44
3.1.7. Yanka Rudzka .....	47
<b>4. Arte sob a ótica da Política e do Ativismo</b> .....	<b>51</b>
<b>5. Breve panorama sobre a Ditadura Militar</b> .....	<b>57</b>
<b>6. Eva Schul</b> .....	<b>68</b>
<b>7. Análise da narrativa de Eva Schul</b> .....	<b>72</b>
7.1. Produção em Dança durante a Ditadura Militar .....	72
7.1.1 Companhia Mudança .....	73
7.1.2. “Um Berro Gaúcho” .....	74
<b>8. Influência da Ditadura Militar na Dança</b> .....	<b>77</b>
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>80</b>
<b>Referências</b> .....	<b>84</b>
<b>Apêndices</b> .....	<b>91</b>
<b>Apêndice A- Narrativa Eva Schul</b> .....	<b>92</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>96</b>
<b>Anexo A- Termo de consentimento Livre E Esclarecido</b> .....	<b>97</b>

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: Cartaz de divulgação.....	21
Figura 2: Afogamento.....	23
Figura 3: Mulheres torturadas.....	23
Figura 4: Censura.....	24
Figura 5: Luz e ambientação.....	24
Figura 6: Imagem da remontagem de “Kuarup”.....	32
Figura 7: Imagem de espetáculo do Grupo Opinião.....	35
Figura 8: Marilena Ansaldi no ensaio do espetáculo “Sala de ensaio”.....	37
Figura 9: Lia Robatto para o “Projeto Memória e Sobrevivência”.....	39
Figura 10 – Coreógrafa Renée Gumiel.....	42
Figura 11 – Angel Vianna e Klauss Vianna para o projeto “Memórias da arte/educação- O corpo não tem fim”.....	44
Figura 12 – Yanka Rudzka em cena.....	47
Figura 13: Eva Schul.....	68
Figura 14: Imagem do espetáculo “Acuados”.....	79

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado da pesquisa feita para o trabalho de Conclusão de Curso realizado no ano de 2019 do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Tem como objetivo geral investigar a produção em dança durante a Ditadura Militar a partir do diálogo com a coreógrafa Eva Schul. Os objetivos específicos são conhecer como configurou-se o cenário da dança no período da Ditadura Militar, entre os anos de 1968 a 1978 (período que vigorou o AI-5) e problematizar a influência da Ditadura Militar na área da dança.

Na atualidade, encontramos poucos registros sobre as produções artísticas desse período, uma vez que a Ditadura Militar foi um período conturbado da história do Brasil. Ressalta-se aqui que esse período foi instaurado de forma ilegítima e muitos direitos foram retirados, como a liberdade de expressão, que ainda hoje é assegurada pela Constituição de 1988.

A justificativa deste trabalho é, principalmente, a falta de registros teóricos sobre a Dança no período da Ditadura Militar e também a visão da autora acerca das questões da dança em períodos de repressão, onde a mesma reconhece nessa linguagem artística possibilidades de posicionar-se politicamente.

Sou de São José dos Campos, no interior de São Paulo, cidade essa em que a produção industrial é seu grande marco. Em ‘São José’ como é conhecida, iniciei minha vida na Dança aos meus cinco anos de idade em uma academia de ballet com minha querida e eterna professora Deborah Barreto, que me mostrou e fez com que meus olhos brilhassem com essa profissão, a Dança.

Desde antes de ingressar na Universidade, já comecei a observar como era a vida com a política e depois desse grande questionamento passava horas analisando os discursos dos candidatos para saber se algum iria citar a Arte/Dança, já que minha mãe é formada em Pedagogia e Artes, e ligada a política. Entretanto, comecei a ver o como nossa área era e é sucateada, mesmo assim decidi que cursaria Dança. Então começou meu conflito que era: “como seguir essa profissão se eu não me sinto contemplada, assegurada e nem representada dentro dos discursos políticos?” e isso perdura até a escolha do meu tema.

No início, queria cursar Dança Bacharelado, porém por alguns percalços da vida no Ensino Médio, não fiz a prova prática. No entanto fiz a prova do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) e entrei na Universidade pelo SISU (Sistema de Seleção

Unificada), que é um programa de auxílio para o ingresso dos alunos no Ensino Superior. Assim, em março de 2016 ingressei como graduanda do curso em Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul.

Nos primeiros meses percebi que a pesquisa sempre foi a área que mais me chamou atenção. Notei também que quando havia a possibilidade de falar sobre o que me atravessava sempre escolhia a Dança e a Ditadura Militar por ser a época que compreendi o quanto a Arte não tinha suporte político para se desenvolver no país indo ao encontro do que sempre procurei nos discursos políticos atuais, então resolvi assumir esse tema como meu.

Começo a fazer algumas pesquisas sobre o assunto, entretanto ao notar a quantidade de publicações sobre a temática nas plataformas *online*, aumenta esse desejo de falar o que não era falado, e me apego muito ao tema e faço dele o principal das minhas pesquisas no Curso, sendo também o tema da minha Montagem de Espetáculo e desta pesquisa de Conclusão de Curso. Quais os caminhos trilhados para efetivação da pesquisa?

O tema do trabalho é “A Dança no período da Ditadura Militar”. E tem como questão de pesquisa: Qual foi a influência da Ditadura Militar nas produções coreográficas deste período? Trazendo como hipótese a seguinte afirmação: ‘Durante o Governo Ditatorial, em especial através do AI-5, houve censuras nos mais diversos âmbitos sociais e artísticos, a Dança, ainda que não fosse vista como alvo direto da censura, criou estratégias para proteger-se e permaneceu em atividade procurando espaços alternativos para ensaios e modos diferenciados de criação.’

Essa pesquisa de abordagem qualitativa caracteriza-se por ser uma pesquisa de campo, que utilizou-se da narrativa oral, inspirada nas pesquisas autobiográficas, para visibilizar as produções em dança durante a Ditadura Militar a partir de diálogos com a professora e coreógrafa Eva Schul. Além disso, utilizou-se pesquisas documentais e bibliográficas, tendo em vista o pouco material existente sobre o assunto.

A pesquisa de campo caracteriza-se como uma espécie de garimpo, onde o pesquisador visita, primeiramente, as bibliografias que estão à disposição. Hoje, com a internet, esse garimpo muitas vezes é de fácil acesso. A partir dessa investigação inicial, o pesquisador começa a desenvolver a sua pesquisa. Para Ruiz (1982, p.50) “a Pesquisa de Campo consiste na observação dos fatos tal como ocorrem

espontaneamente, na coleta de dados e no registro de variáveis presumivelmente relevantes para ulteriores análises”.

Conforme explanado acima, as pesquisas de caráter autobiográfico foram a inspiração para a coleta de dados.

A pesquisa autobiográfica permite olhar tanto para a experiência dos sujeitos de pesquisa quanto para a nossa, legitimando-as no ambiente acadêmico. Ela é um tipo de pesquisa que leva em consideração o discurso autobiográfico, que para Momberger (2008, p.14) “se enraíza numa atitude mais fundamental do ser humano que consiste em *configurar narrativamente* a sucessão temporal de sua experiência”.

Ao investigar a história do sujeito de pesquisa, o maior objetivo foi saber o que aconteceu ao longo de sua vida pela narrativa e também o contexto em que estava inserido. A narrativa foi instigada por meio de uma pergunta detonadora “**Como era esse fazer Dança no período da Ditadura Militar?**” e questionamentos que emergiram durante a conversa. Durante a pesquisa, ao observar os acontecimentos sob a perspectiva da narrativa, foi possível analisar se a Ditadura Militar teve influências nas criações coreográficas do período por meio do relato de Eva Schul. Para Momberger (2008, p. 35),

é a narrativa que confere papéis aos *personagens* de nossas vidas, que define posições e valores entre eles; é a narrativa que constrói, entre as circunstâncias, os acontecimentos, as ações, as *relações* de causa, de meio, de finalidade; que polariza as linhas de nossos *enredos* entre um começo e um fim e os leva para sua conclusão; que transforma a relação de sucessão dos acontecimentos em encadeamentos finalizados; que compõe uma totalidade significativa, na qual cada evento encontra seu lugar, segundo sua contribuição na realização da história contada.

A coleta foi realizada na cidade de Pelotas, no Estado do Rio Grande do Sul, no dia 30 de junho de 2019. Eva Schul atuou como bailarina e coreógrafa nos anos de 1968 a 1978. Cabe ressaltar que, inicialmente, o objetivo era trabalhar com vários sujeitos de pesquisa (bailarinos e coreógrafos de diferentes regiões do país que atuaram nesse período), mas após uma breve conversa com a professora Carmen Anita Hoffmann e com a orientadora deste trabalho, que ressaltou a questão do tempo de pesquisa, chegou-se ao nome da professora e coreógrafa Eva Schul, como um expoente para abordar este tema e o período. Ao longo da escrita do TCC foi possível compreender que ela é uma grande referência, quando se trata da utilização da dança como forma de expressão para assuntos políticos e sociais, prática que perpassa o período da Ditadura Militar até o momento presente. Salienta-se que Eva foi uma

mulher que tratava sobre os respectivos assuntos, já que no decorrer do trabalho, é possível perceber o quanto mulheres foram excluídas da narrativa da sociedade e também no fazer arte no modo geral.

A escolha da Eva Schul se deu através do seu legado dentro da dança, que antes da narrativa coletada, era inimaginável o que a Ditadura Militar conseguiu fazer com uma diretora e todo seu elenco. Mais do que precursora da Dança Contemporânea no país, Eva, se tornou um exemplo de que a dança é resistência em um período conturbado de todo um país.

Como pesquisadora, asseguro que a pesquisa será somente usada para fins acadêmicos, sempre informando o sujeito da pesquisa do seu processo e conclusão.

Com a narrativa transcrita olhei novamente para meus objetivos e a partir deles destaquei as falas do sujeito de pesquisa agrupando-as em dois grandes núcleos. São eles: “Influência da Ditadura Militar na dança” e a “Produção em dança durante a Ditadura Militar” e a partir desta estruturação empreendi a análise, buscando nos autores que embasam esta escrita, os alicerces teóricos para discutir os dados encontrados.

A coleta de material teórico deste trabalho aconteceu durante todo o ano. As primeiras bases de pesquisa utilizadas foram “Banco de Teses e Dissertações da CAPES”<sup>1</sup> e “Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertação”<sup>2</sup>. Foram selecionando três autores para o acompanhamento durante a escrita do Trabalho de Conclusão de Curso, são eles: Araújo (2008), Guarato (2016) e Silva (2008). Todos aparecem como resultado de ambas plataformas e tem um ponto em comum: a pesquisa como ferramenta para se dar visibilidade a dança durante a Ditadura Militar.

Outros autores foram emergindo através de buscar na plataforma “Google”<sup>3</sup> na plataforma “SciELO”<sup>4</sup> e nos bancos de dados das Universidades Federais brasileiras com o intuito de enriquecer o referencial teórico do trabalho. A seguir destaca-se os autores que embasam a escrita deste trabalho. No capítulo “Fragmentos da História

---

<sup>1</sup>Plataforma de busca de trabalhos acadêmicos. Disponível em: < <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>> Acesso em: 12 de novembro de 2019.

<sup>2</sup>Plataforma de busca de trabalhos acadêmicos. Disponível em: < <http://bdtd.ibict.br/vufind/>> Acesso em: 12 de novembro de 2019.

<sup>3</sup> Plataforma de busca. Disponível em: < <https://www.google.com/>> Acesso em: 12 de novembro de 2019.

<sup>4</sup> Plataforma de busca de trabalhos acadêmicos. Disponível em: < <https://scielo.org/>> Acesso em: 12 de novembro de 2019.

da Dança” utiliza-se dos escritos de Portinari (1989) e Cavrell (2012), ambos autores trazem um panorama sobre a história da dança. O próximo capítulo é o “Movimentos de uma Professora-Pesquisadora - Artista em formação: quando as questões viram dança: um ensaio sobre “64” que conta como foi o processo de criação do espetáculo da autora deste trabalho.

Eva Schul em sua narrativa dá visibilidade para personalidades da dança que foram atuantes e produziram nesse período histórico. Assim no capítulo “Grupo e Artistas que atuaram no período da Ditadura Militar” dou visibilidade para estes grupos e artistas, trazendo aspectos de suas trajetórias e produções. Abarco também o “Ballet Stagium”, grupo que pesquisei no decorrer da graduação.

Na “Ditadura Militar” utiliza-se os escritos de Rapoport; Laufer (2000), Codato (2005), Napolitano (2014) e Weimar (2011). Em “Arte, Política e Ativismo” Boas (2015), Mesquita (2011), Napolitano; Villaça (1998), Oliveira (2010) e Guzzo e Spink (2015) auxiliam a reflexão sobre o que é arte política e arte ativista e como ambas surgiram. Em um breve panorama sobre a biografia de Eva Schul utiliza-se a escrita que Dantas (2013) fez para o “Figuras da Dança”<sup>5</sup>. Nas “Considerações Finais” é o momento que faço o fechamento do trabalho.

---

<sup>5</sup> Projeto criado pela São Paulo Companhia de Dança que reúne história de personalidades do mundo da dança que através de um documentário tem a oportunidade de relatar sua relação com a dança. No blog da companhia podemos acessar esse documento. Disponível em <[http://www.spcd.com.br/figuras\\_da\\_danca.php](http://www.spcd.com.br/figuras_da_danca.php)> Acesso em: 24 de outubro de 2019.

## 1 Nascer...crescer...lutar

Ao pensar no tema do Trabalho de Conclusão de Curso, reflete-se sobre o porquê desta escolha. Logo, começo a relembrar da minha infância. Nasci em 04 de janeiro de 1998, em domingo no final da tarde, no interior de São Paulo na cidade de São José dos Campos. Me deparo com uma realidade na cidade que eu costumo dizer que não me agrada por ser uma cidade muito industrial, onde se localiza empresas como Embraer, CTA (Centro Técnico Aeroespacial), a faculdade ITA (Instituto Tecnológico de Aeronáutica), a Unesp (Universidade Estadual Paulista) com o curso de Odontologia, a Johnson&Johnson e muitas outras empresas que viram em São José uma cidade com um futuro industrial promissor.

Essa diversidade também aparece em possibilidades culturais que a cidade proporciona. Existem espaços culturais gratuitos onde os joseenses<sup>6</sup> podem fazer aula de diversas áreas das Artes. Foi neste cenário que começa a minha história no campo artístico, especialmente com a Dança.

Início na dança com apenas cinco anos, pois nasci com os pés virados para dentro e por indicação de um ortopedista inicio no ballet para corrigir esse 'problema'. Entro no Ballet e após passar por algumas escolas, me apaixono pela Academia Deborah Barreto e por 11 anos frequento as aulas de Ballet. Devo acrescentar que acabei formatando o meu corpo a esse gênero de dança.

Não posso esquecer de mencionar o quanto dançar me fazia presente nos espaços. Eu aproveitava o espelho enorme que tinha na copa da minha casa para criar mini espetáculos com alguns cd's infantis. Como minha irmã mais velha frequentava e dançava em rodeios ela passava horas dançando comigo algumas músicas dos gêneros sertanejos e *country* me fazendo experimentar outras formas de movimento.

Mesmo assim o ballet é a minha maior memória da infância. Em relação às experiências vividas neste período, me recordo poucas coisas, mas as que mais me marcaram são as que têm ligação com a disciplina de Artes.

---

<sup>6</sup> Nome que se dá para quem nasce na cidade.

Na pré-escola eu me recordo de dançar ‘A linda rosa juvenil’<sup>7</sup>, momento em que fui a rosa, acredito por já estar fazendo algo relacionado à dança. As memórias são tão vivas que ao assistir alguma montagem/espetáculo/ adaptação dessa mini cena narrada sempre me reporto a esse momento de dança na escola. Um detalhe que agora na universidade depois de tanto discutir sobre os diferentes espaços para se repensar como um possível palco, lembro que essa apresentação foi feita na rua.

No ensino fundamental me recordo que eu tinha uma professora de artes que era muito aberta para conversar com os alunos e nesse período escrevi um roteiro de peça de um teatro que eu criei com ajuda da minha mãe e entreguei para essa professora, que não usou o roteiro da minha peça, mas teve a ideia de montar uma peça de teatro.

Nesse meio tempo, dei uma pausa no ballet e comecei a fazer aulas de pintura, que duraram mais ou menos dois anos. Tive inclusive um dos quadros expostos em uma exposição financiada, entretanto não continuei nas aulas por retornar para o ballet.

Um detalhe importante é que nesse período a minha mãe foi candidata à vereadora da minha cidade e ela levava a minha irmã e eu para comícios, reuniões, convívio com outras pessoas do meio político. Identificava-me com esses espaços. Entender que a função principal de um candidato é representar o outro foi o que me chamou atenção, o momento de parar para escutar as questões colocadas como eram anotadas pelos assessores e equipes dos candidatos é uma lembrança que está cravada nas minhas memórias. Acredito que por lembrar muito bem de algumas cenas de comícios, essa relação de confiança que os apoiadores tinham em seus candidatos era o que eu entendia como sendo o movimento político.

Com essas vivências começam meus questionamentos que vão ao encontro com o início da minha temática de pesquisa. Comecei a assistir a muitas propagandas eleitorais em busca de ver/escutar algum candidato citando a Arte como um dos seus focos e não aparecia. Passei a entender o quão desvalorizada era essa área.

Carrego esse questionamento para o Ensino Fundamental II, quando a minha professora de artes começa a deixar as demandas da Dança aos meus cuidados e

---

<sup>7</sup> Letra da música ‘A linda rosa juvenil’ Disponível em < <https://www.lettras.mus.br/musica-infantil/a-linda-rosa-juvenil/>> Acesso em 15 de abril de 2019.

acabo dançando em vários eventos que a escola tinha. Respirava dança em vários momentos desta época.

Realizamos uma espécie de tributo ao Adoniran Barbosa, em que algumas duplas dançaram ao som de músicas do cantor e um detalhe importante de se destacar era o lugar de fala da disciplina Arte na escola, já que os professores de outras áreas, a gestão escolar, diretores entendiam a importância de se utilizar da arte para alcançar o maior número de alunos interessados. Então professores de matemática, português cediam suas aulas para ensaios quando chegava mais perto de determinado evento.

Hoje, enquanto professora de Dança, percebo que ter a inserção da dança como parte na formação dos alunos é importante. Perceber, fazer, entender que a Dança também é pesquisa faz parte do que somos. Não proposital, porém relevante para criação de algumas coreografias acabávamos estudando o tema da coreografia, por exemplo, se uma feira da escola carregava como assunto principal, o gênero samba e algum cantor que fez sucesso com ele, íamos atrás de saber quem era a tal personalidade e criávamos em cima dessa pesquisa.

Nesse período entro no Grêmio Estudantil, onde é o início de meu engajamento político e entendendo que a Arte também era um foco desse grupo. Juntamente com a professora de Arte conseguimos mobilizar alunos que tinham esse cunho artístico bastante forte e realizamos ações durante nossas férias estudantis, pintamos muros, pintamos a nossa tão esperada sala de artes, realizamos diversos movimentos artísticos na escola.

Após 8 anos estudando na mesma escola e por eventos pessoais, acabei mudando para uma outra instituição de tempo integral, conhecendo um universo que não estava habituada. Passava mais tempo convivendo com professores engajados politicamente, tendo mais espaço para dançar, porém encontrando resistência de outros professores com isso.

Na escola regular havia liberdade de expressão dos professores, então se tinham que fazer greve, por exemplo, eles não seriam rechaçados e repreendidos, porém no Ensino Integral, os professores não poderiam ser vistos participando de passeatas, manifestações e houve até situações onde professores escolheram se retirar da escola por isso.

Além das matérias iguais ao ensino regular, tínhamos outras atividades a mais. Uma era o clube, onde os alunos ensinavam/trocavam uns com os outros seus

conhecimentos sobre determinados assuntos. Por exemplo, eu era do clube de dança e existiam outras pessoas com diversas vivências dos mais variados subgêneros da Dança. Havia também as eletivas que são como se fossem as optativas da universidade e eu logicamente participava da eletiva de Artes Cênicas, onde estudávamos sobre figurino, músicas, luzes e levávamos esse ensaio para as culminâncias que era o espaço de apresentar tanto os trabalhos realizados no clube quanto nas eletivas. Cabe ressaltar que o grupo de dança era levado a outras escolas e até competições pela sua força e comprometimento prático.

Dentro dessa escola existiam outras disciplinas que eram os diferenciais, por exemplo, tinha uma disciplina chamada de “Projeto de Vida”, onde aproveitávamos esse espaço para discutir sobre o que queríamos seguir depois de acabar o terceiro ano do Ensino Médio. Nesse momento mapeei instituições que tinham a Dança como uma opção de curso. Além disso sempre me questionava sobre o que eu queria com essa dança?

Busquei responder essa pergunta durante a minha formação na universidade. A primeira vez que eu afirmei que gostaria de tratar sobre as questões artísticas/políticas nos meus trabalhos dentro da universidade foi na disciplina do primeiro semestre, chamada de Técnica, Leitura e Produção de texto, que era ministrado pela professora Letícia. Dentro de uma avaliação da disciplina tínhamos que fazer uma oratória de algum assunto que nos interessava, então fiz uma pesquisa bem superficial sobre as artes durante a ditadura militar e me deparei com um maior número de resultados sendo da Música e Teatro, mesmo assim trouxe os dados para minha apresentação.

A questão “Por que a ditadura militar?” Sempre ronda meus trabalhos, ainda não tenho uma explicação concreta sobre, mas pensar que a menos de 100 anos, aqui no nosso país a liberdade de se expressar era controlada é perturbadora para mim.

Um acontecimento curioso que fui percebendo ao longo desses semestres foi o quanto a palavra política está atrelada a mim. Comecei a ver na Dança o modo de me colocar politicamente no mundo.

Entro no Centro Acadêmico Carmen Hoffmann e ali chego mais perto das partes burocráticas da Dança e do universo acadêmico e por incrível que pareça foi o momento que mais entrei em conflito comigo mesma, pois não conseguia me expressar na totalidade. Não me sentia à vontade para expor meu modo de pensar.

No entanto, permaneci por um ano e alguns meses, logo me tornando representante discente e continuando a vivenciar os mesmos conflitos, já que também é uma função que representa os alunos. Contudo nas minhas criações coreográficas pude trazer para cena essas minhas ideias guardadas.

Dos palcos com o ballet de repertório, até a dança na escola e suas apresentações, a dança esteve presente durante a minha vida escolar, enquanto criança e adolescente não compreendia a dimensão histórica que essa linguagem tinha. Pensando em meus movimentos faço agora uma breve retomada e reflexão. No decurso da minha vida acadêmica muito me foi questionado sobre os professores de artes que foram importantes nessa caminhada até aqui, entretanto não foram só os professores de artes que me trouxeram até a hoje tão amada licenciatura.

Ressalto uma professora de filosofia que tive no segundo e terceiro ano do Ensino Médio, Professora Priscila Dias, que ministrava a disciplina de “Projeto de vida”, já mencionada, onde tínhamos que pesquisar sobre o que queríamos após o Ensino Médio e falei sobre os cursos de dança (nesse momento comecei a ter um panorama dos cursos que existiam no país) e em 2017, já no curso retorno a uma aula dela como convidada para falar sobre o curso, e até hoje pelas redes sociais recebo mensagens de alunos dela que gostariam de cursar dança falando que esse contato está sendo feito, pois ela comentou sobre uma aluna que está cursando na Universidade Federal e fico feliz de acabar sempre sendo lembrada pelo curso que escolhi.

Quero destacar também meu primeiro movimento de resistência que foi sair de São Paulo para o Rio Grande do Sul, momento que a dança me levou para além das aulas e palcos. Outra experiência que a Dança me proporcionou em relação a fronteiras que ela pode atravessar foi a de fato entender como se deu a história da dança e como ela nos alcança em diferentes instâncias. Destaco um texto de “História e Teoria da Dança I” que tratava da história do *ballet* e falava de uma bailarina e professora que levou esse gênero para minha cidade, São José dos Campos, professora essa que se chama Eleonora Oliosi<sup>8</sup>, que coincidentemente foi a professora de *ballet* da minha professora (de *ballet*).

---

<sup>8</sup> Nascida na cidade de Pelotas-RS em 1939 é bailarina e professora de dança.

Retornando à lembrança, começo a perceber o quanto a dança é política e movimenta-se, não só dentro da minha trajetória, mas também o quanto os precursores, professores, bailarinos pleitearam dar visibilidade para essa expressão artística. Neste contexto de luta pela visibilidade e legitimação da área destaco a professora do curso de Dança-Licenciatura Carmen Anita Hoffmann que criou o primeiro curso de Dança do Rio Grande do Sul na Unicruz<sup>9</sup>, localizada em Cruz Alta-RS, no ano de 1998 e que hoje ministra aulas na Universidade Federal de Pelotas, sendo referência nacional. Um outro que entendo como ato de resistência política é ser uma mulher realizando esses feitos, já que, como pudemos ter um panorama, sempre foi excluída e desmoralizada quando o assunto era se colocar a frente dos movimentos ditos masculinos.

Cabe ressaltar que mesmo depois de toda sua história, a dança ainda está tentando se colocar em espaços que ainda não se faz pertencente. Dentro do tema Política, vejo um crescimento desse assunto sendo abordados nas composições e espetáculo criados nesses últimos anos, principalmente no lugar onde me encontro.

Analisando meu percurso no Curso de Dança-Licenciatura, percebo que esse tema esteve presente mesmo que inconsciente, já que por simples questionamentos que tive durante minha infância/adolescência sobre esse lugar que a dança se encontra. Não consigo me enxergar sem contribuir para esse campo tão desvalorizado que é a Dança, especialmente a Dança no período da Ditadura Militar Brasileira. Essa escolha foi recorrente até chegar o momento que não dava mais para esconder e/ou fugir disso que já estava tão impregnado em mim.

---

<sup>9</sup> Universidade de Cruz Alta.

## 2. Movimentos de uma Professora-Pesquisadora- Artista em formação: quando as questões viram dança: um ensaio sobre “64”

Como mencionado acima, encontrei nas composições coreográficas um modo de me colocar. O “64” foi a maneira encontrada como forma de utilizar a Dança para falar sobre política.



Figura 1: Cartaz de divulgação  
Arte: Rafael Dias

A montagem do espetáculo, com orientação da professora Dra. Maria Falkembach<sup>10</sup>, foi apresentada no dia 15 de junho de 2019, em um espaço alternativo chamado OCA. Este se tornou cenário do espetáculo desde a primeira vez que entrei no local e assisti uma apresentação artística. Na oportunidade, fiquei horas deslumbrada com o caráter sombrio daquela estrutura. A sensação que eu tinha enquanto estava em fase de criação do trabalho era conviver com a dúvida de como não romantizar esse período e não exacerbar nas informações, já que se tratava de um espetáculo artístico com viés político. Como lidaria com as respostas que teria após o espetáculo? Foi um dos questionamentos feitos.

Como o espetáculo foi dividido em “Montagem de Espetáculo I” e “Montagem de Espetáculo II”, essa dúvida me ‘perseguir’ durante esses dois semestres. Então

---

<sup>10</sup> Professora do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas.

na “Montagem I”, comecei a pesquisa bibliográfica, documental e trilha sonora. Por uma escolha pessoal, optei por músicas que foram compostas durante o período da Ditadura Militar. Como o espetáculo tratava principalmente sobre as torturas, escolhi trabalhar tanto corporalmente com os intérpretes-criadores<sup>11</sup> as seguintes técnicas: “Pau-de-arara”, “Choque elétrico”, “Afogamento”, “Solitária”, “Agressões”, “Censura” e a “Tortura psicológica”, que lidei como sendo o todo.

No projeto que tivemos que produzir para a disciplina, dentro das referências colocou-se depoimentos de torturados e torturadores, para que os bailarinos conseguissem, a partir desse material, colocar a sensação descrita em prática. Os primeiros exercícios foram a criação de células coreográficas a partir desses depoimentos. Como ainda na disciplina de “Montagem I” queria bastante informações na cena, procurei e encontrei o espetáculo “Colônia Penal”, realizado pelo Carne Agonizante em 2016, que aborda a tortura ocorrida durante a Ditadura Militar e também baseada no livro de Franz Kafka<sup>12</sup>, “Na Colônia Penal”.

Ainda na Montagem I, apresentei uma cena-piloto, com a tortura do choque, que foi o foco trabalhado. Através de frases, fui conduzindo a cena e acessando a memória criativa dos bailarinos e ali foi decidido que essa mesma cena entraria no espetáculo que seria apresentado durante a Montagem II.

Na Montagem II, o espetáculo foi dividido em quatro momentos. No primeiro contextualizou-se o espaço, o afogamento e o choque. Na Figura 2, encontra-se o registro do momento do afogamento. Ressalta-se que o trabalho tinha a relação de torturador e torturado e todos os intérpretes faziam dois papéis, sendo essa troca perceptível em cena.

---

<sup>11</sup> Os intérpretes-criadores do trabalho foram os acadêmicos [Daniela Ricarte](#), [Janiel Bitencourt](#), [Bianca Ascari](#), [Stephânia Lengruher](#), [Tainá Madruça Romero](#), [Julia Garagorry Garcia](#), [Nayane Lima](#), [Alice Braz](#), [Eduardo Bemfica](#), [Alêxander Christopher Garcia](#), todos alunos do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas.

<sup>12</sup> Franz Kafka (1883-1924) foi escritor tcheco, de língua alemã, considerado um dos principais escritores da Literatura Moderna. Suas obras retratam a ansiedade e a alienação do homem do século XX. Disponível em < [https://www.ebiografia.com/franz\\_kafka/](https://www.ebiografia.com/franz_kafka/)> Acesso em: 15 de outubro de 2019.



Figura 2: Afogamento  
Registro: Fio da Navalha

No segundo momento, evidenciaram-se as mulheres torturadas que interpretaram um texto onde falavam de tortura, sendo uma seleção que fiz como diretora. Busquei evidenciar também as mães que estavam à procura de seus filhos que sumiram durante a repressão. Na Figura 3, mostra-se o momento onde estão interpretando seus depoimentos. Os lenços sob a cabeça delas representam o símbolo de resistência “Mães da Praça de Maio”<sup>13</sup>:



Figura 3: Mulheres torturadas  
Registro: Fio da Navalha

O terceiro momento foi composto pela censura, que no caso do espetáculo, procurei colocar uma prática comum realizada durante a Ditadura Militar: a retirada

---

<sup>13</sup> O Movimento acontece em Buenos Aires enuncia até hoje as prisões e torturas na [ditadura](https://www.politize.com.br/ditadura-argentina-maes-praca-maio/) argentina, de 1976 a 1983. Disponível em < <https://www.politize.com.br/ditadura-argentina-maes-praca-maio/>> Acesso em: 15 de outubro de 2019.

das reportagens noticiando as torturas, os pontos negativos do Brasil e a inserção de uma receita no lugar. O acadêmico Eduardo Bemfica entrou no espetáculo fazendo uma participação especial e ensinando para o público uma receita de rocambole. Destaca-se que na entrada do público, todos receberam um pedaço de um rocambole feito pela mesma receita mencionada pelo censor, representado pela Figura 4 abaixo:



Figura 4: Censura  
Registro: Fio da Navalha

O final foi transformado em um grito pela liberdade. As atrocidades que aconteceram foram suficientes para entendermos que não gostaríamos que esse passado próximo retornasse. Com a música “Apesar de Você”, recitada pelas iluminadoras do trabalho e acadêmicas do curso de Dança, Yane Caetano e Yasmin Farias, refletimos o que foram esses anos de chumbo.

A Figura 5 mostra o registro visual e poético sobre isso:



Figura 5: Luz e ambientação  
Registro: Fio da Navalha

O “64” é um espetáculo compreendido como Dança Política. Através do movimento corporal foram retratados os piores momentos que pessoas foram submetidas por questões de poder e ideologia. As torturas começaram a ser a ameaça preferida de quem as colocava em prática, já que eram realizadas das formas mais absurdas. Até a atualidade, as famílias dos torturados não conseguiram localizar os corpos das vítimas, apesar das investigações. O período da Ditadura Militar tornou essas práticas um crime perfeito, onde não existem culpados. Napolitano (2014) diz que,

A invenção do “desaparecido político” alimentava ainda mais o trauma coletivo criado pela tortura. Sem corpo, não há superação do luto e do trauma, familiar ou social. Sem sepultura, o ciclo da memória fica incompleto. A eterna ausência-presença do desaparecido foi uma das invenções mais perversas do sistema de repressão, mas, ao mesmo tempo, politizou as famílias que lutam por informação sobre seus parentes. (NAPOLITANO, 2014, p. 128).

O espetáculo “64” foi a linha tênue que encontrada para falar sobre um importante acontecimento histórico do Brasil e a liberdade artística que a Dança permite. Compreende-se cada vez mais o poder que a Dança tem em tratar sobre os mais variados assuntos da forma mais poética e principalmente os de caráter político. Com isso, entende-se a Dança é meu modo de me colocar na sociedade e sobretudo é meu ato político.

### 3. Fragmentos da História da Dança

O referencial teórico deste trabalho é dividido em “Fragmentos da História da Dança”; “Grupo e artistas citados por Eva Schul”; “Ballet Stagium”; “Breve panorama da Ditadura Militar”, “Arte sob a ótica da política e do ativismo”.

Foi preciso traçar um caminho do macro ao micro desde a história da dança, que demarcou momentos relevantes e notáveis para a construção do que conhecemos atualmente. Enfatiza-se que na história da dança brasileira existem companhias de extrema relevância e importância para o processo de reconhecimento de uma dança nacional e resistente. Outro ponto destacado ao longo do texto, são as universidades criadas durante o período da Ditadura Militar. Compreende-se que esse o primeiro movimento para o crescimento dessa área artística, que sempre esteve presente desde os primórdios da sociedade, e que ainda há questões para se investigar tornando o curso superior em dança cada vez mais legítimo e necessário. Ainda salienta-se que na nossa história, passamos por fases difíceis e que resistimos fazendo da dança um elemento de extrema significância.

Neste capítulo faz-se um pequeno panorama de alguns acontecimentos considerados pela autora deste trabalho significativos na História da Dança. Ao longo da escrita ressalta-se a hierarquia de classe nesta linguagem artística. Enfatiza-se a evolução e modificação da dança através dos tempos, direcionamento um olhar para a mulher neste contexto.

Portinari (1989) em seu livro “História da Dança”, cita que o primeiro registro reconhecido da dança é do período Mesolítico entre mais ou menos 8300 A.C. A autora traz a imagem de nove mulheres dançando em volta de um homem nu, no que parece ser um ritual de fertilidade. Deve-se ressaltar que os registros históricos desse período são suposições. Curt Sachs (1881-1959), conforme Portinari, destaca que pouco podemos deduzir sobre o significado dos desenhos feitos na pré-história.

Como já citado, a dança tinha uma natureza voltada para o ritual e um gênero que se aproxima desse caráter ritual, e que é apontado na escrita de Portinari, é a Dança do Ventre, um gênero de dança existente até hoje. Com movimentos sinuosos, reproduz o ato sexual. No livro são mencionados autores que escreveram sobre essa dança, Robert Graves, no livro *The White Goddess*, enxerga a dança do ventre como uma manifestação da deusa-mãe. Já Havelock Ellis (1923) no seu livro *Dance of Life*, fala da relação da Dança do Ventre e o matriarcado, entendendo que era um

cerimonial secreto onde os homens não poderiam participar. Mas também é associada a parto e continuidade da vida. Essa dança nos dias de hoje virou um atrativo turístico em alguns países do Oriente Médio.

Na Grécia, ao contrário da Dança do Ventre, aconteceram situações em que o homem excluiu a participação da mulher no teatro, visto que a mulher que dançasse ou atuasse em público era considerada prostituta. Essa hierarquia começou dentro da dança teatral<sup>14</sup> na Grécia. Essa forma de pensar resultou em uma estrutura social desfavorável às mulheres, onde elas ficavam sempre abaixo dos homens não eram reconhecidas como cidadãs. Segundo Portinari (1989, p.29) “tal exclusão resultou de uma estrutura social que relegava a mulher à função de procriar. Filha, esposa, mãe, ela era dominada pelo homem do nascimento à morte”.

Um exemplo da segregação social na Dança, o período da Dança Macabra na Idade Média, que possui como um de seus subgêneros a *basse dance* (dançado pela nobreza) e *haute danse* (dançado pelos camponeses). O *basse dance* basicamente utilizava de ritmos lentos em razão dos trajes que a nobreza usava. Outro detalhe desse subgênero é que nobres e servos não podiam dançar juntos. “Havia também a questão do decouro: uma Nobre não podia rodopiar e saltar com a sua serva” (PORTINARI, 1989, p. 54).

Pulando alguns anos da história da dança, ressalta-se que Luís XIV foi um dos primeiros nobres dentro da nobreza ocidental a reconhecer a dança como importante. A prova disso foi a criação em 1669 da Académie Royale de Musique que mais tarde foi chamada de Ópera de Paris existente até os dias atuais. Prestes a terminar seu reinado, “Luís XIV impôs um *Règlement concernant l’Opéra* com o objetivo de sanear as finanças da instituição” (PORTINARI, 1989, p. 69). Nesse mesmo documento o rei-sol, como era chamado, pedia pela criação de uma companhia que fosse formada

---

<sup>14</sup> Segundo Portinari (1989) a dança coral, a dança comédia e a dança sátira eram características das tragédias gregas. A dança coral chamada de *emmeleia* era acompanhado por um canto e tinha como objetivo enfatizar a ação, não sendo permitidas as improvisações e suas marcações advinha das marcações do autor do texto. A dança comédia teve origem nos cortejos populares e tratava de assuntos políticos cotidianos da época. A dança característica é a *kordax* que era composta por muitos saltos e rodopios, movimentos pélvicos causando um entusiasmo no público. Logo as questões cristãs sobre o corpo grego acabaram sendo confrontada sob a perspectiva de se guardar e purificar esses costumes e a dança sátira buscava ressaltar assuntos que tinham uma proximidade com os seres mitológicos utilizando-se do burlesco. A dança que se integrava era a *sikinnis*, muito acrobática, violenta e obscena o grupo que se apresentava era composta de doze homens que causavam diversas reações no público que ia apreciar o trabalho.

com o elenco de dez homens e dez mulheres, fazendo as mulheres voltarem a ter uma inserção e um certo protagonismo no mundo da dança.

Cavrell (2012) fala sobre as transformações que a dança sofreu ao longo dos séculos seguintes. No ballet, tivemos a retomada do protagonismo da mulher na cena. A cada período em que a dança perpassou, os ideais de corpos mudaram, a forma de se fazer dança também mudou.

Conforme a evolução e crescimento do ballet pelo mundo, a dança ganhou vários adeptos. Apesar disso, alguns indivíduos passaram a não se identificar mais com a linguagem que o ballet trazia e foram em busca de algo diferente, como é o caso de Isadora Duncan (1877-1927) uma das precursoras da dança moderna.

Cavrell (2012) discorre sobre Isadora Duncan em um de seus capítulos, onde começamos a entender o que era a dança para uma das personagens importantes dessa área. Com um jeito de dançar que parecia mergulhar na música, Isadora Duncan, sem corpete, vestindo apenas uma túnica, descalça e descarada em sua exposição, veio representar o grito da mulher pela liberdade individual. Ela injetou novas ideias e formas para o corpo que cativaram o espectador, eliminando a necessidade de copiar ou imprimir o vocabulário característico da sala de aula, e, portanto, enfatizando a expressão de cada indivíduo (GARAFOLA *apud* CAVRELL, 2012, p. 96).

Essas características da dança de Duncan foram consideradas atos de transição entre o ballet e o que é chamado de dança moderna. Enquanto o ballet estava preocupado com a técnica presente no corpo de seus bailarinos, a dança moderna olhava mais para a expressão. O momento em que Isadora Duncan “tira as sapatilhas” e dança com vestimentas quase que transparentes, marca a fase de transição e de revolução dentro dessa história da dança.

Nesta perspectiva de uma evolução da dança e de mulheres sendo protagonistas, direciona-se o foco deste trabalho para o período do início da profissionalização da Dança em nosso país, em 1927 através de Maria Olenewa (1896-1965)<sup>15</sup>, bailarina erradicada no Brasil, que ao chegar no Rio de Janeiro fundou a primeira escola de Dança no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse movimento

---

<sup>15</sup> Foi uma bailarina, coreógrafa e professora russa que se radicou no Brasil. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482530/maria-olenewa>> Acesso em: 22 de setembro de 2019.

de encantamento do público brasileiro com a dança aconteceu também como consequência da popularização das apresentações de companhias francesas e italianas que se apresentaram no Brasil durante os séculos XIX. A empolgação com a dança se deu a partir da vinda da Companhia de Diaghilev momento que “a elite carioca empolgou-se com Nijinsky”, conforme Portinari (1989. p. 236).

A primeira geração de profissionais da escola de dança criou a companhia chamada de “Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro”, no ano de 1936. Desde o período da Vanguarda Modernista a pauta do nacionalismo era forte, então os artistas das mais variadas linguagens começaram a se inspirar em lendas indígenas, danças folclóricas brasileiras, tornando essas fontes como seus incentivos para criarem.

O ballet clássico, no contexto brasileiro, foi um gênero de dança de maior aceitação da população elitizada do Rio de Janeiro até a chegada da Dança Moderna. Nina Verchinina (1910-1995)<sup>16</sup> trouxe sua técnica de chão como principal fonte de suas criações. O Brasil estava acostumado com uma dança aérea e esteticamente aceitável, o que com a Dança Moderna se modificou, já que ela é o momento de ruptura do *Ballet* onde sua técnica consiste em bastante contração e muitas vezes rompendo com o a métrica do clássico.

Em 1950, com um Brasil pré-Ditadura Civil-Militar, Tatiana Leskova (1922) era a diretora, coreógrafa, mestra e primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse período foi marcado por rixas internas, verbas escassas e indisciplina. Dentro da companhia, Leskova também sofreu com essas consequências, como a falta de verbas e conflitos dentro do ambiente da dança. Porém, com sua dedicação ela conseguiu longas temporadas tanto com balés de repertório, já consolidados, quanto com balés de sua criação que eram inspirados em temas brasileiros.

Entre 1959 e 1961 chegou Eugenia Feodorova (1923-2007)<sup>17</sup>, que aprimorou a técnica do ballet clássico e sobiu para cena o primeiro “Lago dos Cisnes”, versão completa. Porém, 3 anos antes do início da Ditadura Militar, a companhia entrou em

---

<sup>16</sup> Foi uma professora, *maître-de-balle*, bailarina e coreógrafa. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482531/nina-verchinina>> Acesso em: 22 de setembro de 2019.

<sup>17</sup> Bailarina, professora e coreógrafa. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa407315/eugenia-feodorova>> Acesso em: 23 de setembro de 2019.

declínio, sendo cada vez mais difícil de se reerguer durante o período ditatorial, onde não aconteciam os repasses de verbas para o pagamentos dos integrantes da companhia. Com isso, poucos espetáculos de dança ocorreram, marcando assim um momento árduo no cenário da Dança carioca.

Com a Ditadura chegando a sua fase final, em 1981 o cenário melhorou, mas ainda assim não era o ideal. Dalal Achcar (1937)<sup>18</sup> foi convidada por Arnaldo Niskier<sup>19</sup> a dirigir a companhia que com reestruturação total passou a chamar-se Ballet do Teatro Municipal, fazendo muito sucesso com as produções feitas a partir dessa mudança. Em 1984, Dalal Achcar, na direção-geral, tentava fazer o caixa da Companhia crescer, entretanto, no final da ditadura e com verbas para arte escassas, resultou em seu afastamento.

No Sudeste do Brasil destacou-se outra companhia importante nesse cenário 'dancístico' no período da Ditadura Civil-Militar que é o Ballet Stagium. Em 1971, Décio Otero (1932) e Marika Gidali (1937) trouxeram um novo modo de fazer dança no cenário brasileiro, dando importância a assuntos como o genocídio indígena no país, fazendo de qualquer espaço seu palco e palanque para a discussão desses assuntos importantes com a população. Para Portinari (1989), o Stagium, diferente de outras companhias que dependem de espaços subvencionados, foi à luta. "Daí o sucesso dentro e fora do país" (PORTINARI, 1989, p. 241).

Não podemos deixar de afirmar que a Dança, principalmente nesse período, fazia parte de uma certa elite tanto europeia/americana quanto brasileira, ou seja, não eram todos que tinham acesso a ela. Cabe ressaltar que em 1970, em Fortaleza, o SESI<sup>20</sup> abriu uma escola para os filhos dos operários dando assim oportunidades acessíveis à população.

---

<sup>18</sup> Mestre em balé, coreógrafa, diretora e produtora artística. Foi diretora artística do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e por duas vezes Presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É diretora da Associação de Balé do Rio de Janeiro, do Ballet Dalal Achcar e membro da Royal Academy of Dance de Londres. Disponível em < <https://editoracontexto.com.br/autores/dalal-achcar.html>> Acesso em 23 de setembro de 2019.

<sup>19</sup> Nasceu em Pilares no Rio de Janeiro, em 6 de novembro de 1935. É o sétimo ocupante da Cadeira nº 18, da Academia Brasileira de Letras, eleito em 22 de março de 1984, na sucessão de Peregrino Júnior. Disponível em < <https://globoeditora.com.br/autores/biografia/?id=1271>> Acesso em: 22 de outubro de 2019.

<sup>20</sup> Serviço Social da Indústria. Disponível em <<http://www.portaldaindustria.com.br/sesi/institucional/o-que-e-o-sesi/>> Acesso em: 08/08/2019.

Segundo Portinari (1989), Dennis Gray (1928-2005), enquanto dirigia a escola, começou a implementar a preparação de meninos na dança, algo que no Brasil ainda era raridade. Cravell (2012) evidencia que a dança nesse período já trazia um olhar homofóbico, principalmente com bailarinos homens, já que um grande surto de HIV estava começando e foi automaticamente associado a homossexualidade. Então, construiu-se um pensamento de que se um indivíduo fosse bailarino, já carregava os rótulos de gay e portador de HIV. Apesar disso, pelo fato da escola ser dentro do SESI, obteve-se uma boa aceitação. Após a troca de administração da escola, a mesma foi fechada.

Esses exemplos nos fazem refletir sobre o caminho que a dança percorreu durante os séculos, salientando a liberdade criativa para chegar no que entendemos como dança atualmente. Procura-se trazer movimentos de uma dança política que criticava seus governantes e sociedade, destacando que a dança possibilita a discussão de pautas política e como ela interfere no cotidiano dos indivíduos. O primeiro registro de dança da história foi de mulheres dançando em torno de um homem. Porém, conforme as transformações políticas, organização da sociedade e o contexto patriarcal, a mulher foi ficando de lado em todas as situações de deliberações coletivas. Contudo, com o passar dos anos, a luta da mulher para se colocar novamente na sociedade dominada por homens a fez ganhar ascensão e adesão, tornando-a novamente protagonista dessa história. Também cabe destacar que o mercado da dança teve um crescimento significativo durante a Ditadura Militar. Foram criados cursos superiores e a difusão de técnicas variadas através de grandes nomes da dança nacional.

### **3.1. Grupo e Artistas que atuaram no período da Ditadura Militar**

Durante a análise coletada, emergiram diversos nomes de artistas e um grupo que atuaram principalmente na década de 1970. Apresento suas trajetórias e atravessamentos de vida, algumas produções e um panorama de como estava se caracterizando o contexto da Dança no nosso país, através de precursores tanto brasileiros quanto estrangeiros, visto que um dos meus objetivos é conhecer como esse cenário se configurou durante o período da Ditadura Militar dando visibilidade a produção artística do período. Insiro também o “Ballet Stagium”, primeiro grupo

apresentado, por ser uma companhia que se destaca no cenário nacional durante o período estudado e que pesquisei durante a graduação.

### 3.1.1. Ballet Stagium

O Ballet Stagium é uma companhia que se destaca no cenário nacional e nas referências selecionadas para integrar o referencial teórico deste trabalho. Outro detalhe importante é o período em que a companhia teria começado suas atividades, entre 1968 a 1978, momento que vigorou o AI5. Assim, tendo em vista o o objeto de estudo do trabalho, considera-se de extrema importância destacar a trajetória deste grupo, como uma importante referência na História da Dança, especificamente no período da Ditadura Militar, justificando assim, a escolha em dar visibilidade para o Ballet Stagium.

As composições coreográficas falavam sobre assuntos de interesse populacional e político. O Ballet Stagium voltava as suas criações para temas pertinentes para época, como é o caso de *Kuarup*<sup>21</sup>, que tratava sobre o genocídio dos índios.



Figura 6: Imagem da remontagem de “Kuarup”

Fonte: Agenda de dança (<http://www.agendadedanca.com.br/apos-40-anos-kuarup-do-ballet-stagium-volta-ao-palco-do-theatro-municipal-de-sp/>)

---

<sup>21</sup> *Kuarup* ou *Questão do Índio*, de 1977, Décio Otero decidiu criar uma coreografia que discutisse o genocídio dos índios (DUNDER, 2008, p. 47).

O Ballet Stagium começou suas atividades em 1971, na cidade de São Paulo, com criação e direção de Décio Otero<sup>22</sup> e Marika Gidali<sup>23</sup>, fazendo sua estreia em 23 de outubro de 1971, na cidade de Santos-SP com um público de aproximadamente 20 pessoas. Katz (1994) enxerga a companhia como o marco mais importante da dança da década.

Mesmo tratando de assuntos quase proibidos para o período, o Ballet Stagium fez apresentações na rede aberta televisiva, como por exemplo, uma série intitulada “Convite à Dança”, exibido pela TV Cultura em 1971.

Em 1972, logo no começo a companhia decidiu não tratar de assuntos como o nacionalismo brasileiro nem os *ballets* de repertório já existentes. Como o grupo foi criado em plena Ditadura Militar, os assuntos de caráter social chamaram mais atenção. Outro movimento marcante do Ballet Stagium foi sair do modo de apresentação em palco tradicional e percorrer o Brasil fazendo apresentações em espaços alternativos, partindo da “confecção de uma dança que pudesse ser apreciada até por quem nunca tivesse visto uma” (KATZ, 1994, p. 16).

Katz (1994) coloca o Stagium como o porta-voz da lucidez, trazendo como pauta principal do mundo da Dança os noticiários dos jornais vendo nesse espaço de potência o lugar para se discutir e levar ao público o que realmente estava acontecendo no país, tornando-se um compromisso básico para Gidali e Otero “dançar o que foi sequestrado da sociedade”.

Em 1974, pela primeira vez a companhia tratou em uma composição coreográfica sobre a repressão e a censura em “Dona Maria I, a Rainha Louca”, inspirada na obra de Cecília Meireles, “Romanceiro da Inconfidência”. A direção desta coreografia foi de Ademar Guerra e a trilha sonora incluiu Marlos Nobre, Geraldo Vandré e Edu Lobos e Villa-Lobos. A estreia foi no Rio de Janeiro.

Apesar dos assuntos que o Ballet Stagium tratava em suas obras, não foi alvo dos censores. Somente uma vez, Otero e Gidali tiveram que prestar explicações ao viajar para visitar a família dela, pois foram confundidos com informantes internacionais que levavam informações a países comunistas.

---

<sup>22</sup> Décio Otero nasceu em 1933, em Ubá Minas Gerais. É coreógrafo, professor e diretor de dança, dançou com Carlos Leite.

<sup>23</sup> Marika Gidali nasceu em 1936, em Budapeste, Hungria. Diretora, coreógrafa e bailarina.

A dança foi pouco censurada quando comparada com as outras linguagens artísticas no mesmo período, justamente por não usar a fala como recurso. Segundo Dunder (2008), os censores não viam na dança uma possível ameaça mesmo com os assuntos que o Ballet Stagium abordava. Nesse período, a dança não era perseguida tanto quanto a música e o teatro. Guarato (2016) faz uma comparação do Ballet Stagium com esses movimentos que estavam acesos dentro dessas duas linguagens artísticas

a ditadura militar, fez eclodir uma prática historicista que não mediu esforços em vincular, de pronto, as produções do Ballet Stagium a seu contexto político-social, ressoando como ecos de resistência comparados a movimentos ocorridos no teatro e na música do período (GUARATO, 2016, p. 61).

O Ballet Stagium extrapolou a ideia de ser somente uma companhia brasileira. Sua história e tempo de resistência ajudou a perceber que a dança é capaz de tratar sobre questões sociais. Com a quantidade de trabalhos que falam sobre a companhia, compreende-se sua importância dentro do cenário da dança brasileira.

Durante a análise coletada, emergiram diversos nomes de artistas e um grupo que atuaram, principalmente, na década de 1970. Registram-se aqui suas trajetórias e atravessamentos de vida, algumas produções e um panorama de como caracterizava-se o contexto da Dança no nosso país, através de precursores tanto brasileiros quanto estrangeiros, visto que um dos meus objetivos é conhecer como esse cenário se configurou durante o período da Ditadura Militar dando visibilidade a produção artística do período.

### 3.1.2 Grupo Opinião



Figura 7: Imagem de espetáculo do Grupo Opinião

Fonte: O Globo (<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/e-tudo-verdade-memorias-do-grupo-opinio-abre-festival-23579816>)

O Grupo Opinião foi criado na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1964,. Nesse mesmo ano, estreia o espetáculo “Opinião” considerado a primeira resposta da esquerda a favor da cultura contra o Golpe Militar. Vale salientar que o Grupo dividiu o mesmo espaço que o Teatro de Arena<sup>24</sup> quando estava em temporada em 1959 com os espetáculos “Eles não usam Black-tie” e “Chapetuba Futebol Clube”.

Em 1966, o grupo estruturou-se como empresa, associando artistas como João das Neves (1935-2018), Ferreira Gullar (1930-2016), Teresa Aragão, Paulo Pontes (1946-1970), Pichin Plá (2009). O Grupo foi um centro de mobilização da classe artística contra a censura e Ditadura Militar, tendo influência de Bertolt Brecht, para

---

<sup>24</sup> Fundado nos anos 1950, torna-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena>> Acesso em 30 de setembro de 2019.

implantar um novo modo de conhecimento cênico no país. A organização Memórias da Ditadura (2014) ao falar sobre o grupo afirma:

Com intuito de criar um foco de resistência, artistas ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE produziram um show dirigido por Augusto Boal, reunindo Zé Kéti, João do Valle e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia) (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2014).

Segundo Batista (2014), como o Grupo Opinião estava associado ao CPC e conseqüentemente tinha os mesmos membros, em um determinado momento foi tomada a decisão de desassociação para evitar perseguição política da Ditadura Militar. Por conta disso, ao montar o espetáculo “Opinião”, o medo da censura fez com que o Grupo realizasse uma parceria com o Teatro de Arena de São Paulo, que cedeu 5% da renda bruta que ganhou com as apresentações.

Em 1965, criou o espetáculo “Liberdade, liberdade”. O que chama atenção nesse novo espetáculo são diferenças apontadas por Batista (2014) nos programas distribuídos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na primeira cidade, o Grupo Opinião ainda estava vinculado ao Teatro de Arena, já em São Paulo apareceu sozinha, sem a associação. Isso aconteceu possivelmente para dar visibilidade ao Grupo que precisava se consolidar na capital paulista.

De 1967 a 1970, o grupo viveu uma segunda fase, momento em que já se encontrava fragmentado e com os conteúdos modificados, procurando nas metáforas formas de expressar o que sempre fizeram, bem como falar sobre temas ligados a política. Nesse mesmo período, segundo Batista (2014, p.89), montaram os espetáculos “A saída? Onde fica a saída, Meia volta volver, Dr. Getúlio, sua vida e sua obra, O inspetor geral e Antígone. Foram realizados também os shows Bacobufo no caterefofo e Caminhando, com Geraldo Vandré.”. Como observamos, nesse período o AI-5 já estava vigente e o Grupo Opinião não escapou de seus ataques. Uma das situações que marcaram a perseguição foi a explosão de uma bomba jogada pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) na bilheteria do Grupo, que permaneceu fechada por três meses para reconstrução.

A terceira fase aconteceu entre 1970 e 1980, onde João das Neves resolveu tomar frente da direção sozinho, mesmo sabendo que os censores estavam em alerta com as novas criações do grupo. O exemplo disso é a distância entre asadas das criações durante essa fase com “O sol sob o Pantano” em 1971, “Dois Perdidos em uma noite suja” em 1977 e “Mural Mulher” em 1979. O Grupo passou uma fase em

Salvador-BA. Ao retornar ao Rio de Janeiro o diretor monta “O Último Carro”. Em 1980, foi vendido mesmo com protestos de artistas para que isso não acontecesse e em 1982 terminou suas atividades.

### 3.1.3 Marilena Ansaldi



Figura 8: Marilena Ansaldi no ensaio do espetáculo “Sala de ensaio”  
Fonte: Folha (<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1715750-aos-81-bailarina-marilena-ansaldi-revisita-historia-da-danca-no-masp.shtml>)

É uma das personalidades da dança citada por Eva Schul durante a conversa como uma das potências artísticas de São Paulo, nascida em 1934 e filha de pais cantores de Ópera. Iniciou sua carreira na dança aos 14 anos dançando *Ballet Clássico*. Segundo Moura (2018), isso só aconteceu após seus pais se separarem porque o pai não desejava que seguisse carreira artística. Foi a primeira bailarina do Teatro Municipal de São Paulo e da escola de Ballet Bolshoi, de Moscou.

Ao retornar ao Brasil, em 1965, casou-se com o crítico de Teatro Sábato Magaldi (1927-2016), entrando em contato com profissionais do meio teatral. Nesse momento começou os questionamentos de Ansaldi sobre a arte que produzia, levando a uma crise aos 37 anos ao perceber que queria refazer seus caminhos artísticos. Nesse primeiro momento, começou a registrar suas angústias em forma de um texto pessoal e poético. Após finalizar a escrita mostrou para seus amigos Emilie Chamie

(1927-2000), artista visual, e Iacov Hilel (1949), diretor teatral, que a auxiliaram na construção de uma obra que mais tarde resultou em “Isto ou Aquilo” estreada em 1975, no Teatro de Dança Galpão, inaugurado no mesmo ano. Moura (2018, p. 7) explica que,

O Teatro de Dança Galpão parece ter-se destacado entre todas as iniciativas feitas. Nele, os artistas ampliaram as fronteiras das linguagens artísticas, aproximando o teatro e as artes plásticas (por meio dos happenings e das performances) à dança. Congregando professores nacionais e internacionais, em cursos regulares e livres, o Teatro de Dança Galpão tornou-se um espaço valioso de aprendizado onde os bailarinos clássicos podiam aprender técnicas de dança contemporânea, e os bailarinos contemporâneos podiam aprender técnicas de dança clássica. Nele, todos podiam aprender e experimentar o que quisessem

A década de 1970 foi um período onde a Dança paulista estava em seu processo de evolução e modernização, mesmo enfrentando problemas financeiros agravantes.<sup>25</sup>

Em 1977 montou o espetáculo “Zé Ninguém” que tinha uma inspiração no livro de Wilhelm Reich (1897-1957). Montou “Um sopro de vida” em 1979 e “Segundo G.H” em 1989, ambos inspirados na obra de Clarisse Lispector (1920- 1977)<sup>26</sup>. Também “Jogo de cintura” uma obra autobiográfica. Criou “Se” em 1983, onde escolheu abordar questões referente as mulheres, para além de interpretações de textos teatrais como “Hamlet machine” de Heiner Muller (1920-1995) em 1991 e “Clitemnestra” de Marguerite Yourcenar (1903- 1987). Marilena Ansaldi também coreografou espetáculos teatrais como “A Viagem” em 1972 de Celso Nunes, participou de produções como atriz da TV GLOBO como “Rabo de saia” de 1995 de Walter Avancini (1935-2001) e da regravação de “Selva de pedra” de 1986. Marilena Ansaldi, artista multifacetada, continua sendo referência para diversas áreas para além da Dança, área que a consolidou.

---

<sup>25</sup> Em Osório (2014) podemos encontrar um trecho de uma entrevista que Marilena Ansaldi concedeu a Lineu Dias que salienta que depois que o *Royal Ballet* fez uma apresentação aqui no Brasil e recebeu dinheiro do governo, bailarinos paulistas da época juntamente com ela fizeram um abaixo-assinado já que esse mesmo governo alegava que não tinha verba para custear os gastos das escolas nacionais, após o secretário da Cultura do Estado Pedro de Magalhães Padilha receber o abaixo-assinado se espantou com o fato de ter um movimento de dança no país. Isso ocorreu em 1973.

<sup>26</sup> Romancista, contista, cronista, tradutora e jornalista. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1897/clarice-lispector>> Acesso em 01 de outubro de 2019.

### 3.1.4. Lia Robatto



Figura 9: Lia Robatto para o “Projeto Memória e Sobrevivência”

Fonte: Festival Viva Dança

(<https://www.festivalvivadanca.com.br/programa%C3%A7%C3%A3o/projeto-memoria-e-sobrevivencia/>)

Filha de Hebe Carvalho e Pedro Xisto Pereira Carvalho, Lia Robatto nasceu em São Paulo em 1940. Em 1949, começou a fazer aulas de *Ballet* Clássico na Escola Municipal de Bailados de São Paulo e na Academia de *Ballet* Alina Biernarka (1914-2005). Entretanto, aos 12 anos interessou-se por Dança Expressionista Alemã, quando fez sua primeira aula com Yanka Rudzka (1916-2008) no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Aos 17 anos já era solista de Yanka e em 1957 viajou até Salvador-BA para dançar profissionalmente e para ser ajudante de Yanka Rudzka na criação do primeiro curso de Dança no Brasil na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Após um tempo, Lia resolveu permanecer na cidade, visando oportunidades de continuar realizando-se profissionalmente, ao lado de grandes mestres. Enxergou em Salvador uma potência artístico-cultural em 1959 assumiu as turmas da Escola de Dança da UFBA, juntamente Norma Ribeiro, logo após Yanka Rudzka ir embora de Salvador. Em 1961 casou-se com Silvio Robatto (1935-2008) que era um fotógrafo e estudante de Arquitetura. No ano seguinte, graduou-se como dançarina profissional,

fundou os cursos de Dança na Escola Parque que foi criado por Anísio Teixeira<sup>27</sup>. Se formou na segunda graduação, em Licenciatura em Dança. Permanecendo até o mesmo ano na UFBA.

Após a saída da Escola de Dança (UFBA), procurou um ambiente buscando uma independência artística. Em entrevista ao programa “Perfil” da Tv UFBA, Robatto tinha como pretensão, após sua saída do quadro de professores da UFBA, garantir o acesso de todos a dança. Assim em 1965 criou a Escola de Iniciação Artística e, enquanto professora universitária, pediu transferência para a Escola de Teatro no ano seguinte. Em 1965, montou o espetáculo “Barroco” que teve influência da religiosidade e arquitetura referente ao período histórico citado. O segundo foi chamado de “Espectáculo Experimental (Quatro composições)”, descrito como performance-instalação de dançarinas que improvisavam simultaneamente com os músicos e exploravam diferentes formas de fazer dança naquela época.

Lia Robatto criou o Grupo Experimental de Dança (GED), que teve seu nome mudado várias vezes. Conforme Araújo (2012, p.7)

inicialmente identificado pelo princípio da experimentação no título do espetáculo, ele depois se denominou Grupo Experimental de Dança da Escola de Iniciação Artística; Grupo Experimental de Dança; Grupo Experimental de Dança e Comunicação; e, por fim, Grupo Experimental de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA.

Com o grupo, foi possível arquitetar um novo entusiasmo artístico na cidade, algo que se perdeu após a instauração do Regime Militar. Na década de 1970 as proposições cênicas ficaram a encargo do GED, com proposições diferentes de relação público-artistas e na democratização da construção de espetáculos.

Em 1967 criou o espetáculo “Sertões” inspirado na Guerra dos Canudos<sup>28</sup>. Os figurinos foram assinados por Carybé (1911-1997).

Vilaronga (2012, p.5), aponta que “para essa montagem, Lia recorreu ao Exército e teve autorização para assistir a uma demonstração tática realizada por

---

<sup>27</sup> Considerado o principal idealizador das grandes mudanças que marcaram a educação brasileira no século 20, Anísio Teixeira (1900-1971) foi pioneiro na implantação de escolas públicas de todos os níveis, que refletiam seu objetivo de oferecer educação gratuita para todos. Disponível em <<https://novaescola.org.br/conteudo/1375/anisio-teixeira-o-inventor-da-escola-publica-no-brasil>> Acesso em: 02 de outubro de 2019.

<sup>28</sup> “A Guerra de Canudos envolve um conflito entre o exército brasileiro e os milhares de sertanejos pobres que vivem numa comunidade autossuficiente agrupada em torno de Antônio Conselheiro, líder religioso, na localidade que é chamada de Belo Monte, num vale cercado de serras, no nordeste da Bahia” (COSTA, 2017, p. 4).

cerca de duzentos soldados.” “Invenções” estreou em 1969 e foi visto como um rompimento com aspectos tradicionais na montagem de um espetáculo utilizando-se da improvisação e a reciprocidade entre público-bailarinos-diretora. Segundo Araújo (2012), entre 1969 e 1973 o GED viveu sua grande fase de experimentação.

Em 1978, por encomenda do Governo Estadual criou “Mobilização” para a reinauguração do Teatro Castro Alves. A concepção coreográfica consistia em fazer uma reflexão junto com o público sobre vida, arte e política. Para o programa “Perfil”, explicou que o tema da composição era “um pássaro na mão e um ovo na gaiola”, fazendo uma analogia de que as ideias novas durante esse período tinham que permanecer aprisionadas. Neste período, um crítico da cidade acusou Lia de estar difamando o Governo por estar usando o espetáculo para contestar as ações do Governo, entretanto não acarretou em nada.

Entre 1979 e 1981, foi o período final do GED vinculada a Escola de Dança UFBA. Nesse mesmo período, Lia Robatto retornou ao corpo docente da instituição. “Salomé” (1980) foi o espetáculo de despedida dela do grupo. Para além da carreira acadêmica e como coreógrafa, ela não abandonou sua prática artística. Em 1970 fez aulas de *Ballet* com Carlos Moraes (1936-2015) e em 1972 participou como atriz da peça “Quincas Berro D’Água” dirigida por João Augusto. No mesmo ano, criou o curso de Expressão Corporal na Escola Técnica Federal da Bahia. Lia se aposentou do ensino superior em 1981. “Bolero”, obra essa citada por Eva Schul, foi montada em 1982 para o *Ballet* da cidade de São Paulo, sendo premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Lia Robatto foi e é um dos grandes nomes da história da Dança do país, conseguindo mérito na docência e no âmbito artístico como uma potencializadora da cultura, política, dança e da arte.

### 3.1.5 Renée Gumiel



Figura 10 – Coreógrafa Renée Gumiel

Fonte: Sesc São Paulo

([https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8507\\_RENEE+GUMIEL+BAILARINA+E+COREOGRAFA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8507_RENEE+GUMIEL+BAILARINA+E+COREOGRAFA))

Renée Gumiel nasceu na França em 1913, perdeu a mãe com leucemia e o pai para o Governo Nazista muito cedo. Foi aluna de Kurt Jooss (1901-1979), coreógrafo alemão e de Rudolf Laban (1879-1958) considerado o pai da Dança Moderna na Europa. Começou a estudar ginástica rítmica aos cinco anos e no início dos anos 30 estudou no Ballet Jooss. Renée, como a maioria das outras personalidades citadas teve um histórico com o Ballet Clássico. Coursou Filosofia e Psicologia em Sorbone.

Durante a Segunda Guerra Mundial<sup>29</sup>, foi perseguida pelo Governo Nazista e acabou sendo presa duas vezes, ficando de fora do cenário artístico, uma vez que teve engajamento no movimento Resistência Francesa. Em uma dessas vezes, seus diplomas e reportagens foram roubados e nunca mais recuperados. Nesse mesmo período, conheceu seu marido Raphael Gumiel López e ao sair da prisão retomou sua carreira na dança.

---

<sup>29</sup> “a Segunda Guerra Mundial teria sido, essencialmente, a continuidade da Primeira, envolvendo principalmente as potências europeias, com motivos e protagonistas basicamente semelhantes (inclusive nas suas alianças internacionais, exceção feita da Itália), com uma breve trégua entre ambas, uma espécie de “paz armada” no entre guerras, pontuada pela “grande depressão” econômica da década de 1930. Tratou-se, porém, para além dos elementos de continuidade, de conflitos de caráter diverso, qualitativamente diferentes, diferença caracterizada, justamente, pela depressão econômica mundial que precedeu a Segunda Guerra Mundial, e pela existência (sobrevivência) da URSS, incluído seu fortalecimento econômico e militar na década de 1930” (COGGIOLA, 2015, p. 3).

Veio ao Brasil em 1957, especificamente para cidade de São Paulo e abriu sua escola de Dança Moderna. Com o passar do tempo, começou a perceber que suas obras inovadoras não surtiam efeito dentre os artistas brasileiros e resolveu voltar para Europa, em 1960. No ano seguinte retornou ao Brasil com novas ideias, fazendo coreografias e dançando para a mesma escola que abriu ao chegar, permanecendo ativa até 1998, difundindo a ideia da Dança Moderna.

Participou do Primeiro Encontro das Escolas de Dança brasileiras, organizado por Paschoal Carlos Magno, encontro em que Eva Schul a conheceu, ocorrido em 1962. Em 1964, fundou a Companhia de Dança Contemporânea Brasileira, pois, como a maioria dos diretores e coreógrafos desse período, viu a história do Brasil como uma grande potência.

Em 1963, criou “A Lenda do Rei Nagô”. Em 1968, Renée participou de projetos na TV, como especiais exibidos na TV Cultura e nesse mesmo ano criou sua segunda escola, batizada de Ballet Renée Gumiel. Contudo, em decorrência de seu estado de saúde, desfez a Companhia de Dança Contemporânea Brasileira. Na década de 1980, mais especificamente em 1989 Renée quebrou o fêmur, ficando afastada da dança por dois meses com risco de não dançar mais.

Logo após a sua recuperação, convidou dois bailarinos das mais importantes e principais técnicas de Dança Moderna para ministrarem cursos em sua Escola, Albert Reid (Merce Cunningham) e Kelly Hogam (Martha Graham). Bogéa (2003) ressalta que durante os anos 70 a dança sofreu diversas mudanças, isso se dá através das diferentes personalidades que se consolidaram naquele momento.

O período era propício: a década de 70 foi um grande momento para a modernização da dança brasileira. Além da relevância política desses espetáculos de resistência explícita ou implícita ao governo militar, a mera inauguração de um teatro como o Ruth Escobar já rompia com a tradicional visão do palco italiano. Por ali passaram criadores como Célia Gouvêa, Ruth Rachou, Marilena Ansaldi, Sonia Mota, Ismael Ivo, Mara Borba, Mazé Crescente, Denilton Gomes (1953-94), Susana Yamauchi, João Maurício, Thales Pan Chacon e Maurice Vaneau. Cada performance parecia projetar um estilo de vida, um modelo de mundo possível; a improvisação aparece como símbolo de liberdade e suporte para uma nova forma de cooperação. A vanguarda assume o sentido duplo da palavra: inovação e batalha (BLOG INÊS BOGÉA, 2003).

Renée participou dos movimentos de dança que aconteceram no Teatro de Dança Galpão quanto no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Utilizando esses espaços de apresentação e novos modelos de fazer arte como um espectro criativo, não parou de dar aulas e dançar. Trabalhou também com a preparação de atores

estreitando os laços com o Teatro. Essa parceria fez com que a diretora não se restringisse somente a Dança.

Aos 80 anos, anunciou sua aposentadoria como bailarina com a coreografia “A memória gruda na pele” com direção de Jean Pierre Kalerianos no ano de 1993. Segundo Bogéa (2003), seria apenas um ensaio de despedida já que voltou a cena em diversos momentos após o anúncio. Renée Gumiel continuou dando aulas e dançando até sua morte em 2006.

### 3.1.6. Klauss Vianna



Figura 11 – Angel Vianna e Klauss Vianna para o projeto “Memórias da arte/educação- O corpo não tem fim”

Fonte: Instituto Tear (<http://institutotear.org.br/memorias-da-arteeducacao-teatro-da-imaginacao-3-2-2/>)

Outra personalidade que Eva Schul cita é Klauss Vianna, um mineiro nascido em 1928. Na infância, por muitas vezes, foi repreendido por querer explorar o corpo, pelo fato de a família ser muito conservadora, o que causou em Klauss um certo distanciamento e medo do seu próprio corpo. Alvarenga (2009) traz trechos de uma entrevista que Klauss concedeu a Carvalho (1990).

Nem na intimidade olhava a si mesmo, tomando banho com os olhos fechados, alegando o incômodo do sabão, e cobrindo-se com uma toalha “cada vez que fazia xixi ou cocô”. Assim, tudo aquilo que o corpo parecia poder revelar, a educação para o convívio social buscava encobrir; um dia, um “fato inesquecível: meu corpo se tornou ausente”. (ALVARENGA, 2009, p. 32).

Com esses indícios de tentar se excluir, passou a ser uma pessoa isolada e isto o tornou observador, característica que passa a ser seu instrumento de pesquisa

mais tarde, em que estuda o corpo do outro entendendo que esse corpo narra uma história, um viver diferente. Aos quinze anos, no ano de 1943, ficou sabendo que teria um curso de dança de um mês em Belo Horizonte, cidade onde morava, porém foi proibido pela família de se matricular e participar das aulas. Com isso, se aproximou de artistas visuais e pessoas ligadas ao Teatro da cidade. Quatro anos após, assistiu o Balé da Juventude, no cine Teatro Brasil, ficando fascinado pelo o que assistiu.

Em 1948, Carlos Leite (1914-1995), professor de ballet, abriu uma escola de dança em Belo Horizonte e Klauss se matriculou, sendo o primeiro homem a se matricular, sofrendo um grande preconceito por isso<sup>30</sup>. Alvarenga (2009) evidencia que as mulheres que dançavam eram vistas como prostitutas, tendo sua reputação questionada, entretanto, a prática da dança era passível, porém o mesmo não ocorria para o sexo masculino. Integrou-se no Ballet de Minas Gerais e também se transformou em assistente de Carlos Leite. Nesse momento, começou a coreografar e a dançar suas criações.

Foi a primeira vez a São Paulo estudar *Ballet* Clássico com Maria Olenewa entre 1949 e 1951. Ao voltar para capital de Minas Gerais, começou a questionar o *ballet*, principalmente seu misticismo, observando que algumas sequências muitas vezes iam além do que o bailarino poderia executar. Segundo Alvarenga (2009), começou a visitar museus e exposições para estudar os músculos, articulações, apoios do corpo humano. Isso acontecia já que Klauss acreditava aprender mais sobre dança com as Artes Visuais. Em 1952, escreveu o seu primeiro ensaio “Pela criação de um Ballet Brasileiro”, onde aborda questões sobre uma dança brasileira. No ano de 1954, abriu sua escola de *ballet* e no ano seguinte casou-se com Maria Ângela Abras (Angel Vianna)<sup>31</sup>.

Klauss Vianna montou diversas obras para o Ballet de Minas Gerais enquanto Carlos Leite viajava para Europa. Uma delas é “O Caso do Vestido” que dialoga com

---

<sup>30</sup> Trago no capítulo da História da Dança o fato de que homens que dançavam sofria o que entendemos hoje como homofobia, eles eram taxados de homossexuais.

<sup>31</sup> Maria Ângela Abras Vianna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1928). Bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora. É uma das precursoras da pesquisa em consciência corporal no Brasil, relacionando dança e reeducação do movimento. Seu trabalho é reconhecido nos três campos em que atua: arte, terapia e educação. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108953/angel-vianna>> Acesso em: 05 de outubro de 2019.

um poema de Carlos Drummond de Andrade<sup>32</sup>, de mesmo nome, que foi considerada uma coreografia moderna pelos veículos de notícia da época. Nesse período é notório o envolvimento de Klauss com o movimento modernista da “Semana de 22” “cuja ideias são fontes de inspiração para suas criações coreográficas, seja pelos temas tratados, ou seja, como estímulo na busca de um ‘ballet’ genuinamente nacional” (ALVARENGA, 2009, p. 46).

O Ballet Klauss Vianna foi criado em 1958, mesmo ano que nasceu seu filho Rainer. Na escola conseguiu colocar em prática os estudos feitos ao longo dos anos. Juntamente com Angel Vianna, abordou a relação do *Ballet* Moderno. Entre 1958 e 1962, criou o maior número de espetáculos de sua carreira voltada para o corpo e em específico na Dança, já que começou a trabalhar com preparação de atores.

Em 1963, mudou-se para Salvador-BA para trabalhar na Escola de Dança da UFBA. A convite de Rolf Gelewski (1930-1988) e Lia Robatto, criou o setor de Dança Clássica, que em seu começo tinha um viés clássico, ganhando aos poucos suas particularidades. Em Salvador estudava anatomia, fisiologia e cinesiologia, áreas de interesse pessoal que considerava importante seu aprendizado. Começou a frequentar as aulas junto com os seus alunos. Sua estadia no Nordeste durou pouco, pois com o Golpe Militar, as universidades começaram a sofrer cortes de verbas, então voltou para o Sudeste, especificamente o Rio de Janeiro.

Sem muitos recursos<sup>33</sup>, hospedou-se com Angel Vianna em um apartamento do marido de uma amiga que estava sendo perseguido pela Ditadura Militar.

O apartamento não tinha água e luz. Angel Vianna começou a trabalhar na TV e Klauss começou a dar aulas de dança em pequenas escolas de bairros afastados. Depois de alguns outros trabalhos sem remuneração fixa, Klauss aproximou-se do Teatro, focando na preparação dos atores. Segundo Alvarenga (2009) Angel e Klauss foram uns dos introdutores da expressão corporal no Brasil, ao aprofundar seus estudos em relação ao corpo e construção de personagem, passaram a rever seus conceitos sobre padrão estético de corpo.

---

<sup>32</sup> Carlos Drummond de Andrade (Itabira MG 1902 - Rio de Janeiro RJ 1987). Poeta, cronista, contista, ensaísta e tradutor. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12894/carlos-drummond-de-andrade>> Acesso em 05 de outubro de 2019.

<sup>33</sup> Por conta das condições precárias que os pais se encontravam, o filho do casal vai para Minas Gerais morar com a avó de Klauss.

Foi no Rio de Janeiro que entendeu a gravidade do aparelho repressivo, após coreografar “Roda Viva” de Chico Buarque<sup>34</sup> que foi duramente censurado. Isto porque enquanto esteve em Salvador-BA, após tentar ‘furar’ uma greve foi criticado e se colocou como uma pessoa à parte da política nacional, mas depois passou disso a frequentar assembleias e compreender o que estava acontecendo.

Ainda realizou alguns trabalhos de preparação corporal para atores no Rio de Janeiro. Após 25 anos de casamento, separou-se de Angel Vianna e posteriormente viajou para São Paulo onde passou os seus últimos doze anos dedicando-se ao Teatro e retomando aos poucos sua relação com a Dança. Faleceu em 1992.

### 3.1.7. Yanka Rudzka



Figura 12 – Yanka Rudzka em cena  
Fonte: Edgar Digital (<http://www.edgardigital.ufba.br/?p=458>)

Yanka Rudzka foi uma polonesa, nascida na cidade de Varsóvia em 1916, onde iniciou sua formação em dança. Começou a carreira artística, segundo Guimarães (1998), como bailarina, tornando-se professora de Movimento Expressivo no Instituto

---

<sup>34</sup> Francisco Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro RJ 1944). Autor e compositor. Escreve peças que marcam fases expressivas do teatro brasileiro, como *Roda Viva*, *Gota d'Água*, *Ópera do Malandro*, e compõe músicas e trilhas de muitos espetáculos. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12512/chico-buarque>> acesso em: 05 de outubro de 2019.

Nacional de Teatro e diretora do Instituto Estadual de Dança Moderna, em Lodz, um pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Em 1946, após presenciar atrocidades e violências decorrentes da Segunda Guerra, mudou-se para Buenos Aires e montou sua escola, voltada ao ensino de Dança Moderna, e ensinava no Curso de Aperfeiçoamento da Federação Pan-Americana de Associações de Educação Física, contribuindo também com o Instituto de Cinema.

No ano de 1951, viajou para Milão na Itália para trabalhar com cursos de aperfeiçoamento em escolas de dança. Durante essa viagem, Koellheuter a convidou para ministrar aulas em São Paulo e em 1952 chegou ao Brasil e projetou a implementação da Escola e do Primeiro Conjunto de Dança Moderna da Pró-arte e do Museu de Arte. Em 1954, viajou para o Nordeste e começou suas pesquisas voltadas para o Folclore Local. Na Bahia ministrou aulas de Dança Expressiva tanto nos Seminários Internacionais de Música quanto para o III Curso de Aperfeiçoamento Técnico e Pedagógico, esse último, em Santos-SP.

Apresentou suas composições coreográficas no Recital de Dança Moderna Expressiva em São Paulo em 1956. Edgar Santos convidou Yanka Rudzka para fundação da primeira faculdade de Dança do Brasil e por isso, mudou-se para Salvador, onde também ministra aulas de Expressão Corporal para atores da Faculdade de Teatro dirigida no período por Martim Gonçalves<sup>35</sup>.

A Dança Moderna inseria-se no mercado cultural brasileiro aos poucos, Yanka Rudzka promoveu o 1º Seminário de Dança Moderna e Dança para Teatro realizado no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo e contou com a participação de diversos atores renomados, como

Cacilda Becker, Sergio Cardoso, Jardel Filho, Nidia Licia, Natalia Tirnberg, Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Zara, Walmor Chagas, Cleide Iáconis, entre outros (SOARES *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 145)

Voltando assim a residir na capital paulista. Já na década de 1960 ministrou o curso de Dança para Profissionais e Princi-piantes fomentado pelo Conselho Estadual

---

<sup>35</sup> Eros Martim Gonçalves (Recife PE 1919 - Rio de Janeiro RJ 1973). Cenógrafo e diretor. Encena, como diretor de teatro, textos de inspiração expressionista, de Roger Vitrac, Jean Genet e [Nelson Rodrigues](#). Apaixonado pela plasticidade, ressalta os recursos teatrais do ator e do palco e foge do naturalismo. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22993/eros-martim>> Acesso em: 07 de outubro de 2019.

da Cultura, também criou cinco coreografias para um filme de Flávio Tambellini<sup>36</sup>. Reestruturou seu grupo de dança apresentou-se por São Paulo e interior da capital em 1961. Ainda neste ano, coreografou para o filme “Mulheres e Milhões” de Jorge Ileri<sup>37</sup>. Foi também contratada por Alfredo Mesquita<sup>38</sup> como professora de expressão corporal pela EAD (Escola de Arte Dramática) da Universidade de São Paulo (USP).

Em 1962 começou a dar aulas particulares de Dança Moderna e Ginástica Expressiva. Em julho viajou para Salvador para ministrar aulas no Primeiro Curso de Férias da Escola de Dança da UFBA, promovendo um espetáculo juntamente com Rolf Geleweski. Participou do Primeiro Encontro de Escolas de Dança do Brasil, em Curitiba e apresentou seu grupo de dança, algum tempo depois retornou a Buenos Aires por 30 dias para realizar um curso. Quando retornou a São Paulo, ministrou aula de Expressão Corporal para atores. No ano seguinte, retornou a Curitiba para ministrar aula de Expressão Corporal para atores, promovido pela Fundação Teatro Guaíra e foi convidada a dar aulas em uma disciplina com o mesmo nome do curso ministrado. As aulas foram para o Curso de Iniciação Teatral e tinham o apoio do Conselho Nacional de Cultura em Brasília.

Em 1965 retornou a Europa e trabalhou na Universidade de Graz entre 1967 a 1989 e lecionando a disciplina “Técnica e Dança Moderna”. Auxiliou os diretores teatrais nas composições teatrais. Faleceu na cidade de Graz em 2008.

\*\*\*

---

<sup>36</sup> Flávio Tambellini (Batatais, São Paulo, 1925 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1976). Cineasta, roteirista, produtor e crítico de cinema, é pai do também cineasta [Flávio Ramos Tambellini \(1952\)](#). Trabalha como crítico de cinema nos *Diários Associados* entre 1951 e 1960. De 1955 a 1960, é membro das Comissões Estadual e Municipal de Cinema de São Paulo. Produz e roteiriza *Ravina* (1959), de [Rubem Biáfora \(1922-1996\)](#), e roteiriza *Mulheres e Milhões* (1961), de Jorge Ileri (1925-2003). Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13991/flavio-tambellini>> Acesso em: 07 de outubro de 2019.

<sup>37</sup> Jorge Miguel Ileri (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1925 – Idem, 2003). Diretor, roteirista, produtor, livreiro, crítico. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640281/jorge-ileli>> Acesso em: 07 de outubro de 2019.

<sup>38</sup> Alfredo Mesquita (São Paulo, São Paulo, 1907 - idem 1986). Diretor e autor. Fundador do conjunto amador [Grupo de Teatro Experimental \(GTE\)](#), uma das raízes para a criação do [Teatro Brasileiro de Comédia \(TBC\)](#), e, posteriormente, criador da [Escola de Arte Dramática \(EAD\)](#). Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251294/alfredo-mesquita>> Acesso em 2019.

Após a pesquisa do grupo e dos artistas citados por Eva Schul, constatou-se que houve influência da Ditadura Militar nas produções artísticas da época. Ao traçar a história de vida desses artistas e grupo citados, criou-se um panorama de como se deu essa influência, seja na retirada de cenas ou na forma de violência como aconteceu diretamente com o Grupo Opinião. A conjuntura ditatorial, seja ela do Brasil ou estrangeira, obrigou os artistas e suas famílias a se tornarem nômades novos ambientes para que pudessem exercer a arte. Diante do exposto, ressalta-se o pioneirismo e resistência desses artistas e grupo dentro das Artes Cênicas no Brasil. A partir dos nomes citados por Eva Schul, temos dimensão do surgimento de diversos nomes e técnicas até hoje utilizadas e que fazem parte da História da Dança brasileira.

#### 4. Arte sob a ótica da Política e do Ativismo

Para melhor compreender o objeto de estudo desta pesquisa, vejo como necessário a contextualização da Arte no viés político e ativista. Durante a leitura sobre a temática, percebo que os anos 60 foram o momento em que os artistas mais se engajaram no sentido de fazer uma arte focada no contexto social e político da época, aliando-se a diferentes movimentos, como o movimento feminista<sup>39</sup>.

A Arte e a Política sempre fizeram parte da história da humanidade, estiveram presentes nos mais variados contextos, perpassando as mais variadas situações, entretanto, em um determinado momento elas se encontraram e começaram a criar um movimento de resistência diante de contextos históricos em forma de luta, reivindicação.

Para Boas (2015, p.37)

as duas, Arte e Política, possuem autonomia, vida própria e instrumentos diversos de operação, porém, ao atuarem juntas, ou em campos correspondentes, promovem uma quantidade enorme de novas significações, narrativas e complexidades processuais que fazem com que o artista tenha que adotar procedimentos e matérias nem sempre tão comuns ou usuais.

Segundo Mesquita (2011), nos anos 1970, Joseph Beuys havia profetizado que a arte se transformaria em política e a política se transformaria em arte. Essa afirmação vem muito ao encontro do crescimento da tecnologia e sua difusão pelo mundo. Através dos jornais, livros, fotos, as pessoas passaram a ter acesso ao movimento político-artístico.

O Termo Arte-Política é visto como contemporâneo, pois seus primeiros registros são a partir da década de 1990 e juntamente com os termos “ativismo, arte ativista, e arte política” (BOAS, 2015, p. 39). O artista passou a ver nos movimentos políticos, aberturas para cada vez mais se inserir nesse contexto, já que ao “personificar sua luta, transforma-se no agente que assume identidades diversas para a sua sobrevivência” (MESQUITA, 2011). Segundo Oliveira (2010), antes deste período, os artistas eram considerados seres à margem da sociedade. Quando a política passou a fazer-se presente no cotidiano das pessoas, os artistas enxergam

---

<sup>39</sup> Esse movimento busca a igualdade de gênero nos mais diversos âmbitos em que as mulheres foram excluídas ao longo dos séculos.

uma oportunidade de retratar em suas obras assuntos pertinentes e capazes de indagar o público. Não só os artistas estrangeiros enxergaram essa oportunidade, os artistas brasileiros passaram a questionar a sociedade através de movimentos artísticos, como é o caso de Flávio de Carvalho<sup>40</sup>, que visualizou na psicologia e na Arte uma forma de discutir ações religiosas, políticas e comportamentais da sociedade brasileira da época. Boas (2014) cita Marcel Duchamp (1887-1968), Lothe (1885-1962) e Gris (1887-1927), artistas visuais que, dentro de suas obras, traçaram um panorama de discussões pertinentes e polêmicas para o período em que viveram.

Boas (2015), em sua dissertação intitulada “ARTIVISMO: Arte+ Política+ Ativismo-Sistemas Híbridos em Ação”, faz um panorama sobre arte e ativismo, ressaltando o fato de que as pessoas, para criar essa arte política, não precisam de uma formação ‘formal’, visto que temos liberdade para criar e exercer nossa poética livremente. Compreende-se esse exercício como as experimentações que fazemos antes e durante uma criação artística. Esse artista ativista/político, quando coloca em prática suas ideias para o público, está sujeito às mais diversas reações, desde identificação, quanto estranhamentos. Muitas vezes o teor dos trabalhos soa como um insulto para quem está apreciando, já que dentro dessa estética/poética os questionamentos extrapolam limites, causando desconfiças, inseguranças no público.

A arte brasileira caracterizou-se por uma identificação cultural chamada de Vanguarda Modernista, um movimento onde estavam reunidos artistas de todas as linguagens como literatura, música, artes visuais, teatro e a dança, e é identificada sob a perspectiva de 3 fases. Sendo a primeira fase chamada de fase Heróica (1922-1930), segunda fase chamada de Geração de 30 (1930-1945) e a terceira chamada de Geração de 45 (1945-1960).

É importante salientar que há diferença entre arte política e arte ativista. Mesquita (2011) diferencia os termos a partir da sua função, como por exemplo, a arte política representa a oposição e a arte ativista produz instâncias de oposição. Enquanto a arte política se dedica a falar sobre o assunto, a arte ativista propõe

---

<sup>40</sup> Flávio Resende de Carvalho (Amparo da Barra Mansa, Rio de Janeiro, 1899 - Valinhos, São Paulo, 1973). Pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, teatrólogo, engenheiro. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho>> Acesso em: 12 de outubro de 2019.

momentos para os seus apreciadores refletirem. A arte busca causar algo em quem está apreciando e a política, a sua posição sobre o acontecido. As obras artísticas criadas durante a Ditadura Militar nos dão suporte para identificarmos que esses dois movimentos aconteceram mutuamente.

Mesquita (2011), relata alguns acontecimentos influenciadores para essa ‘arte/política/ativista’ que consolidou-se aos poucos. O ano de 1968 é marcado pela criação do Ato Institucional 5, como já mencionado anteriormente.

A crise de autoridade marcada pelas manifestações de 1968, a verdade sobre a Guerra do Vietnã e as ditaduras na América Latina, em conjunto com as reações dos grupos militantes, das táticas performáticas do teatro de guerrilha e ações contestatórias, moveram e influenciaram a criação artística coletiva e suas formas de organização como um campo expandido para a mudança social (MESQUITA, 2011, p. 98)

O Golpe de 1964 foi um disparador para artistas, jornalistas e escritores iniciarem uma nova “vanguarda artística brasileira” (MESQUITA, 2011, p. 110) e encontrarem maneiras de ‘burlar’ a censura. Segundo Mesquita (2011, p.110),

a nova vanguarda artística brasileira, marcada pelo Golpe de 1964 e o recrudescimento do regime com o Ato Institucional nº5, assumiu uma direção revolucionária e marginal. Ela exigiu um posicionamento crítico de artistas, escritores, músicos, jornalistas e intelectuais afetados por perseguições, prisões, torturas e censura. Exposições como Opinião 65, Propostas 65, Nova Objetividade Brasileira (1967) e do Corpo à Terra (1970) formaram importantes espaços de discussão e debate político frente à ditadura, lançando textos e catálogos sobre uma arte experimental e engajada (MESQUITA,2011, p. 110).

O Tropicalismo foi um movimento surgido no período da Ditadura Militar como uma nova vanguarda artística brasileira, tendo como um dos focos a arte ativista em que através das obras dos precursores do movimento criavam mecanismos para o público refletir sobre o que estava acontecendo no país. Essa vanguarda genuína brasileira é um dos exemplos de movimento cultural que reuniu a arte como instrumento para se discutir essa política em que o país encontrava e contou com as mais variadas linguagens artísticas. Na música com Caetano Veloso<sup>41</sup> e Gilberto Gil<sup>42</sup>,

---

<sup>41</sup> Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (Santo Amaro da Purificação, Bahia, 1942). Cantor, compositor, produtor, escritor. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13935/caetano-veloso>> Acesso em:14 de outubro de 2019.

<sup>42</sup> Gilberto Passos Gil Moreira (Salvador, Bahia, 1942). Compositor, cantor, instrumentista. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=Gilberto+Gil>> Acesso em: 14 de outubro de 2019.

no III Festival de Música Popular da Tv Record, em 1967. No Teatro, com o Grupo Opinião. No cinema com o Cinema Novo<sup>43</sup> e nas Artes Visuais, com Hélio Oiticica<sup>44</sup>. É dessa linguagem que surge o termo 'Tropicália' que passou a ser difundido pelas mídias e mercado cultural. Além disso, foi um grande movimento de contracultura durante esse período tão conturbado da história. Napolitano (1998) e Villaça (1998) afirmam que o Tropicalismo foi bem aceito, apesar de suas obras e o teor crítico presente em suas poéticas. Marcando assim uma parte da história cultural brasileira, sendo lembrada atualmente.

Nos dias atuais nota-se o crescimento de composições coreográficas em que o tema principal é a política e seus desdobramentos. De fato, isso vem acontecendo mais frequentemente. Entendemos esse movimento como recente dentro da história da dança ocidental, que por muito tempo procurou evidenciar o ballet de repertório, que em sua maioria trata de assuntos como a vida no campo, pacata e com histórias baseadas em príncipes e princesas. Com a Dança Contemporânea, a forma de se dançar e os enredos das coreografias começaram a se modificar, trazendo uma ideia de ruptura dos acontecimentos em termos da dança, mas não só por se tratar de uma forma mais diferenciada de se fazer dança, mas por retratar os assuntos do cotidiano através do movimento.

Segundo Guzzo e Spink (2015), a dança por si só já é política, já que é uma arte que se utiliza do corpo<sup>45</sup> para se expressar. Os movimentos encontram-se com uma arte de ruptura, de recomeços e novas propostas. Não só a Dança, como as outras linguagens, criaram o hábito da conversa e discussão após as apresentações. Com esse exercício, a dança que pode não ter o caráter de discutir algo político e acaba dando abertura para que o público projete no que viu coisas relacionadas com

---

<sup>43</sup> Movimento cinematográfico surgido no Brasil, na segunda metade dos anos 50. O Cinema Novo inaugura uma perspectiva crítica em relação ao cinema então produzido no Brasil, por estúdios como os da Vera Cruz. Seus diretores, críticos e teóricos procuraram contrapor novas ideias aos valores estéticos de uma cultura cinematográfica dominada por interesses industriais. Seus filmes inauguravam o que se chamava de "aventura da criação". Disponível em < <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/cinema-novo>> Acesso em: 14 de outubro de 2019.

<sup>44</sup> Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1937 - idem, 1980). Artista performático, pintor e escultor. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>> Acesso em: 14 de outubro de 2019.

<sup>45</sup> Corpo esse que teve seus significados modificados ao longo da história, desde o corpo sagrado e que deveria ficar amostra na Grécia Antiga até o corpo pecaminoso que precisava se cobrir dentro das ideias cristãs.

o cotidiano que pode ter ou não associação com assuntos políticos, com aberturas para novas contribuições para trabalhos e por ser considerada uma arte subjetiva.

Outra forma de a dança ser política é levá-la a espaços alternativos para apresentações, tirando-a dos palcos de modelo italiano e levando-a para escolas, praças, universidades onde não existe somente um público elitizado que consome, mas a população em geral, já que os assuntos tratados hoje em dia podem também ter relações históricas, sociais e que desse modo podem se difundir cada vez mais facilmente em forma de arte, trazendo questionamentos e indagações para esse tantos outros apreciadores. Guzzo e Spink (2015) trazem o exemplo da *Judson Dance Theater*<sup>46</sup>, que levou uma de suas apresentações para uma igreja e a forma que posicionaram o público desfez aquela ideia do artista como um ser à parte da sociedade, os colocando em um mesmo plano.

As autoras evidenciam que as ações políticas tem dois princípios que relacionam-se com a Dança, o Movimento e a Mobilização. “A dança pode ser uma maneira de entender o engajamento, a participação e a mobilização política, uma vez que as palavras que designam a dança são as mesmas que se usam para designar ações políticas” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 9). Através da dança, os assuntos com caráter político são de fácil entendimento, tornando-se um instrumento social de difusão de temática de interesse da sociedade.

Guzzo e Spink (2015) refletem sobre a escrita de Marinho (2006) para evidenciar como o modo de fazer uma dança de teor político é questionando a própria história da dança, entendendo toda a evolução estética e social que ocorreu durante os momentos históricos até chegar em uma arte mais engajada, que nesse caso destacamos a Dança Contemporânea, essa dança que está em constante desconstrução.

A Arte política e Arte Ativista começam a traçar caminhos importantes quando, diante de diversos fatores políticos e sociais, os artistas percebem a relevância da presença desses assuntos em suas obras, já que através da apreciação do público,

---

<sup>46</sup> O Judson Dance Theater estabelece um marco e uma zona de indiscernibilidade na história da dança. Formado por artistas de diversas formações e atuações que não só a dança, este grupo tem ainda outras características marcantes: constituiu um coletivo de dança independente sem a figura de um diretor, evidenciando a ideia de um intérprete criador, além de ser influenciado por considerações não-convencionais sobre composição musical ressignificadas na composição coreográfica. (RIBEIRO, 2011, p. 1).

alcançam mais pessoas e difundem o novo jeito de fazer arte. Destacam-se as obras criadas a partir dos anos 1960, de artistas como Eva Schul (1948), protagonista dessa pesquisa. É possível afirmar a existência de uma Dança Política e ativista, sendo mais identificável através da Dança Contemporânea. De um panorama geral, percebemos que a Política, o Ativismo e a Arte tornaram-se campos significativos para a discussão de questões artísticas dentro da multiplicidade que a contemporaneidade nos permite. Contudo, não deve-se deixar de lado o seu principal motivo que seria o de ser um movimento crítico aos acontecimentos da sociedade.

## 5. Breve panorama sobre a Ditadura Militar

Os 21 anos de Ditadura Militar impactaram diretamente a história, sociedade, arte e a atualidade do Brasil. Marcou gerações de brasileiros, abriu feridas, fez vítimas, desapareceu com pessoas contrárias ao regime e, acima de tudo, nos ensinou sobre resistência, luta, trocas e militância. É necessário compreender que esse fato histórico foi crucial para o andamento da pesquisa, já que buscamos entender qual foi o efeito que a retirada de direitos causou na população, não só com as manifestações para um novo sistema político, mas principalmente como os artistas, especificamente da dança, fizeram para burlar os sistemas de censuras implantados pelo AI-5.

Uma influência dentro das ações da Ditadura Militar foi a Guerra Fria<sup>47</sup>, também conhecida como o Mundo Bipolar, que tinha os Estados Unidos com o sistema capitalista de um lado e do outro a União Soviética, com ideais comunistas. Teorias afirmam que os Estados Unidos financiaram o Regime Militar brasileiro, assim como em grande parte da América Latina. Desta maneira, foi proibida a entrada de obras, pessoas, movimentos que tivessem ligação com a União Soviética no Brasil, que estava em guerra com os Estados Unidos. Para Rapoport e Laufer (2000, p. 71) “a nova estratégia norte-americana procurava impedir que qualquer potência estrangeira (isto é, a URSS) pudesse colocar militarmente o pé no hemisfério”.

A preocupação principal de Washington na região passou a ser contrariar a crescente efervescência social – enquadrada em uma gama heterogênea de correntes reformistas ou revolucionárias – e as tendências de alguns de seus governantes em direção ao nacionalismo econômico, fenômenos que os círculos dirigentes norte-americanos atribuíam linearmente à penetração soviética e identificavam com a “infiltração comunista” ( RAPOPORT; LAUFER, 2000, p. 70).

Lyndon Johnson foi o presidente que endureceu a política americana, estreitando os laços entre Brasil e Argentina, sendo mais fácil o que viria a se suceder, assumindo assim uma posição de defesa ocidental e não mais nacionalista.

---

<sup>47</sup> Em 1947, o presidente dos EUA, Harry Truman, apresentou uma nova teoria e estabeleceu a ideia de "Guerra Fria", segundo a qual era necessário impedir o avanço do novo mal, a União Soviética e o comunismo. Dessa maneira, dava-se a entender que o mundo estava polarizado entre duas superpotências ideologicamente opostas. Uma grande ilusão. A guerra era "fria" porque não havia conflito armado direto entre as grandes potências. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u14835.shtml>>

A Ditadura Civil-Militar esteve vigente no Brasil de 1964 a 1985. Dentro desse período de forma indireta foram eleitos diversos governantes que, dentro dos seus mandatos, acabaram de certa forma marcando a história do Brasil. Codato (2005), em seu artigo intitulado “Uma história política da transição brasileira: da Ditadura Militar à democracia” divide em cinco fases o período caracterizado pela repressão em nosso país.

Uma primeira fase, de constituição do regime político ditatorial-militar, corresponde, grosso modo, aos governos Castelo Branco e Costa e Silva (de março de 1964 a dezembro de 1968); uma segunda fase, de consolidação do regime ditatorial-militar (que coincide com o governo Médici: 1969-1974); uma terceira fase, de transformação do regime ditatorial-militar (o governo Geisel: 1974-1979); uma quarta fase, de desagregação do regime ditatorial-militar (o governo Figueiredo: 1979-1985); e por último, a fase de transição do regime ditatorial-militar para um regime liberal-democrático (o governo Sarney: 1985-1989) (CODATO, 2005, p. 165).

O governo Sarney já era fruto da manifestação nacional que foi chamada de “Diretas já”, que será abordada ainda neste trabalho.

João Goulart, conhecido com Jango, foi o presidente que sofreu o golpe militar, eleito em 1961 como vice-presidente. Seus ideais eram voltados ao povo e foram chamados de ‘ideais populistas’. Tais ideais incomodavam a política direita da época, cujos interesses eram capitalistas. Porém, nos estudos de Napolitano (2014), há indícios de um governo fracassado, que de certa maneira favorece uma abertura para um golpe, pelo simples fato de não obter apoio dos partidos de direita.

Mesmo análises mais circunstanciadas propostas pelo campo da ciência política de verve historiográfica confirmam esta falta de consistência política que, ao fim e ao cabo, parecem ter sido mais determinantes para a queda de Jango do que a conspiração e a truculência das direitas. (NAPOLITANO, 2014, p. 17).

O Governo de Jango tinha como propostas múltiplas reformas como a agrária e o voto como um direito de todos. Essas ideias eram consideradas ideais de ‘esquerda comunista’ e intrigavam os futuros ditadores, que deveriam manter uma “democracia para poucos, liberdade dentro da lei, hierarquias sociais estáveis” (NAPOLITANO, 2014, p. 20).

Dentre suas propostas, João Goulart visava uma reinvenção da cultura brasileira “construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo” (NAPOLITANO, 2014, p. 20).

Cada vez mais, os artistas viam dentro desse novo ambiente instaurado uma possibilidade de uma nova arte. Como o Nacionalismo já era uma pauta existente dentro desse meio, o engajamento político veio para mostrar essa nova faceta da arte.

No começo dos anos 1960, tanto a Bossa Nova politizada, feita por artistas como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo ou Nara Leão, quanto o Cinema Novo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra promoveram o reencontro entre engajamento, pesquisa estética, cultura popular e nacionalismo (NAPOLITANO, 2014, p. 21).

Deve ser ressaltado que esse tipo de arte não adentrava espaços ditos populares, então quem consumia eram os apreciadores e muitas vezes fãs de determinados grupos.

É importante também falar do quanto a obra de Paulo Freire<sup>48</sup> nesse período foi expressiva, já que ele falava de uma pedagogia libertadora, que atingia adultos que estavam em fase de alfabetização, que não olhava somente para a técnica, mas sim o todo, trazendo uma ideia de um ensino abrangente e colocando o aluno como o principal protagonista de sua história. Freire ainda entendia que para o aluno aprender deveria sentir-se pertencente dos espaços que ocupava, fazendo os alunos terem consciência do que estava acontecendo no país. Essa nova abordagem de ensino acarretou em seu exílio, em 1969.

Uma das consequências da Ditadura Militar foi dar ânimo para que os movimentos culturais se agrupassem e voltassem suas atividades para a população, fazendo-a conhecer e compreender o que vinha acontecendo no país. Foram criadas casas culturais, que são centros de manifestações artísticas abertas ao público em geral, como por exemplo o “Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes” (NAPOLITANO, 2014, p. 21).

Ao longo de todos os anos em que a Ditadura Militar esteve vigente, começou a criação de diversos partidos políticos, organizações estudantis, movimentos

---

<sup>48</sup> Famoso educador, Paulo Reglus Neves Freire, conhecido no Brasil e no exterior apenas como Paulo Freire, nasceu em Recife, PE, em 19 de setembro de 1921 e faleceu em 02 de maio de 1997. Paulo Freire, extrapolando a área acadêmica e institucional, engajou-se também nos movimentos de educação popular do início dos anos 60. Foi um dos fundadores do Movimento de Cultura Popular (M.C.P.) do Recife, e nele trabalhou, ao lado de outros intelectuais e do povo, no sentido de, através da valorização da cultura popular, contribuir para a presença participativa das massas populares na sociedade brasileira. Disponível em <[http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/3078/1/FPF\\_PTPF\\_12\\_069.pdf](http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/3078/1/FPF_PTPF_12_069.pdf)> Acesso em: 24 de setembro de 2019.

artísticos e feministas que se engajaram em manifestações contrárias ao que estava acontecendo.

Até a consolidação da Ditadura Militar, o Brasil sofreu com diversas situações ilegítimas do governo, como a proibição de militares assumirem cargos políticos até a retirada de João Goulart do poder. A imprensa foi imprescindível, fazendo com que de fato todos soubessem a nova era política do Brasil.

Nos últimos anos de governo de João Goulart foram considerados caóticos. Jango era considerado pela classe conservadora como o presidente do povo, pois começou a pensar em aumentar os salários e também as frentes sindicalistas começaram a ter livre acesso aos salões do Ministério, o que começou a incomodar a oposição conservadora.

As frentes políticas denominadas por Napolitano (2014), como Direita e Esquerda não chegavam a um acordo com o presidente. O autor ressalta que “a partir de outubro de 1963, a crise política engrossou a conspiração que já vinha de longa data e esta, por sua vez, transformou essa crise em impasse institucional.” (NAPOLITANO, 2014, p. 43).

Nesse momento, a política chegou ao estopim então o golpe militar foi instaurado. Depois de vários projetos do Presidente passarem por veto de parlamentares, ficou cada vez mais difícil estar nessa posição e no dia 31 de março de 1964 foi instaurado o Golpe Militar, que foi descrito por Weimar (2011), em sua dissertação, como a interrupção da democracia.

A palavra comunista passou a ser usada para qualquer pessoa que fosse contrária ao golpe. Nesta circunstância, pessoas foram exoneradas de cargos públicos, políticos demitidos, artistas perseguidos só pelo fato de não concordarem com essa nova política. Weimar pontua que,

nesse contexto, criou-se um aparato repressivo, sustentado pelas forças armadas, composto pelo Sistema Nacional de Informações (SNI) e pelo Sistema de Segurança Interna (SSI) que utilizavam-se da tortura, desaparecimento forçado e execução sumária, justificados como atos necessários à repressão dos inimigos políticos, além da apropriação de seus bens e, por vezes, de seus filhos. (WEIMAR, 2011, p. 16).

A SNI encarregou-se de espionar, fichar e catalogar os cidadãos que não concordavam com as ações do Governo. Essa organização se espalhou pelo país, tinha agentes em todos os lugares que tivesse aglomerações de pessoas como escolas, hospitais, Universidades. Com esse movimento o Governo passou a controlar

as ações da população e testar o nível de patriotismo das pessoas. O governo, segundo Weimar (2011, p. 17) “passou a governar por decreto e todos precisavam obedecer ou deixar o país. A prova disso foi o slogan que circulava na época: ‘Brasil: Ame-o ou deixe-o’, ou seja, aceite a ditadura ou vá embora do país.” (WEIMAR, 2011, p. 17).

Nesse caso, os famosos Atos Institucionais foram os aliados do Governo Ditatorial, o primeiro foi o Ato Institucional nº1, onde a nova forma de voto era a indireta. Os próprios presidentes designavam nomes para assumir as lideranças do país, até mesmo da presidência, cassando o mandato de vários políticos da oposição.

E o Ato Institucional nº 2 extinguiu o voto direto, em que a população escolhia seus representantes dentro parlamento. Também ainda exterminou os partidos tradicionais, podendo haver somente dois: Arena e MDB.

Arena (Aliança Renovadora Nacional) era o partido do governo. O MDB (Movimento Democrático Brasileiro) era o partido da oposição consentida, pois para que fosse mantida uma imagem democrática, fazia-se necessária a existência de um partido levemente contrário, apenas para constar (WEIMAR, 2011, p. 17).

Com a chapa MDB ganhando e atribuindo cada vez mais poder ao governo, foi criado o Ato Institucional de nº3 que concebia o direito de Governadores e Vice a eleição de forma indireta, através da nomeação, diminuindo cada vez mais o poder popular. Foi também decretado o AI- 4, que revogava a Constituição de 1946 e promulgava a Constituição de 1947, onde os maiores poderes de decisão ficavam a cargo do Presidente da República.

O AI-5, será detalhado a seguir pois é um dos atos que retrata um dos piores momentos em que a Ditadura Militar se encaminhou para a violência e a censura.

O AI- 5 foi um decreto que entrou em vigor durante o governo de Costa e Silva no dia 13 de dezembro de 1968 e é considerado uma das piores fases da Ditadura Militar. O radicalismo desse ato fazia com que o governo tivesse total controle do que acontecia no país, ficando conhecido como um período em que ocorreram muitas censuras, desaparecimentos, torturas de pessoas contrárias ao governo, ameaçando diretamente quem estava engajado na luta contra a Ditadura Militar.

Um dos grupos que resistia neste período eram os grupos de artistas, que começaram a usar de suas criações para criticar as ações dos presidentes e dos militares. Porém, ao entrar em vigor o AI-5, os censores começaram a invadir os espetáculos, censurar músicas, livros e notícias, entre outras coisas, suscitando a luta

da classe artística. Napolitano (2014, p. 31) afirma que “A primavera cultural brasileira não sucumbiu aos tempos inverniais do AI-5”.

Após a instauração do AI-5, o regime ditatorial intensificou-se e manifestações contra o governo acabaram sendo recebidas de forma agressiva. Quando manifestantes organizavam protestos contra o presidente e suas decisões, eram recebidos pelo exército com violência.

O primeiro presidente do Regime Militar foi Castelo Branco, um dos articuladores do Golpe de 1964, porém o legado dos presidentes mais cruéis do país começou com Costa e Silva, promulgador do AI-5 e que teve continuidade com um dos piores carrascos que o Brasil já teve como presidente, o General Emílio Garrastazu Médici.

O General Médici foi nomeado presidente logo após Costa e Silva sofrer um derrame e ser afastado do seu cargo. “Em tom de piada, podemos dizer que a única eleição direta do regime, restrita a generais, foi a que escolheu o general Emílio Garrastazu Médici para ser presidente do Brasil, em 1969” (NAPOLITANO, 2014, p. 109).

Em seu discurso, ele garantia que os direitos dos homens seriam a maior plenitude de sua gestão, entretanto não foi assim que aconteceu. Com o AI-5, a censura era onipresente, desde manifestações artísticas até matérias dos veículos de comunicação.

Os regimes totalitários na América Latina estavam acontecendo de forma simultaneamente e por influência da Revolução Cubana, a esquerda brasileira aderiu à luta armada, visto que acreditava que era a única forma de se combater o regime.

Ressalta-se que existiram grupos de militares que não compactuavam com o pensamento do Governo e que foram nomeados Militares Nacionalistas. Em 1967, alguns desses militares criaram a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Muitos foram expulsos da corporação por suas ações contra o pensamento da maioria. Um dos mais conhecidos foi Carlos Lamarca<sup>49</sup>, que durante a sua atuação contra ditadura fundou a “Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR-Palmares)” (NAPOLITANO, 2014, p. 113).

---

<sup>49</sup> Veterano de missões de paz da ONU, militar profissional e experiente, Lamarca desertou do Quartel de Quitauña, levando uma Kombi com 63 fuzis automáticos. (NAPOLITANO, 2014, p. 113).

A linhagem VPR-VAR tornou-se conhecida por três eventos de grande repercussão e ousadia. O atentado ao QG do II Exército em São Paulo em junho de 1968; o roubo do cofre de Adhemar de Barros, ex-governador de São Paulo, em julho de 1969; e a lendária fuga de uma coluna guerrilheira comandada por Carlos Lamarca, rompendo um grande cerco das forças de segurança no Vale do Ribeira, entre abril e maio de 1970. (NAPOLITANO, 2014, p. 113).

Algumas ações dessas guerrilhas acabaram tornando-se uma forma de propaganda a favor da Ditadura Militar, colocando os militantes como terroristas, tal como as mortes de Mario Kozel Filho e Alberto Mendes Junior, recruta do exército e Tenente da Polícia Militar, respectivamente.

Em 1967 surgiu o grupo Ação Libertadora Nacional (ALN)<sup>50</sup>, que segundo Napolitano (2014) era fruto de uma traumática dissidência do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que culminou na saída de Carlos Marighella e Joaquim Câmara Ferreira. As Guerrilhas tinham dois objetivos: arrecadar fundos para manutenção dos militares, aluguéis dos lugares onde se reuniam e alcançar as massas. Até que surgiu a Guerrilha no meio rural. Napolitano (2014, p. 114) diz

A partir de setembro de 1969, o repertório de ações guerrilheiras cresceu, iniciando a temporada de sequestro de diplomatas para serem trocados por companheiros presos. E o primeiro diplomata sequestrado não era qualquer um, mas ninguém menos do que o embaixador estadunidense no Brasil, Charles Elbrick, trocado por 15 prisioneiros políticos.

Depois do feito, a segurança a favor da Ditadura Militar se intensificou e conseguiu, em uma diferença de mais ou menos dois anos, a morte de Carlos Marighella e Carlos Lamarca.

A Ditadura Militar, assim como matou Marighella e Lamarca, prendeu e tirou a vida de Virgílio Gomes da Silva e Eduardo Leite, conforme, Napolitano (2014, p. 114) que foram “importantes membros do grupo de ação, foram presos e mortos na prisão” ambos militantes e guerrilheiros. É relevante destacar que Virgílio Gomes da Silva é considerado o primeiro desaparecido do Regime Militar.

Enquanto as Guerrilhas ALN e a VPR cresciam e faziam ações mais diretas e conhecidas, o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) propôs ações mais populistas e

---

<sup>50</sup> No final de 1967, ainda sem despertar suspeitas, a ALN realizou a primeira ação armada, um assalto a um carro pagador em São Paulo. Em março de 1968, a organização lançou uma bomba contra a Embaixada dos EUA (NAPOLITANO, 2014, p. 113).

discretas, porém foram descobertos pelos militares, resultando na morte e desaparecimento de seus integrantes.

As consequências da luta armada até hoje assombram a juventude de esquerda, as mortes em condições desumanas nos porões das delegacias assolam a história brasileira. Era mais fácil se calar do que lutar e acabar preso e morto. Napolitano, com uma frase explica o que foi esse período para jovens militantes “O martelo de pilão de repressão não matou apenas moscas, mas tudo o que ousasse voar” (NAPOLITANO, 2014, p.116).

Vigilância, censura e repressão foram os componentes do tripé que deu vazão a Ditadura Militar. Neste período observou-se a criação dos Atos Institucionais, a Lei de Segurança Nacional e da constituição de 1967. Devemos entender que a Ditadura Militar não foi a criadora desse tripé, mas sim o momento intensificador dele.

As diversas censuras que peças de teatro, jornais, letras de músicas sofreram, aconteceram, pois, existia um órgão especializado em ‘vigiá-los’, o Serviço Nacional de Informações, criado em junho de 1964. “O SNI tinha um “único cliente”, conforme palavras do general Fiuza de Castro, o presidente da República.” (NAPOLITANO, 2014, p. 119). O principal objetivo desse grupo era a perseguição dos subversivos, grupos que eram contrários ao Governo.

Antes do surgimento do Destacamento de Operações e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), as forças militares tinham suas próprias fontes de informações e combates as organizações guerrilheiras. Napolitano (2014, p. 120) coloca que

o Cenimar (Centro de Informações da Marinha) era o mais antigo, criado em 1955, e eficaz na caça a opositores. O Cisa (Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica) foi criado em 1968, com outro nome. O CIE (Centro de Informações do Exército), criado em 1967, tornou-se um dos mais importantes e letais serviços de segurança do regime.

Uma das justificativas da criação do DOI-CODI<sup>51</sup> eram a falta de comunicação entre as frentes militares, o que causava uma desarmonia em suas ações, sem acordos prévios entre as partes. Em julho de 1969 foi criada a Operação Bandeirante

---

<sup>51</sup> Conforme as palavras do general Fiuza de Castro, criador do CIE, o DOI era o braço armado do Codi. Os Codi estavam “subordinados ao chefe do estado-maior do escalão correspondente” e visavam articular todos os quadros e agências encarregados da repressão em uma determinada área. Os DOI eram destacamentos de combate, captura e interrogatório militar. (NAPOLITANO, 2014, p. 122).

(OBAN), um indicador do que seriam os DOI-CODI. A OBAN, tinha como principal 'inimigo' os chamados subversivos, que eram militantes de esquerda, diversas frentes sociais, incluindo os que não faziam parte da luta armada. Segundo Napolitano (2014), a OBAN tinha uma estrutura mais flexível com militares, policiais civis e policiais militares, tendo liberdade de ação, porém sem ajuda de verba pública para seus custeios. Contudo, através de caixinhas de empresas privadas que queriam se ver livre do comunismo, continuavam seus trabalhos.

Os militares que atuavam na Operação Bandeirante tinham inspiração no Esquadrão da Morte, onde julgamentos extrajudiciais e torturas aconteciam e tinham Sergio Paranhos Fleury<sup>52</sup> como o militar experiente que ensinava essa cruel fórmula. A ação da OBAN não era bem vista por alguns militares e por ser vista como uma organização assassina, teve um peso no futuro.

As ações originadas pelo Regime Militar que foram feitas durante 21 anos feriram até regras dos próprios militares, que garantem a forma humana de se tratar os prisioneiros. Muitos eram os discursos para justificar as mortes, como acidentes e desaparecimentos.

Com isso, os repressores puderam cometer os mais variados tipos de crimes que ferem os direitos dos cidadãos, como, por exemplo, enterrar as pessoas com nomes trocados, queimar os corpos e esquartejar. A criação de outros Atos Institucionais que davam aval a essas atrocidades permitiam que os militares não fossem considerados culpados, o que também foi uma forma de causar medo em militantes e guerrilheiros.

Como se não bastasse o aparato ilegal e semiclandestino de repressão, o regime instaurou novas leis, através sobretudo dos Atos Institucionais 13 (Banimento) e 14 (Pena de Morte). Estes Atos, mais do que o AI-5, foram respostas diretas à guerrilha, em reação ao sequestro do embaixador americano. (NAPOLITANO, 2014, p. 122).

Por mais autônomas que as repressões militares fossem, sempre eram controladas pelo DOI-CODI. Em 1972, o regime enfrentou a "crise dos desaparecidos" quando informações sobre o desaparecimento de militantes chegou até a imprensa estrangeira. Com as organizações guerrilheiras armadas desarticuladas, o PCB acabou sendo inimigo do regime do momento.

---

<sup>52</sup> Fleury ganhou todos os pontos com os mandatários do regime ao emboscar e matar, com sua equipe, Carlos Marighella, em novembro de 1969. (NAPOLITANO, 2014, p. 122).

Por consequência desse fato, as torturas feitas por militares começaram a atingir a população de forma mais direta. A morte do estudante da Universidade de São Paulo, Alexandre Vanucchi Leme e a reação do movimento estudantil e da igreja católica deixaram mais visível o que era feito nos porões das delegacias.

Nesse contexto, Napolitano (2014) trata a tortura como um sistema: vai além de um sistema psicopatas e sádico, mas sim funcionários cumprindo ordens de seus superiores e que muitas vezes esses dizem que não aconteceu.

A única função da tortura durante qualquer regime militar era o medo, esse medo afastava as frentes militantes, que não queriam perder sua vida em um porão qualquer, sob as mãos de pessoas que diziam estar cumprindo o seu papel. Por isso, no Brasil, aparentemente por um período, a esquerda se desarticulou e aquietou sua luta.

Devemos ressaltar que nesse momento, o preconceito, que ainda está instaurado na nossa sociedade, com as classes mais pobres, os negros, indígenas que também sofriam torturas desmistificando a ideia que nesse período somente presos políticos foram torturados. O sistema policial começou com a ideia de extermínio de pessoas consideradas suspeitas, ultrapassando as barreiras políticas e adentro as barreiras sociais e racial. Napolitano (2014, p. 130) afirma que

A simulação de “tiroteios seguidos de morte”, amplamente utilizada como justificativa para o extermínio de guerrilheiros, seria utilizada no caso do crime comum. O que seria um recurso extremo e pontual de combate ao crime se tornou a regra.

Como pode-se observar, os anos de 1970 passaram por diversos momentos. Em 1979, foi sancionada pelo então presidente João Baptista Figueiredo a Lei da Anistia, que revertia as punições dos presos políticos de 1961 a 1979.

Após a aprovação dessa lei, as forças da militância foram em busca do voto direto, onde o período de 1984 é conhecido como “Diretas Já”<sup>53</sup>. O movimento também era favorável a, após Dante de Oliveira, em 1982, coletar assinaturas para apresentar seu projeto de emenda constitucional para o voto direto.

---

<sup>53</sup> O Movimento “Diretas Já” ficou reconhecido como uma das maiores manifestações populares já ocorridas no país, comparadas ao “Março de 1968”, em Paris na França. Comícios com milhares de pessoas representantes de todos os segmentos da sociedade: classe artística, intelectuais e representantes de outros movimentos, militavam pela aprovação do projeto de lei (WEIMAR, 2011, p. 21).

Mesmo não obtendo sucesso, “o movimento pelas "Diretas Já" teve grande importância na redemocratização do Brasil. Suas lideranças passaram a formar a nova elite política brasileira”, segundo Weimar (2011, p. 20).

Esse movimento foi o estopim para o início da redemocratização do Brasil. Comícios feitos pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), com participação de partidos como Partido dos Trabalhadores (PT), causaram estresse dentro do governo militar que, de primeira não aceitou o movimento de votação direta postergando até 1985, ano que acaba a Ditadura e iniciou-se a reforma eleitoral com eleições diretas, onde a população escolhe os governantes.

A primeira formação de chapa eleitoral aconteceu com Tancredo Neves (PMDB) e José Sarney, que estava saindo do Partido Democrático Social (PSD)<sup>54</sup>. Quem assumiu a presidência é José Sarney, pois Tancredo Neves, o eleito, faleceu com poucos dias de mandato. Mesmo com esse fato, o processo de redemocratização do Brasil continuou inaugurando assim, o período conhecido como Nova República.

A Ditadura Militar brasileira determinou o futuro de toda uma geração, todos os percalços que os cidadãos, os artistas, jornalistas e escritores foram submetidos são mencionados até hoje. A sociedade dos anos de chumbo que passou pela barbaridade militar durante a Ditadura Militar carrega até hoje as marcas de um tempo violento e sem liberdade. Atualmente, o Brasil passa por momentos difíceis, que remetem às atrocidades e privações deste período crítico da história. Rememorar o que aconteceu é evidenciar o grande limbo que o Brasil enfrentou por 21 anos.

---

<sup>54</sup> Que mais tarde se torna Partido da Frente Liberal (PFL) e que hoje é conhecido como Democratas.

## 6. Eva Schul



Figura 13: Eva Schul

Fonte: GAÚCHAZH (<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/07/Referencia-da-danca-no-pais-Eva-Schul-celebra-45-anos-de-carreira-4542668.html>)

A pessoa escolhida para partilhar sua história ‘dancística’ durante o período da Ditadura Militar é a coreógrafa Eva Schul, que atua como diretora, professora de dança para além de coreógrafa até os dias de hoje. Neste momento, sua trajetória será evidenciada, para posteriormente, olhar para sua atuação e produção no período da Ditadura Militar, já vinculada ao capítulo de análise deste trabalho.

Em 1948, durante a Segunda Guerra Mundial, nasceu Eva Schul, em um campo de refugiados italianos. Aos 8 anos, em 1956, juntamente com seus pais chega ao Brasil na cidade de Porto Alegre, iniciando assim sua formação em *ballet* clássico na escola de Maria Júlia da Rocha (1956-1964), gênero que a leva para Nova York, onde estudou na *New York City Ballet*, em 1964. Ainda na década de 60, teve contato com a Dança Moderna. Eva Schul retornou a Porto Alegre e continuou estudando *ballet* com Tony Petzhold (1914-2000).

Eva Schul também cursou Artes Plásticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entretanto abandonou o curso para se dedicar a dança criando um grupo na área rural autossustentável no interior do Rio Grande do Sul. Eva Schul tem suas primeiras experiências e contato com a Dança Moderna no Congresso Nacional de Dança, em Curitiba. Na década de setenta dedicou-se cada vez mais a Dança Moderna, indo para o Uruguai a fim de estudar os princípios de Rudolf Laban e na Argentina, os princípios da dança de Martha Graham. Após uma apresentação da *Nikolais Dance Theatre*, companhia dirigida por Alwin Nikolais (1910-1993), em 1975,

Nikolais conhece o trabalho de Eva Schul e a incentiva a voltar a Nova York, onde estudou longos períodos com pessoas como Hanya Holm (1893-1992), bailarina e assistente de Mary Wigman (1886-1973).

Em 1976, criou o grupo MuDanças<sup>55</sup> onde montou o espetáculo chamado “Um Berro Gaúcho”. Essa obra foi marcante devido ao assunto e época em que foi retratada, um momento histórico onde assuntos que falassem de uma forma considerada pejorativa sobre o país, eram censurados e Eva Schul encarou esse desafio.

Eva Schul foi convidada como preparadora corporal do elenco de “Os Saltimbancos”, em 1978. Também foi convidada no ano seguinte para uma oficina com os atores do Teatro Guaíra. É chamada com o intuito de ministrar aulas de Dança Moderna para o Balé Teatro Guaíra, fazendo a companhia passar por uma transformação do Clássico para o contemporâneo. “Eva deverá preparar os bailarinos para propostas mais contemporâneas, trazidas pelo novo diretor, Marcelo Machioro.” (DANTAS, 2013, p. 5). No Teatro Guaíra existiam a Escola de Dança e o Curso Livre de Teatro, onde Eva Schul ministrou aulas em 1980 e em 1984 se fez presente no grupo de professores que criam os cursos de Dança e Teatro do mesmo teatro com convênio com a PUC-PR.

Dantas (2013), ao falar sobre as criações da coreógrafa Eva Schul entre os anos de 1980 a 1990, em Curitiba, cita um tema emergente nas criações que são as relações humanas na sociedade contemporânea. Cabe ressaltar que nesse período Eva começou a trabalhar com bailarinos com/em formação de dança clássica.

Sobre as criações de Eva Schul, as aulas ministradas são laboratórios de criação, destacados como de extrema importância pela artista durante a coleta de dados. Dantas (2013, p.8) diz,

embora existam alguns procedimentos mais ou menos constantes para a criação de suas coreografias, cada obra emprega modos operatórios específicos. A ação poética se dá, então, no jogo entre o que já existe, o que já está mais ou menos estabelecido como modo de criar e o que a coreógrafa deseja, persegue e inventa em cada criação.

---

<sup>55</sup> “O Espaço Mudança oferecia a possibilidade de experimentação em diferentes tipos de expressão: palestras, espetáculos, performances, exposições de artes visuais aconteciam no local” (DANTAS, 2013, p. 4).

Percebemos constâncias no modo de criação e execução de movimentos dos bailarinos de sua companhia ao analisar as obras criadas por ela, fazendo de Eva Schul uma das diretoras/coreógrafas mais renomadas do seu período e contemporaneidade. Ela cria uma técnica contemporânea de dança muito procurada por bailarinos, professores de dança, diretores de diversas escolas quando a mesma realiza cursos, *workshops* e residências.

Após o período em Curitiba- PR, Eva Schul retornou a Porto Alegre em 1990 e criou a Ânima Companhia de Dança<sup>56</sup>, companhia existente até hoje, onde retoma uma outra característica de suas criações que é a participação dos bailarinos durante o processo de criação do espetáculo. Outro fator característico de Eva Schul, enquanto diretora e coreógrafa é a de criar juntamente com compositores renomados as trilhas sonoras dos seus espetáculos.

Retoma também uma prática que lhe é cara: a trilha sonora criada especialmente para as coreografias. Tal é o caso de O Convidado e Ser Animal, com trilhas compostas por Antonio Villeroy; e Caixa de Ilusões, por Villeroy e Ricardo Severo (DANTAS, 2013, p. 9).

Deve-se evidenciar que uma prática recorrente durante os trabalhos de Eva Schul é o diálogo com o público após o espetáculo. Onde quem assistiu ao espetáculo pode tirar dúvidas sobre o processo de criação, sobre as escolhas feitas e caminhos que utilizados para chegar aquele ‘resultado’<sup>57</sup>.

Em 2006, a Ânima Cia. De Dança foi transferida para a conhecida Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, onde integrou o Projeto Usina das Artes<sup>58</sup>. Em 2007, Schul foi convidada a lecionar aulas de dança contemporânea para o Grupo Experimental de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. No ano de 2010, juntamente com Mônica Dantas<sup>59</sup> criou o projeto “Dar Carne a Memória”, que teve como intuito a recriação de diversos espetáculos marcantes da trajetória da

---

<sup>56</sup> “Na Ânima Cia. de Dança, Eva reúne bailarinos com formações diversas, alguns com reconhecida trajetória em dança, outros com formação em teatro, circo ou outras práticas corporais” (DANTAS, 2013, p. 9).

<sup>57</sup> Participei desses momentos no ano 2019 ao assistir os espetáculos “Acuados” e “Tão, Tão”.

<sup>58</sup> O Projeto começa em 2005 com a vontade de ocupar do Centro Cultural Usina do Gasômetro com grupos de teatro, circo e dança para pesquisa artística continuada na cidade de Porto Alegre. Disponível em < <https://maisteatro.org/usina-das-artes/>> Acesso em: 27 de setembro de 2019.

<sup>59</sup> Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

coreógrafa, incluindo “Um Berro Gaúcho”<sup>60</sup>. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul lançou um projeto intitulado “Projeto carne digital: arquivo Eva Schul”, no ano de 2018, dedicado as suas obras.

Evidencia-se que os espetáculos feitos pela diretora e coreógrafa trazem em sua bagagem: “Perfil” (1992), “Panos” (1993), “Caixa de Ilusão” (1994), “Tons” (1994), “Dança da Dúvida” (1997), “Relações” (2001), “De um a Cinco” (2001), “Salamanca do Jarau” (2002), “Catch como segurar um instante” (2003), “Na Quina do Tempo” (2006), “Tão Longe tão perto” (2007). Além das coreografias “Estórias para surdos” (1991), “O Convidado” (1993), “Fio Partido” (1993), “Ser Animal” (1993). Eva Schul continua até hoje dando aulas e disseminando seus conhecimentos através de suas criações, enfatizando cada vez mais as pesquisas teóricas e de movimento para se fazer dança procurando legitimar essa linguagem no país. E continua à frente de sua companhia, onde encontra-se em temporada com os espetáculos “Tão, tão” e “Acuados”.

---

<sup>60</sup> Blog referente ao projeto “Dar carne à Memória” Disponível em < <https://darcarneamemoria.wordpress.com/>> acesso em: 24 de outubro de 2019.

## 7. Análise da narrativa de Eva Schul

A análise foi realizada após a transcrição da narrativa da coreógrafa Eva Schul (Apêndice A). Foram enfatizados os pontos de atenção da transcrição, tendo em vista os objetivos, separando-os em dois grandes núcleos. O primeiro foi **Produção em dança durante a Ditadura** com Grupo: Companhia MuDança; Espetáculo: “Um berro gaúcho”.

O segundo núcleo foi **Influência da ditadura militar na dança** e teve como pontos principais Censores, que ao perceberem a temática começaram a acompanhar os ensaios “(l.16-18); Quando os censores não estavam no espetáculo, se fazia na íntegra, quando eles estavam não (l. 19-20); Trajetória complicada – censores do DOPS. Sabíamos o que queriam. Passaram a controlar, principalmente quando perceberam que não havia palavra, mas símbolos (l. 24-32); Período que se tinha que ter mais cuidado (l. 41-42); Maior símbolo de repressão da dança foi “Um Berro Gaúcho” (l. 46-47); Censores faziam pressão perto da estreia, quando perceberam do que se tratava foram para cima (l. 52-54); Questões políticas – não eram partidárias mas arraigadas nas populações que estavam sentindo a perda das liberdades (l. 64-65); Anos 70 foi crucial para o que ela se tornou. Ela nunca mais deixou de coreografar pensando politicamente (l. 145-146).

Na fala da Eva é mencionado os artistas e grupo do período da Ditadura Militar que foram agrupados em um outro núcleo. Já apresentado no capítulo **“GRUPO E ARTISTAS QUE ATUARAM NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR”**.

Após a identificação dos pontos acima citados, garimpou-se pela internet notícias, entrevistas, fotos que contribuíssem na discussão dos dados. Ao longo desse capítulo, apresentam-se percepções pessoais e diálogos com os autores que amparam teoricamente a produção deste trabalho.

### 7.1. Produção em Dança durante a Ditadura Militar

Nos subcapítulos abaixo abordei a produção em dança durante o período da Ditadura Militar, olhando para a trajetória da Companhia MuDança e o espetáculo “Um Berro Gaúcho”.

### 7.1.1 Companhia Mudança<sup>61</sup>

*“Toda situação da muDança, era uma situação que chamava atenção, porque virou um espaço totalmente cult em Porto Alegre, em que por eu trazer uma linguagem nova, possibilidades, começou a se aliar bandas de música. Todo o meu grupo fazia aula de teatro e dança comigo, trabalhava improvisação, trabalhava questões muito diferentes das outras escolas de dança.” (Eva Schul, l. 36-40).<sup>62</sup>*

A companhia MuDança, criada por Eva Schul, iniciou as suas atividades no ano de 1974, na cidade de Porto Alegre. Essa companhia lançou no panorama nacional da dança diversos bailarinos profissionais, sendo referência na cultura gaúcha e nacional e convidada a participar de diversos festivais pelo Brasil, em virtude de ser um dos grupos pioneiros da Dança Moderna em nosso país. Eva Schul escolheu falar sobre assuntos de teor político dentro dessa sua companhia, onde ressalta-se o espetáculo “Um Berro Gaúcho”.

Os gêneros Dança Moderna e Dança Contemporânea foram as linguagens artísticas trabalhadas por Eva Schul em suas aulas de dança, enxergando possibilidades de práticas que não fossem parecidas com o *Ballet* Clássico, gênero que ela optou em não seguir em seus trabalhos artísticos. Utiliza então, o que aprendeu com seus mestres, fazendo da MuDança seu grande laboratório para experimentação de movimentos. A Mudança começou a se apropriar de outras linguagens artísticas no momento que também estava contra o movimento ditatorial e de censura do Brasil como a área da Música e do Teatro, usando da improvisação e experimentações, uma oportunidade de se fazer uma nova Dança no Brasil.

Em entrevista para o programa “Primeira Pessoa”, da TVE, Eva Schul ao falar da companhia, relembra que era um espaço onde a Dança, a Música, o Teatro, utilizava para criação de suas obras, tornando-se um ambiente interdisciplinar, algo não muito comum para a época. Também era um local onde trabalhou com preparação de bailarinos, já que nesse momento seu vínculo com o Teatro era bastante forte. Um outro público que a MuDança abrangeu voltado para o público infantil, pois segundo Eva, havia um projeto totalmente gratuito dentro da companhia,

---

<sup>61</sup> Não foram encontradas imagens da companhia na internet.

<sup>62</sup> Optou-se neste trabalho em destacar as falas do sujeito de pesquisa utilizando fonte diferenciada do restante do texto.

onde as crianças poderiam ter experiências artísticas das diversas linguagens inseridas dentro desse local.

Na década de 1970, mesmo com toda a visibilidade, Eva retornou a Nova York para dançar na companhia de Nikolai, onde dos sete anos que permaneceu lá, durante três conseguiu manter a companhia que foi desfeita em 1978.

Hoje em dia, Eva Schul não abre mão desses atravessamentos ao criar uma nova obra. Quando questionada sobre trazer esse período para a criação de suas obras ela responde:

*“Eu acho que esse foi o laboratório inicial, claro que eu fiquei mais 7 anos em Nova York onde estudei tudo o que foi possível na vida e quando eu voltei ao Brasil eu organizei todos os meus conhecimentos, eu criei essa aula que tem base nos meus mestres tinha que ser diferente da aula Americana.” (Eva Schul, l. 126-129).*

Eva Schul tem um papel de extrema relevância no cenário nacional das Artes Cênicas. Os estudos sobre a sociedade, a Filosofia, a Antropologia passaram a ser alicerces das suas criações, não deixando de lado a reflexão sobre os acontecidos que a tornaram a coreógrafa, professora e formadora. Como ela mesma afirma na narrativa: *“Eu preferia apanhar, ir parar na prisão do que ficar quietinha em casa.” (Eva Schul, l. 148-149).* E percebemos essa afirmação na prática, já que em seus trabalhos recentes percebemos que Eva Schul escolhe temas polêmicos, utilizando a cena para provocar a reflexão no público.

### 7.1.2. “Um Berro Gaúcho”<sup>63</sup>

Durante a narrativa da diretora Eva Schul, “Um Berro Gaúcho” é citado quando se trata de censura na Dança. O ano de criação desse espetáculo é 1977 quando vigorava o AI-5. O enredo do espetáculo girava em torno da lenda de Sepé Tiaraju. No Blog “Memórias do pampa” (2015) o escritor do blog conta que Sepé era um índio valente e bom, que foi escolhido por Deus e São Miguel para defender as terras das missões contra os estrangeiros. Essa ‘guerra’ ocorreu pelo fato de Portugal e Espanha, em 1750, assinarem o Tratado de Madri, que era uma troca das Missões pela Colônia de Sacramento e por este motivo mais de 50 mil indígenas deveriam sair de suas terras. Sepé uniu-se com os Guaranis para salvar suas terras dos

---

<sup>63</sup> Não foram encontradas imagens do espetáculo na internet.

colonizadores, entretanto as armas que os espanhóis utilizaram foram mais fortes, matando assim o indígena valente.

Eva Shul utiliza dessa referência para construção da sua obra. Dantas (2013, p. 4) enxerga outras referências dentro desse trabalho da coreógrafa.

A coreografia parte do mito de Sepé Tiaraju para falar de uma identidade regional vinculada a uma perspectiva urbana, pop, com ecos da contracultura. De certo modo, *Um Berro Gaúcho* traz influências tanto das situações vividas na comunidade alternativa do interior do Rio Grande do Sul quanto das experiências radicais de Nova York.

Identifica-se outras influências na criação do espetáculo criado por Eva. Durante a entrevista que deu ao “Faces”, também da TVE, ela afirma que procurou ter diversas vivências em sua estadia em Nova York. Nos anos 1970, estava começando o movimento pós-modernista, que tinha o *happening* e instalações como forma de expressão. Ela aproveita dessas variedades linguísticas da Arte para fazer aulas, aproveitando assim a pluralidade do local.

Eva frisa na narrativa que durante a sua construção não houve interferência dos censores. No entanto, no dia de sua estreia, ao perceberem os signos que a coreógrafa escolheu para compor o espetáculo, os censores cortaram o final do espetáculo e começaram a ficar cada vez mais em cima de seus trabalhos.

*E foi uma trajetória bem complicada essa com a censura porque eles realmente vinham em cima, a gente já era íntimo dos censores do DOPS, a gente conhecia eles bem, sabíamos o que eles queriam e realmente tinha que fazer de conta e não faziam nada. Como eles não entendiam muito de dança, não tinha a verbalização, no início eles achavam que ninguém vai saber do que se trata, mas quando eles viram os signos que a gente usou, terminava um monte de mortos né e se fazia uma escultura humana com uma bandeira enorme no final, eles realmente passaram a nos controlar. (Eva Schul, l. 24-30).*

É importante salientar que o maior público dos seus trabalhos era de universitários, também estavam engajados no movimento anticensura. Eva afirma que, “*tinha um público na grande maioria universitário que era quem também estava engajado nessas posições políticas naquele momento*” (Eva Schul, l.13-14). Em entrevista para GAÚCHAZH (2014), ela fala sobre os interesses dos jovens que consumiam suas obras

Tinha um público jovem que queria ver o que fazíamos. Primeiro, porque se identificava. Tínhamos uma linguagem mais interessante do que a dança clássica e o jazz. Mas também porque tínhamos uma linguagem política. Até hoje, meus espetáculos são muito em cima das relações humanas e de posicionamentos filosóficos. (GAÚCHAZH, 2014).

“Um Berro Gaúcho” como Eva afirma, foi um grito pela liberdade de expressão em um país que estava perdendo sua diversidade, já que com a censura os governantes e militares padronizaram uma forma de se olhar o Brasil, o Brasil sem problemas, o Brasil do “Ame-o ou Deixe-o”<sup>64</sup>. Ao pesquisarmos sobre as obras do Ballet Stagium, nos deparamos com semelhanças com a obra de Eva Schul, principalmente pelo interesse em tratar assuntos históricos.

---

<sup>64</sup> Slogan utilizado nas propagandas durante o Regime Militar.

## 8. Influência da Ditadura Militar na Dança

Ao escrever o referencial teórico, foi possível encontrar questões que foram ao encontro da hipótese do trabalho, que frisa que os censores não censuraram trabalhos da dança por não enxergarem o teor político que as obras continham em suas poéticas. Guarato (2016, p. 141) ainda ressalta em sua tese que existia um decreto de 1946, que fazia uma alusão ao que resultava na censura da Dança. Ele diz que,

O único regulamento legal, e que continuou vigorando durante a ditadura, no qual podemos encontrar uma alusão à censura de espetáculos de dança, é o Decreto nº 20.493/1946, que faz referência a "execuções de pantomimas e bailados".

A Dança, vista pela perspectiva dos censores, não causava preocupação quanto as outras linguagens desse mesmo período. A fala era mais explícita a luta contra a repressão. Silva (2008) manifesta que a dança foi um produto cultural que conseguiu ser o porta-voz de ideias contestadoras e críticas em uma década marcada pela censura. Através das coreografias, os artistas da dança conseguiram discutir questões políticas que muitas vezes foram censuradas no Teatro, na Música e no Cinema.

Araújo (2008) afirma que a dança se destacou como uma linguagem pouco incomodada pela censura. No entanto, durante a narrativa de Eva Schul percebe-se que existem outros dados relevantes que precisam ser levados em consideração.

Eva Schul relata que após os censores<sup>65</sup> perceberem os signos e símbolos que eram utilizados em "Um Berro Gaúcho", composição que Eva Schul enxerga como sendo o maior caso de repressão contra a dança, começaram a ser mais incisivos em relação à obra.

Para a Ditadura Militar, não era possível que falassem algo sobre o Brasil de uma forma ruim, não queriam ser vistos como uma nação com problemas. Bastou identificar que no trabalho de Eva Schul os bailarinos morriam com a bandeira do Rio Grande do Sul em volta de seus corpos para que os ensaios e apresentações tivessem visitas inesperadas dos censores. No Teatro, a situação era bastante complicada em relação à censura, Osório (2015) evidencia o caso da peça teatral "Roda Viva" com

---

<sup>65</sup> Pessoas de diversas áreas destinadas pelo Governo para censurar os trabalhos artísticos, reportagens e quaisquer coisas que não agradasse os governantes e militares.

direção de Chico Buarque e José Celso Martinez que, em 1968, se tornou um símbolo de resistência dentro das Artes, quando o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu umas das apresentações que o grupo fazia no Teatro Galpão, em São Paulo, e agrediram os integrantes e equipe técnica, reafirmando a violência comum desse momento conhecido como anos de chumbo.

Como Eva Schul também estava no meio acadêmico, já que cursava Artes Visuais, ressaltou que as questões políticas contra a Ditadura Militar não eram partidárias e começou a emergir tanto dos acadêmicos, quanto da população em geral. A retirada de liberdade causou estranhamento, fazendo com que todos que quisessem lutar pelos seus direitos comesçassem a ir atrás de informação que poderia ser adquiridas através das manifestações artísticas, consideradas um veículo de denúncias.

*As questões políticas não era nem partidária foi um tempo em que eram muito mais arraigadas na população porque ela estava sentindo a perda das suas liberdades e principalmente no meio acadêmico, eu estudava Artes Visuais que estava junto com Arquitetura que era o maior foco de revolução na época a gente estava sempre nas passeatas, apanhavamos e eu fui presa uma vez então quer dizer isso fazia parte do nosso cotidiano. (Eva Schul, l. 64 a 69).*

No capítulo “Breve panorama sobre a Ditadura Militar” foram identificadas as ações que ultrapassavam o limite das questões partidárias, as diferentes frentes de ditas esquerdas se uniram para um só propósito: lutar contra esse Governo repressivo.

Os anos de 1970, foram considerados os piores momentos para se viver no nosso país, eram os primeiros anos do AI-5 e conseqüentemente a ocasião que mais censuraram os trabalhos artísticos. Reafirma-se que isso ocorreu com um espetáculo de dança, “Um Berro Gaúcho”, trabalho de Eva Schul. Quando questionada se esse período ainda faz parte de seus trabalhos recentes, ela afirmou que a década de 70 jamais será esquecida por ela e que construiu o seu pensamento crítico até os dias de hoje. Ressalto o espetáculo “Acuados”, de 2016, que Eva Schul chama de “coreografia-denúncia”, onde durante o decorrer do espetáculo são retratadas diversas violências domésticas contra a mulher. A Organização Mundial da Saúde registra casos de agressão contra a mulher a cada 15 segundos. Silva (2018, p. 342) evidencia que,

assim, a escolha coreográfica de investir em relações abusivas de casais heterossexuais está de acordo com o espaço no qual a mulher foi historicamente circunscrita, limitada e violentada. Os duos coreográficos representam a mulher nessa vida a dois, na qual ela vive a desigualdade de direitos, e é nesse sentido que a noção proposta por Eva Schul de “coreografia-denúncia” ganha força.

Através dos signos e símbolos, Eva Schul consegue trazer essa reflexão para o público, já que durante as conversas que acontecem ao final do espetáculo as pessoas podem interagir fazendo perguntas, reflexões sobre o tema. Podem compartilhar história e os bailarinos também trazem suas questões sobre o processo de criação e pesquisa para a realização do espetáculo.



Figura 14: Imagem do espetáculo “Acuados”

Fonte: Beta Idança Net: <http://beta.idanca.net/violencia-contra-mulher-e-discutida-em-novo-espetaculo-de-eva-schul/>

Na entrevista para o site “Pioneiro” (2018), Eva dá um indício de seu engajamento político por meio da Dança. Ela diz “Eu sou muito engajada! Eu acho que a arte é uma ação política. A plateia tem de sair do teatro pensando naquilo que foi mostrado e querendo mudar esse mundo”. Com essa afirmação já podemos chegar à conclusão de que Eva Schul realmente não deixou de coreografar pensando socialmente e politicamente suas criações. A Ditadura Militar repercute em uma artista engajada nas lutas que até hoje são necessárias.

## Considerações Finais

Ao chegar no momento final desta pesquisa, retoma-se a questão que permeou o processo investigativo: qual foi a influência da Ditadura Militar nas produções coreográficas deste período? Como hipótese afirmava que a Dança não era alvo de censura, mas que criou estratégias para caso acontecesse.

No decorrer deste estudo, é possível concluir que houve censura na produção artística de Eva Schul. O que aconteceu com o espetáculo de Eva Shul pode ser um indício do acontecido com outras produções da área da Dança. Além das palavras, os signos e símbolos passaram a ser uma ameaça para a Ditadura Militar. Outro motivo para a censura dos artistas da Dança, foi a aproximação com artistas das outras linguagens que se colocavam contrários a Ditadura Militar.

Eva, durante a narrativa, evidencia pontos relevantes para pensar sobre a Ditadura Militar. Ela contou que sofreu agressões e foi presa por ter ideias contrárias às da Ditadura Militar, principalmente por sua participação em manifestações de rua. A exigência dos censores pelo corte da parte final do espetáculo, fez com que a coreógrafa sempre estivesse em alerta sobre o público assistindo a composição coreográfica. Por conta desse ocorrido, o espetáculo passou a não ser dançado de uma única forma, já que dependia da presença dos censores para ser feito na íntegra ou não. Outra evidência da perseguição sofrida pode ter sido pelo fato dela ser uma universitária engajada neste período, participando de manifestações contra a Ditadura Militar.

Constata-se que a Ditadura Militar fez com que os artistas tivessem uma vida artística ativa e diversa. As danças Contemporânea e Moderna consolidaram-se como gêneros que permitiam uma liberdade de expressão, algo que não encontravam no *Ballet* Clássico. A UFBA foi de extrema importância, pois foi a universidade pioneira e modelo para criação de outros cursos de dança. O curso de dança da mesma universidade resiste até os dias de hoje, embora Eva Schul ressalte que não era tão fácil, no período da Ditadura Militar, o contato que estava sendo produzido no ambiente acadêmico em relação ao resto do país.

Todos estes fatos permitiram que os artistas da dança procurassem fora do país as possibilidades de se aprender novos caminhos e aperfeiçoar suas técnicas ampliando os gêneros de Dança e também transformar a Dança uma linguagem acessível para a população em geral.

Destaca-se a importância da metodologia escolhida para a construção e busca de diferentes caminhos para alcançar os objetivos propostos e responder a questão que permeou este trabalho. Pelos poucos trabalhos encontrados com a temática da pesquisa como um dos pontos principais, foi possível tornar esse processo mais autoral, principalmente pelo desejo, aproximação e gosto pelo tema.

Outro movimento que fiz para compor as considerações finais do trabalho foi a retomada da estrutura que o trabalho tem. Em um primeiro momento retorno ao capítulo que conto um pouco da minha história de vida que vai desde a minha infância à chegada na universidade, uma das minhas curiosidades enquanto criança e adolescente era entender por que a Arte não era pauta dentro dos discursos políticos e após a oportunidade de pesquisa já constato que durante a Ditadura Militar esse assunto foi deixado de lado. Outro fator determinante para escolha do meu tema foram as criações coreográficas que produzi durante os meus anos dentro da graduação fazendo-me perceber que através da Dança conseguimos discutir assuntos políticos e sociais.

Ao escrever sobre a História da Dança, chega-se a conclusão de que esse capítulo deveria ser mais do que um panorama geral da história e ser mais voltado para as pequenas revoluções que aconteceram ao longo dela. Novamente trago as questões da mulher na sociedade e como elas foram retiradas e reinseridas no universo da Dança e da Arte. Também evidencio a História da Dança no Brasil, como ela chegou até aqui e como se caracterizou.

Não poderia deixar de destacar o Ballet Stagium, uma das companhias mais citadas quando se trata de Dança e Ditadura Militar. Foi em um primeiro momento, desejo de pesquisa, mas não foi concretizado por diversas razões, entre elas a indisponibilidade dos artistas envolvidos de alguma maneira com este grupo, participarem da pesquisa. Trouxe sua história desde sua criação, evidenciando que é uma companhia que resistiu ao longo desses anos e que era contrária às ideias da Ditadura Militar. Ao falar do panorama da História da Dança, não podemos deixar de ressaltar o Ensino Superior. Evidencia-se a criação dos cursos de Dança durante o período da Ditadura Militar, principalmente a Universidade Federal da Bahia, compreendendo sua importância para a difusão dessa área do conhecimento para outros estados, como também destaco a criação de um curso que aconteceu já no período da Nova República influenciado por estes outros já criados.

Outro capítulo do TCC foi a construção de um panorama geral sobre a Ditadura Militar e o AI-5. Onde procurou-se destacar as influências internas e externas que houve nesse período para de fato se concretizar o golpe. Nesse capítulo, observamos que os artistas são mencionados como uma das classes que mais se uniu sendo contrária ao golpe e de que forma esse novo ambiente político foi propício para criação de uma nova arte brasileira e para os movimentos sociais se engajarem cada vez mais.

Sobre o capítulo “Arte sob a ótica da política e do ativismo”, buscou-se entender os termos utilizados para definir a Dança como uma grande potência da atualidade. São termos que estão se consolidando cada vez mais. Outro destaque é a visão de que os artistas eram considerados seres à margem da sociedade, tinham uma questão de exaltação para com eles, reafirmando a ideia de que o artista não discutia questões sociais e políticas. No entanto o artista passa a utilizar-se de suas obras como difusor dessas discussões, instigando seus apreciadores a questionarem-se sobre esses assuntos tão relevantes.

Ressalta-se portanto, que a Dança por si só é uma arte política em razão de que usa o corpo, como fonte de criação e pensamento, e da saída dos palcos italianos fazendo de outros espaços seu local de apresentação, ampliando o contato com o público. Tornando-se uma forma de se colocar politicamente já que consegue desmistificar essa ideia de ser algo intocável.

Antes de finalizar gostaria de ressaltar que minha aproximação com o meu sujeito de pesquisa se deu desde “Metodologia de Pesquisa em Dança I”, disciplina do quarto semestre. Após estudar os precursores da dança no Rio Grande do Sul, deparei-me com uma coreógrafa engajada politicamente, com uma produção que se destaca nesse cenário: Eva Schul e toda a sua bagagem artística. Através da sua narrativa, consigo traçar um outro olhar para essa dança, de caráter político, que foi invisibilizada por tanto tempo, conseguindo me identificar e ver como possível discutir política pela dança.

Refletir sobre a Dança e Ditadura Militar foi de extrema relevância para entender os processos coreográficos/artísticos em que o nosso país viveu e se constitui até os dias de hoje. Dentro desse panorama, identificamos que a Dança é uma linguagem artística potente para difundir assuntos políticos e históricos. Vejo a Dança como resistência por ser uma linguagem que foi capaz de resistir as mais variadas situações. Mesmo com a sua presença na sociedade, na escola e no ensino

superior ainda está se criando a cultura de aceitação das pessoas em relação a ela. Visibilizar as produções em Dança que retratam assuntos políticos, históricos e sociais, desmistifica a ideia que essa linguagem artística não discute de interesse social.

## Referências

ALFREDO Mesquita. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251294/alfredo-mesquita>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna E O Ensino De Dança: Uma Experiência Educativa Em Movimento (1948 – 1990)**. 2009, 289f Tese.

Doutorado em Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. 2009. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/1843/FAEC-84YTNS>. Acesso em: 05 de outubro de 2019.

ANGEL Vianna. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108953/angel-vianna>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

ARAÚJO, Lauana. Vilaronga Cunha de. **Estratégias poéticas em tempos de ditadura: a experiência do grupo experimental de dança de Salvador-BA**. 2008, 188f. Dissertação em Artes Cênicas. Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9545>.

Acesso em: 10 de outubro de 2018.

ARAÚJO, Lauana. Vilaronga Cunha de. **Figuras da Dança: Lia Robatto**. São Paulo Companhia de Dança, Ministério da Cultura, São Paulo, 2012.

BATISTA, Natália Cristina. **Nos Palcos Da História: Teatro, Política e Liberdade, Liberdade (1965-1967)**. 2014, 300f. Dissertação. Mestrado (História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9FVH2R>. Acesso em: 30 de setembro de 2019.

BOGÉA, Inês. **Renée Gumiel**. Blog: Inês Bogéa. Disponível em:

[http://www.inesbogea.com.br/sec\\_textos.php?id=150&id\\_sec=5](http://www.inesbogea.com.br/sec_textos.php?id=150&id_sec=5). Acesso em: 04 de outubro de 2019.

BOAS, Alexandre Gomes Vilas. **ARTIVISMO: Arte+ Política+ Ativismo- Sistemas Híbridos em Ação**. 2015, 311f. Dissertação. Mestrado (Artes Visuais) -Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2015. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/128178/000849699.pdf?sequenc e=1>. Acesso em: 17 de setembro de 2018.

CAETANO Veloso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13935/caetano-veloso>. Acesso em: 14 de outubro.

CARLOS Drummond de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12894/carlos-drummond-de-andrade>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

CHICO Buarque. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12512/chico-buarque>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando Corpo À História**. 2012, 292f. Tese em Artes Cênicas. Doutorado em Artes. Instituto De Artes da Universidade Estadual De Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284369>. Acesso em: 22 de setembro de 2019.

CODATO, Adriano Nervo. **Uma história política da transição brasileira: da Ditadura Militar à democracia**. Revista de Sociologia e Política. 1678-9873 (versão online), 2005. 165f. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n25/31113.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2019.

COGGIOLA, Oswaldo. **A Segunda Guerra Mundial: causas, estruturas, consequências**. 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/287205252\\_A\\_Segunda\\_Guerra\\_Mundial\\_Causas\\_Estrutura\\_Consequencias?enrichId=rgreq-56b39e3ab9bb58531b9de00c90576c41-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4NzIwNTI1MjtBUzozMDc3MzQ5MDAwODQ3MzZAMTQ1MDM4MTEyNTk5OQ%3D%3D&el=1\\_x\\_2&esc=publicationCoverPdf](https://www.researchgate.net/publication/287205252_A_Segunda_Guerra_Mundial_Causas_Estrutura_Consequencias?enrichId=rgreq-56b39e3ab9bb58531b9de00c90576c41-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4NzIwNTI1MjtBUzozMDc3MzQ5MDAwODQ3MzZAMTQ1MDM4MTEyNTk5OQ%3D%3D&el=1_x_2&esc=publicationCoverPdf). Acesso em: 04 de outubro de 2019.

COSTA, Carla. **Cronologia resumida da Guerra de Canudos**. Museu da República IBRAM / MinC. 2017. Disponível em: <http://museudarepublica.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2017/10/CronoCanudos.pdf>. Acesso em: 05 de outubro de 2019.

DALAL ACHCAR. Editora contexto. São Paulo, c2019. Disponível em: <https://www.editoracontexto.com.br/categoria/autores/d1/dalal-achcar>. Acesso em: 23 de setembro de 2019.

DANTAS, Mônica. **Figuras da Dança: Eva Schul**. São Paulo Companhia de Dança. Ministério da Cultura, São Paulo, 2013.

DANTAS, Mônica Fagundes; SOARES, Luciane Silveira; BOFF, Fernanda Bertencello; SILVEIRA, Paola de Vasconcelos; SILVA, Cláudia Maria Dutra e. **Construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande Do Sul: um olhar sobre acervos documentais**. Anais do XVII CONBRACE / IV CONICE, Porto Alegre, 14º edição, 2011. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2011/2011/paper/view/3269/1688>. Acesso em: 31 de outubro de 2019.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e Educação: figuras do indivíduo-projeto**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

EROS Martim. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22993/eros-martim>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

EUGENIA Feodorova. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa407315/eugenia-feodorova>. Acesso em: 23 de setembro de 2019.

GILBERTO Gil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2914/gilberto-gil>. Acesso em: 14 de outubro de 2019.

ENTREVISTA Eva Schul. **A plateia tem de sair do teatro querendo mudar esse mundo**. Pioneiro, Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2019/07/a-plateia-tem-de-sair-do-teatro-querendo-mudar-esse-mundo-10951478.html>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

ENTREVISTA Eva Schul. Primeira Pessoa. Porto Alegre. TVE, 2014. Parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XDKqVXVxUQA>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

\_\_\_\_\_ Parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8t9ppdthBMs>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

\_\_\_\_\_ Parte 3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKoTSHA5qFw>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

\_\_\_\_\_ Parte 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hxYFby6StsM>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

ENTREVISTA Eva Schul. FACES. Porto Alegre. TVE, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2xokA5GJnJo&t=916s>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

FERRARI, Márcio. **Anísio Teixeira, o inventor da escola pública no Brasil**. Nova Escola, São Paulo, c2019. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/1375/anisio-teixeira-o-inventor-da-escola-publica-no-brasil>. Acesso em: 02 de outubro de 2019.

FLÁVIO de Carvalho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho>. Acesso em: 12 de outubro de 2019.

FLÁVIO Tambellini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13991/flavio-tambellini>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

FRANCHI, Diones. **Lenda de Sepé Tiaraju (São Sepé)**. *Memórias do Pampa*, Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <http://memoriasdopampa.blogspot.com/2015/12/lenda-de-sepe-tiaraju-sao-sepe.html>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

FRAZÃO, Dilva. **Franz Kafka**. Ebiografia. Brasil. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/franz\\_kafka/](https://www.ebiografia.com/franz_kafka/). Acesso em: 12 de novembro de 2019.

FREIRE, Ana Maria Araújo. **A voz da esposa: A TRAJETÓRIA DE PAULO FREIRE**. In: GADOTTI, Moacir. **PAULO FREIRE: Uma biobibliografia**. São Paulo, 1996, p. 27-64. Disponível em: [http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/3078/1/FPF\\_PTPF\\_12\\_069.pdf](http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/3078/1/FPF_PTPF_12_069.pdf). Acesso em: 24 de setembro de 2019.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. 2009. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>. Acesso em: 21 de outubro de 2018.

GUARATO, Rafael. **Em boa companhia: a trajetória do Ballet Stagium na memória da crítica e da historiografia da dança no Brasil**. 2016, 409f. Tese em Arte, Memória e Patrimônio. Doutorado em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/168305>. Acesso em: 24 de outubro de 2019.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Vestígios da dança expressionista no Brasil: Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. 1998. 257 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284178>. Acesso em: 07 de outubro de 2019.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. **Arte, Dança E Política(S)**. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, vol.27, n.1, 2015, 1-10 p. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v27n1/1807-0310-psoc-27-01-00003.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2019.

HÉLIO Oiticica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oitica>. Acesso em: 14 de outubro de 2019.

KATZ, Helena. **O Brasil Descobre a Dança, A Dança descobre o Brasil**. São Paulo. DBA, 1994.

MARIA Olenewa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482530/maria-olenewa>. Acesso em: 22 de setembro de 2019.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Grupo Opinião**. c2019. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/grupos/grupo-opinioa/>. Acesso em: 24 de outubro de 2019.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**: Arte Ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume Editora, 201. 428f.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Galileo Educacional terá que devolver documentos de alunos**. *Assessoria de Comunicação Social. [S. l], c2018. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/35922>*. Acesso em: 10 de outubro de 2019.

MOURA, Carolina Bassi de. **Figurino – Da Dança À Dança-Teatro De Marilena Analdi**. 14° Colóquio de Moda, Porto Alegre, n. 14, 11° edição, 2018. Disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2011%20-%20Traje%20de%20Cena%20Ontem,%20hoje%20e%20sempre/Carolina%20Bassi%20de%20Moura\\_FIGURINO%20%E2%80%93%20DA%20DANC%CC%A7A%20%CC%80%20DANC%CC%A7A-TEATRO%20DE%20MARILENA%20ANSALDI.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2011%20-%20Traje%20de%20Cena%20Ontem,%20hoje%20e%20sempre/Carolina%20Bassi%20de%20Moura_FIGURINO%20%E2%80%93%20DA%20DANC%CC%A7A%20%CC%80%20DANC%CC%A7A-TEATRO%20DE%20MARILENA%20ANSALDI.pdf). Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo. Contexto, 2014. 359f.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo**: As Relíquias do Brasil em Debate. Revista Brasileira de História, vol.18, n.35, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003>. Acesso em: 14 de outubro de 2019.

NINA Verchinina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482531/nina-verchinina>. Acesso em: 22 de setembro.

NISKIER, Arnaldo. **Sonho Maluco**. Global editora. São Paulo, c2019. Disponível em: <https://globoeditora.com.br/autores/biografia/?id=1271>. Acesso em: 22 de outubro de 2019.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Arte, Democracia, Inclusão Do Artista, Geovanguardas E Outras Conversas. In: LAMPERT, Jocielle; Macêdo, Silvana Barbosa. **Arte e Política**: inquietações, reflexões e debates contemporâneos. Florianópolis, 2010, p. 39-48. Disponível em: <https://docplayer.com.br/13903326-Arte-e-politica-inquietacoes-reflexoes-e-debates-contemporaneos-organizadoras-jocielle-lampert-silvana-barbosa-macedo.html>. Acesso em: 13 de outubro de 2019.

OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Teatro de dança galpão experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil**. 2015, 180f. Dissertação em Ciências Sociais. Mestrado em Ciências Sociais. Programa de estudos pós-graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3665>. Acesso em: 13 de outubro de 2019.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1989, 236-243p.

PRIKLADNICKI, Fábio. Referência da dança no país, Eva Schul celebra 45 anos de carreira. GAÚCHAZH, 2014. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/07/Referencia-da-danca-no-pais-Eva-Schul-celebra-45-anos-de-carreira-4542668.html>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

Projeto Dar Carne à Memória. Funarte. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://darcarneamemoria.wordpress.com/>. Acesso em: 24 de outubro de 2019.

RAPOPORT, Mario; LAUFER, Rubén. **Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960**. Revista Brasileira de Política Internacional. 2000, vol.43, n.1, pp.69-98. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-73292000000100004>. Acesso em: 15 de maio de 2019.

RECCO, Claudio B. **Artigo: sobre a Guerra Fria**. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u14835.shtml>. Acesso em: 12 de novembro de 2018.

RIBEIRO, Cibele. **A dança pós-dramática do Judson Dance Theater**. VI Reunião científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniaio/processos/RIBEIRO,%20Cibele.pdf>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

RUIZ, João Álvaro. **Metodologia científica guia para eficiência nos estudos**. Editora ATLAS S. A. 1º edição. 1982. 169p.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Graduação em dança no Brasil: professor como orientador e aluno como protagonista**. In: ROCHA, Thereza; Instituto Festival de Joinville (Orgs.). Graduações em dança no Brasil: o que será que será? Joinville: Nova Letra, 2016. Disponível em: [http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-DancaGraduacoes-em-Danca-no-Brasil\\_Varios-Autores.pdf](http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-DancaGraduacoes-em-Danca-no-Brasil_Varios-Autores.pdf). Acesso: 10 de outubro de 2019.

SILVA, Karla Reginal Dunder. **Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70**. 2008, 116f. Dissertação em Ciências da Comunicação. Mestrado em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-13072009-182937/pt-br.php>. Acesso em: 10 de setembro de 2018.

TEATRO de Arena. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena>. Acesso em: 30 de setembro de 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos. Pelotas, 2019. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/sisbi/normas-da-ufpel-para-trabalhos-academicos/>. Acesso em: 29 de outubro de 2019.

USINA DAS ARTES. +Teatro Coordenação de Artes Cênicas. Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, c2019. Disponível em: <https://maisteatro.org/usina-das-artes/>. Acesso em: 27 de setembro de 2019.

WEYMAR, Jozimar Rodrigues. **Direito à verdade e à memória:** a Lei da Anistia Política e a consolidação da democracia no Brasil. 2011, 84f. Dissertação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: [http://quaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/1041/1/Jozimar\\_Rodrigues\\_Weimar\\_Dissertacao.pdf](http://quaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/1041/1/Jozimar_Rodrigues_Weimar_Dissertacao.pdf). Acesso em: 19 de maio 2019.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. **A Universidade E A Formação Do Artista-Docente Da(Na) Dança.** O Teatro Transcendente, [v. 22, n. 1](#). Universidade Federal de Blumenau, Blumenau, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7867/2236-6644.2017v22n1p03-18>. Acesso em: 08 de outubro de 2019.

## **Apêndices**

## Apêndice A- Narrativa Eva Schul<sup>66</sup>

1 Explicação sobre a pesquisa para Eva Schul.  
2

### 3 **Como era esse fazer Dança no período da Ditadura Militar?** 4

5 Então a primeira coisa que eu vou te dizer é a muDança... a companhia  
6 muDança que era minha companhia na época. Ela estreou com o espetáculo “Um  
7 Berro Gaúcho” que era uma lenda de Sepé Tiaraju<sup>67</sup> que foi montada justamente por  
8 uma luta contra a repressão que um Índio, o Sepé Tiaraju, lidera o grupo de indígena  
9 daquele lugar em uma revolta contra os espanhóis até o último homem morrer, eles  
10 não abriram mão, não desistiram da luta.

11 Então, o tema já era muito complexo para época, era uma posição política e  
12 era uma época que a Dança Contemporânea falava muito com a Universidade, então  
13 a gente tinha um público na grande maioria universitário que era quem também estava  
14 engajado nessas posições políticas naquele momento. De início parecia que os  
15 censores não iriam dar trabalho, mas não foi real.

16 Quando eles perceberam qual era a história que estávamos contando eles  
17 começaram a nos pressionar e eles vinham ver os ensaios e quando a gente já estava  
18 no teatro eles cortaram o final do trabalho.

19 Então a gente já conhecia os censores quando eles vinham a gente já  
20 disfarçavam e quando eles não estavam a gente fazia na íntegra, foi um espetáculo  
21 que apesar de a gente ter assessoria do próprio autor do livro é muito associado com  
22 essa coisa gaúcha, gauchesca que era a lenda mesmo, a gente chamou de “Um Berro  
23 Gaúcho” porque a gente estava fazendo realmente um grito pela liberdade né?

24 E foi uma trajetória bem complicada essa com a censura porque eles realmente  
25 vinham em cima, a gente já era íntimo dos censores do DOPS, a gente conhecia eles  
26 bem, sabíamos o que eles queriam e realmente tinha que fazer de conta e não faziam  
27 nada. Como eles não entendiam muito de dança, não tinha a verbalização, no início  
28 eles achavam que ninguém vai saber do que se trata, mas quando eles viram os  
29 signos que a gente usou, terminava um monte de mortos né e se fazia uma escultura  
30 humana com uma bandeira enorme no final, eles realmente passaram a nos controlar.

31 Eles eram muito incisivos, se nos pegassem a gente era preso, eles na  
32 realidade não consideravam muito a dança porque a dança em geral era dança, a  
33 dança contemporânea que veio rompendo com esses padrões e como eu trabalhava  
34 muito com teatro, eles começaram a prestar muita atenção, mas foi o caso mais grave  
35 que aconteceu comigo foi “Um Berro Gaúcho”.

36 Toda situação da muDança, era uma situação que chamava atenção, porque  
37 virou um espaço totalmente *cult* em Porto Alegre, em que por eu trazer uma linguagem  
38 nova, possibilidades, começou a se aliar bandas de música. Todo o meu grupo fazia

---

<sup>66</sup> Optou-se por deixar transcrito exatamente o que o sujeito disse em sua narrativa

<sup>67</sup> (Inserção da pesquisadora) Sepé Tiaraju foi um chefe indígena dos Sete Povos das Missões Orientais do Uruguai (território hoje integrado ao estado do Rio Grande do Sul) que virou herói para seu povo. Disponível em <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Sep%C3%A9-Tiaraju/483559>> Acesso em 03 de setembro de 2019.

39 aula de teatro e dança comigo, trabalhava improvisação, trabalhava questões muito  
40 diferentes das outras escolas de dança.

41 As escolas de dança tinham pavor do que eu trazia porque nunca tinham ouvido  
42 falar naquelas coisas, mas foi um período assim, que a gente tinha que ter muito  
43 cuidado. O teatro era bem mais séria essa questão justamente porque tinha palavra e  
44 era fácil deles entenderem né, a música, a literatura eram palavras, a gente não usava  
45 palavra nessa época, os símbolos que eram importantes até eles se darem conta  
46 desses símbolos levou um bom tempo e eu acho que o maior exemplo da repressão  
47 na dança foi “Um Berro Gaúcho”.

48

49 **E vocês tinham que escolher outro espaço para ensaiar ou não?**

50

51 Não, os ensaios eram no meu espaço, que época não se chamava academia  
52 para diferenciar das escolas de *ballet*, mas não. Na verdade, eles começaram a nos  
53 incomodar muito perto da estreia e quando a gente chegou no teatro eles foram pra  
54 cima mesmo. Porque eles começaram a ver que era um pouquinho mais do que eles  
55 pensavam.

56

57 **E o gênero provavelmente era o ballet na alta.**

58

59 Na verdade, *Jazz*, o *Jazz* estava em alta em Porto Alegre, quando eu vim para  
60 Porto Alegre o auge da modernidade era o *Jazz* e aí eu desbanquei o *Jazz* com a  
61 Dança Contemporânea. Então foi um pouco definitivamente um incômodo para eles,  
62 mas depois foram mudando a relação tanto que a dona da principal academia de *Jazz*  
63 acabou indo para Alemanha fazer a escola de *Wuppertal* para entender o que era isso.

64 As questões políticas não era nem partidária foi um tempo em que eram muito  
65 mais arraigadas na população porque ela estava sentindo a perda das suas liberdades  
66 e principalmente no meio acadêmico, eu estudava Artes Visuais que estava junto com  
67 Arquitetura que era o maior foco de revolução na época a gente estava sempre nas  
68 passeatas, apanhavamos e eu fui presa uma vez então quer dizer isso fazia parte do  
69 nosso cotidiano.

70 Então isso chegava a extrapolar a academia, chegar no palco e não só os  
71 acadêmicos iam assistir, mas também o público leigo. O Teatro todo tava começando  
72 a fazer era o Grupo Opinião, os grandes espetáculos “Roda Viva” tinha vários  
73 espetáculos assim muito contundentes nessa luta né, então a gente foi fazendo parte  
74 desse meio, mas nós éramos uma exceção na dança né.

75 Nós em Porto Alegre, Marilena Ansaldi em São Paulo. Então iam surgindo  
76 vários focos, mas principalmente no teatro, a gente que tinha o “pé” no Teatro também  
77 ia se engajando. A Dança ainda era bastante alienada, tanto que o *Jazz* era o herói  
78 da época era totalmente americano, colonizado então a gente vinha no contra fluxo  
79 da Dança porque a Dança Contemporânea tem essa abertura de possibilitar outras  
80 falas e outras aberturas Quando “tu” faz um retrato do meio ambiente e da época não  
81 tem como escapar do que está acontecendo do lado de fora.

82

83 **E tinha alguma relação com a Universidade Federal da Bahia?**

84

85 Não, a Universidade Federal da Bahia ela tem um histórico muito especial no  
86 panorama nacional, primeiro porque levou 40 anos para abertura da escola da UFBA  
87 para surgir outra escola de Dança na Academia porque eles tiveram um fator muito  
88 diferencial e no final do século passado que eles resolveram contratar um Maestro

89 alemão para orquestra que foi Koellreuter e junto com ele veio a Yanka Rudzka uma  
90 bailarina contemporânea e que começou uma escola de dança dentro da universidade  
91 totalmente baseada em Laban. Então vou te dizer assim os primeiros 20 anos da  
92 Universidade da Bahia não produziam uma Dança reconhecida pelo resto do país, as  
93 pessoas não sabiam o que faziam lá porque não fazia um bailarino no molde do resto  
94 do país, não produzia coreógrafos, depois sim a Lia Robatto quando levou bolero para  
95 São Paulo fez um BUM de descoberta que existe uma Dança Contemporânea  
96 acontecendo lá.

97 Fora isso não se sabia o que estava acontecendo lá e eles estavam  
98 trabalhando em cima de um conceito, veio depois com a Dança Contemporânea  
99 Nacional, mas muito fechado. O Klauss Viana foi o que chamou mais atenção do que  
100 saiu dali porque a Angel (Viana) veio bem depois, mas o Klaus foi o que levou essa  
101 técnica, esse trabalho para fora da Bahia que estourou em São Paulo, aí em São  
102 Paulo já estava surgindo novos figuras porque a René Gumiel, uma francesa, tinha  
103 ido para São Paulo também vindo do exterior trazendo uma linguagem nova, mas foi  
104 estourando novos nomes dentro dessa nova dança isso foi bem gradativo. No  
105 documentário fala que eu conheci a Dança Moderna no Primeiro Congresso de Dança  
106 Moderna do Brasil e quem que tinha René Gumiel, Yanka Rudzka e a Escola de  
107 Educação Física do Rio de Janeiro que estavam trabalhando em cima de Laban.

108 Era isso que existe nesse país, não mudei minha linguagem naquele momento,  
109 eu fui mudar depois de ter ido para os Estados Unidos, pois ter mudado todo meu  
110 pensamento que hoje é o papel fundamental da universidade, a construção do  
111 pensamento, essa coisa de conhecer a história entendeu, os processos e trazer a  
112 busca de novos conceitos, novas linguagens para dentro dessa dança nova, igual a  
113 gente “tava” falando agora a Dança Contemporânea tão ampla e tão porosa, ela  
114 permite todas as imbricações todas que hoje não tem como definir uma Dança  
115 Contemporânea existem muitas Danças Contemporâneas, tanto que eu comecei a  
116 fazer Dança Contemporânea.

117 Eu não queria fazer Martha Graham comecei a fazer laboratório que eu nem  
118 sabia se era de dança, eu dizia que parecia um consultório de psicanalista que era  
119 psicodrama Todo mundo botava todas as coisas que sentiu ali dentro também por isso  
120 Dança demorou mais a ser política ela estava no início dessa questão da  
121 contemporaneidade estava muito colonizada no país.

122

123 **E como você traz esse período para seus trabalhos de agora? ou a forma de dar**  
124 **aula**

125

126 Eu acho que esse foi o laboratório inicial, claro que eu fiquei mais 7 anos em  
127 Nova York onde estudei tudo o que foi possível na vida e quando eu voltei ao Brasil  
128 eu organizei todos os meus conhecimentos, eu criei essa aula que tem base nos meus  
129 mestres tinha que ser diferente da aula Americana. Nos Estados Unidos quando você  
130 chega no estúdio particular você cria um estilo, mas você já fez “10.000 Anos” de  
131 escola antes né, então você vem pronto.

132 Eu sempre conto meu primeiro ano de Nikolai, eu chorei todos os dias, eu tinha  
133 sido uma bailarina clássica formada e mostrar aquilo que eu sei fazer bem, de repente  
134 eu tinha que me livrar disso tudo e mostrar quem eu era de verdade e ser natural e  
135 ser orgânica, era muita exposição. Sempre digo que improvisar é se expor, eu sofria  
136 muito, eu sempre fui muito tímida a Dança que me deu espaço para botar minhas  
137 ideias para fora sentimento para fora porque eu era muito tímida eu mal falava, esse  
138 processo foi muito longo se disser assim que eu eliminei os anos 70 jamais, eles

139 foram o alicerce desse pensamento e que eu construí até hoje, mas que eu continuo  
140 construindo chega uma hora que você tem que ler Deleuze sei lá 500 pensadores para  
141 ir fazendo eu sempre digo que a vida é feita de escolhas, então tu vai escolhendo qual  
142 o conceito que serve para aquilo e tu acredita eu quero pôr em cena, faz uma fruição  
143 disso, faz uma troca o que é estar em cena com o público não pode ser um discurso  
144 monólogo tem que ser um debate.

145 Então esses conceitos vêm desde isso, fez diferença, mas fez diferença nessa  
146 questão política eu nunca mais deixei de coreografar pensando politicamente, a  
147 Sociologia e Antropologia estar nesse espaço do palco né, a tua Filosofia baseada em  
148 quem tu é nesse meio ambiente nesse momento. Eu preferia apanhar, ir parar na  
149 prisão do que ficar quietinha em casa. Eu tinha sido criada para ser uma dondoca  
150 bonitinha né, a única filha mulher mesmo assim eu tenho histórico de vida que eu já  
151 fui educada para ser responsável pelos meus atos, minha mãe dizia “faz o que tu acha  
152 que deve fazer. mas a responsabilidade é tua” então eu fiz isso a vida toda, meus  
153 erros, meus acertos são meus Então quanto mais eu vou adquirindo camadas que eu  
154 vou botando em cima dessa pessoa que surgiu contra alguém que reprimia (inaudível)  
155 ter voz.

156

157 **Era fácil ter contato com outras obras sobre política?**

158

159 Não, porque era muito pouco, eu tinha contato com Marilena, tinha um trabalho  
160 belíssimo extremamente dramático um pouco diferente do meu que vinha dançante,  
161 mas o teatro. A gente tinha pouco contato com os outros, a gente via tudo que vinha,  
162 viajava e assistia tudo que dava, mas troca mesmo era pouca. Foi muito amiga do  
163 Klaus, na verdade a gente era uma geração que se aproximou Por estar lutando por  
164 conceitos ao mesmo tempo, por sorte tínhamos condições de ficar indo para lá e pra  
165 cá e se encontrando e se conhecendo, mas a gente não tinha muita troca coreográfica  
166 não tinha essa possibilidade no país, os bons eventos que a gente foi se conhecendo  
167 surgiram bem depois.

## **Anexos**

## Anexo A- Termo de consentimento Livre E Esclarecido



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE ARTES  
CURSO DE DANÇA - LICENCIATURA**

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, \_\_\_\_\_ declaro que:  
concordo total e voluntariamente de fazer parte do trabalho de conclusão de curso,  
Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, da acadêmica  
Shaiane Beatriz dos Santos, orientado pela professora Dr<sup>a</sup>. Andrisa Kemel Zanella.

- Fui informada de forma clara e detalhada a respeito do objetivo do estudo, bem como dos procedimentos envolvidos;
- Concordo em cooperar inteira e gratuitamente com a acadêmica;
- Estou ciente de que tenho total liberdade para desistir do estudo a qualquer momento e que essa desistência não irá me prejudicar de forma alguma;

Assinatura do sujeito de pesquisa: \_\_\_\_\_

Assinatura da acadêmica e orientadora do trabalho de conclusão de curso: \_\_\_\_\_

Shaiane Beatriz dos Santos  
Professora Dr<sup>a</sup>. Andrisa Kemel Zanella

Pelotas, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.