

JOAQUIM ALVES DE AGUIAR

C

inquentonas e cinquentões paulistanos vão se lembrar de um programinha de televisão que, no começo dos anos 60, animava os fins de tarde de domingo. Era o *Gincana Kibon*, da TV Record. Tratava-se de uma espécie de desfile destinado a mostrar o talento de crianças e adolescentes. A meninada cantava, tocava, encenava e, sobretudo, dançava, solando ou em grupos. Tarantelas, polcas, quadrilhas e viras, mis-

Formação tardia

turados a balezinhos brasileiros, não podiam faltar. E nem falemos do indefectível “A Morte do Cisne”, que volta e meia marcava presença. A classe média vibrava com o vaivém, as piruetas e o sapateado de seus filhos, exibidos na televisão, sempre um passaporte para a fama e o reconhecimento, ainda que tantas vezes entre os vizinhos do bairro. Quantas mães lacrimejantes não descansaram de suas estrias, projetando-se nas filhas, gazelinhas trepadas em sapatilhas! Quantos pais de peito inflado não sonharam ali com bons partidos para suas pimpolhas, pequenas avemarias cheias de graça! Mas a *Gincana Kibon* era isto: bailados para o povo, ou melhor, para a família paulista, “repleta de boas intenções” e disposta a prosperar e consumir. Naquela sala de espera da ditadura militar, devem ter proliferado escolinhas de balé, nas capitais e no interior. Olhando em retrospecto, a arte de Terpsícore parecia ter futuro entre nós, afinal a nossa tradição no assunto era recente, conforme logo se verá, e já se apresentava ao consumo das multidões. Mas não foi bem

JOAQUIM ALVES DE AGUIAR é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

A Formação do Balé Brasileiro, de Roberto Pereira, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2003.



Nesta página e na seguinte, Escola Municipal de Bailados, final da década de 20; na página anterior, Décio Stuart no balé Amaya, 1939

isso o que se viu. Nem o país se pautou pelo cultivo das belas-artes, nem as belas-artes se popularizaram. Uma pena, porque, no caso da dança, a nação sempre primou pelo requebrado e pelo jogo de pernas, o que não foi suficiente para formar por aqui uma escola sólida de balé. É que a dança pode evoluir das ruas e salões, e o balé só se realiza em espetáculos. Não são a mesma coisa, conforme nos ensina o livro de Roberto Pereira, *A Formação do Balé Brasileiro*, que a editora da Fundação Getúlio Vargas acaba de lançar.

A história dessa formação começa em 1927, quando se criou a primeira escola oficial de bailados do Brasil, graças à iniciativa da coreógrafa russa Maria Olenewa. Como era de esperar, levaria algum tempo até que o trabalho de Olenewa começasse a dar frutos, ou seja, que fosse criada uma companhia estável de balé, o que só viria a ocorrer com a criação do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1937. Daí para a primeira grande realização do balé nacional seria um passo curto, pois data de 1939 aquela que foi a primeira temporada realmente importante do Corpo de Baile recém-instituído. Nessa ocasião, conforme descreve o autor, foram apresentadas doze coreografias diferentes, “em sete dias de espetáculos, em programas alternados” (p. 133). Quer dizer: havia disposição, criatividade e platéia para o nosso balé. O público só esperaria mais alguns anos para assistir a outra temporada de relevo: a de 1943. Sem querer apressar, *A Formação*

do Balé Brasileiro se organiza em torno desse eixo, ou seja, da descrição e da análise dessas duas temporadas, segundo Roberto Pereira, dois momentos decisivos da história da tradição da dança de palco no Brasil.

Desde o início, e para além da educação técnica dos bailarinos, o grande desafio dos coreógrafos estrangeiros radicados no país (a maioria de procedência eslava) foi o de criar por aqui um balé com a nossa cara. Os espetáculos de 1937, por exemplo, já incluíam no repertório duas coreografias de músicas brasileiras; na temporada de 1943 aumentaria o percentual de peças nacionais em meio às estrangeiras. As duas ocasiões formam um quadro bastante expressivo, analisado em detalhes por Roberto Pereira. Nada parece lhe escapar: o ambiente da dança, a biografia dos seus agentes, as intrigas de bastidores, as relações com a oficialidade, os libretos, os programas, a crítica, etc. O desafio não é pequeno, pois se trata de reconstituir um objeto fugidivo, marcado pela escassez de registros. O autor, que é crítico de dança e conhece como poucos a história do balé (brasileiro e estrangeiro), mergulhou em arquivos, fez entrevistas e leu bastante – sua bibliografia compreende 17 páginas de títulos, indicador importante do esforço empreendido. Aliás, antes de ser livro, o seu trabalho foi apresentado como tese de doutoramento na PUC de São Paulo.

Mas a questão é a seguinte: o desejo de constituir um balé realmente nacional encontra no Estado Novo (1937-45) um clima favorável ao patrocínio de coreografias de corte verde-amarelo. As ligações entre o nacionalismo da dança e a ideologia nacionalista da ditadura de Vargas se explicitam. Há, portanto, uma história dentro da história da formação do balé no país. Essa história, interior, por assim dizer, começa com representações romantizadas do índio e evolui para representações, digamos, mais realistas e mais abrangentes, do mestiço (o mulato, o caboclo). Nos termos do livro, procura-se inserir no palco tradicionalmente estrangeirado o “corpo brasileiro”, sem o qual o bailado nacional não

poderia se consolidar. Percebe-se aí uma evolução, talvez nem tanto no sentido estético quanto no ideológico, e tudo segundo os interesses mútuos da dança e do Estado. Se nos espetáculos de 1937 figuras tipicamente brasileiras eram encarnadas por bailarinos estrangeiros, restando ao pessoal da casa papéis de coadjuvantes, na temporada de 1943 o bailado brasileiro terá “fisionomia inteiramente nacional”, ou seja, “balés brasileiros dançados por brasileiros” (p. 215). De acordo com Roberto Pereira, é desse encontro da coreografia com o nacionalismo do período getulista que se forma a nossa tradição de balé.

Para demonstrar o processo segundo o qual essa tradição se constitui, o autor lança mão do sistema literário concebido por Antonio Candido para pensar a formação de outra tradição, a da literatura brasileira. Este é o lance mais engenhoso do livro. Quem esperaria ver num trabalho sobre o balé a aplicação de um conceito pensado para explicar a formação das letras nacionais? Como se sabe, Antonio Candido tratou de dois momentos decisivos: o Arcadismo e o Romantismo. Segundo o crítico, nessas duas épocas teria ocorrido maior integração de autores, obras e público, num sistema que teve continuidade e que inaugurou a tradição literária do país; uma tradição que ganhou impulso graças ao desejo dos brasileiros cultos de ter sua própria literatura. Pois bem: Roberto Pereira toma dessa formação os pressupostos para indicar outra formação: a do balé brasileiro. Uma formação tardia, conforme se vê, separada da outra por mais de um século.

Com efeito, acompanhamos bem o anseio de formar aqui um balé brasileiro, e a constituição, a partir das primeiras realizações, de um público para a dança de palco, além do aparecimento de uma crítica especializada, capaz de acompanhar o andamento da arte recém-instalada entre nós. A transposição das idéias de uma formação para outra parece ter pertinência. De fato, imitando (no melhor sentido) o Mestre, Roberto Pereira se detém em dois momentos decisivos. Quer dizer: aquelas duas épocas (Arcadismo e Romantismo), que na litera-



tura se entrelaçam, sem perder suas especificidades e dando continuidade a um processo formativo, são vistas em duas temporadas do Balé do Municipal do Rio, separadas uma da outra por apenas seis anos. Como se vê, a velocidade dessa formação beira o vertiginoso. Diante disso, o leitor pode perguntar: um período tão curto teria sido suficiente para fundar uma tradição de balé no Brasil?

A resposta dada pelo livro é sim, e seu lastro se encontra no casamento do nacionalismo coreográfico com as demandas culturais e ideológicas do Estado Novo. Todavia, acho que seria necessário ter ido um pouco adiante no tempo, dando notícias dos momentos que sucederam aqueles considerados decisivos. Digo isso pensando em Antonio Candido, pois no horizonte da *Formação da Literatura Brasileira* está Machado de Assis. Embora o crítico não tenha se ocupado dos períodos posteriores ao arcadismo e ao romantismo, é com o grande romancista do realismo e do pós-realismo que a formação literária brasileira se consolida. Então é isto: talvez Roberto Pereira pudesse ter indicado aos seus leitores o horizonte do esquema que, com notável originalidade e indiscutível competência, preparou. No que teria dado o nosso balé, formado naquele punhado de anos? Uma das suas realizações pode ter sido o programinha de televisão com o qual iniciiei o comentário. É pouco. Pouco mesmo. Mas onde está (onde esteve?) o Machado do balé brasileiro?