

Pulsações de uma resistência¹

Throbs of a resistance

Sofia Osório

Pesquisadora no Nu-Sol. Bacharel e Mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP. Contato: sofia.osorio91@gmail.com.

RESUMO:

Na década de 1970, a abertura da cena da dança paulistana para além dos limites do balé clássico consolidou-se com a criação do primeiro espaço voltado exclusivamente para a prática e pesquisa em dança na cidade: o Teatro de Dança Galpão. A partir desta experiência, e da invenção do espetáculo *Pulsações*, em seu primeiro ano de funcionamento, o artigo pretende apontar para as relações entre dança, política cultural estatal e práticas de resistência à ditadura civil-militar frequentemente negligenciadas.

Palavras-chave: Teatro de Dança Galpão, ditadura civil-militar, Plano Nacional de Cultura, resistências, *Pulsações*.

ABSTRACT:

*In the 1970's, the creation of the Galpão Dancing Theatre, the first space in São Paulo dedicated to the practice and research in dance, moved the city's dancing scene beyond the limits of the classical ballet. Taking the realization of that experience, alongside the invention of the spectacle *Pulsações* (*Pulsations*) in its first year of activities, this article seeks to analyze the relations between state cultural policy and the resistance practices to the civil-military dictatorship that has been frequently neglected in other research projects.*

Keywords: Galpão Dancing Theatre, civil-military dictatorship, Plan of National Culture, resistances, Pulsations.

OSÓRIO, Sofia (2015). Pulsações de uma resistência. Revista Ecopolítica, São Paulo, n. 13, set-dez, pp. 30-54.

Recebido em 3 de agosto de 2015. Confirmado para publicação em 5 de novembro de 2015.

¹ Este artigo apresenta alguns resultados apresentados na dissertação de mestrado *Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil*, defendida em junho de 2015 no PEPG-Ciências Sociais da PUC-SP.

Na ditadura civil-militar no Brasil, a ampla censura, articulada à forte repressão da militância de esquerda – resultante em inumeráveis prisões, torturas, mortes e desaparecimentos –, intensificou-se ainda mais na década de 1970, ou, precisamente, após a promulgação do Ato Institucional nº 5, no final do ano de 1968.

Se expressões artísticas como a música popular, as artes plásticas, o cinema e o teatro tornaram-se espaços marcados politicamente pela oposição ao regime, também foram práticas em alguns momentos ameaçadas de serem sufocadas pelo aparato repressivo oficial. Na década de 1970, ao mesmo tempo em que o teatro contundente, por exemplo, passava por dirigida repressão, com o fechamento de espaços e o exílio de grupos, muitos artistas da dança se reinventaram e procuraram novas soluções estéticas para lidar com temas do presente.

O Teatro de Dança Galpão foi um espaço criado em 1974 para abrigar aulas, ensaios e apresentações de trabalhos que não encontravam lugar nas grandes casas de espetáculo, tornando-se um polo efervescente que atraía não só pessoas do meio da dança, mas todo um público de estudantes, intelectuais e artistas que buscavam propostas experimentais. Este acontecimento na dança, uma área frequentemente negligenciada nas análises que se voltam à potência política das artes durante a ditadura, evidencia um paradoxo que reveste a chamada cultura deste período: a coexistência entre invenções ousadas e práticas de resistência e o investimento do Estado autoritário que alavancou a produção artística no país.

Na década de 1970, um abismo parecia separar duas vertentes distintas da produção de dança em São Paulo: de um lado, havia um circuito oficial, financiado pelo Estado, composto pela Escola Municipal de Bailado e pelo Corpo de Baile Municipal (CBM). Do outro lado, artistas interessados em desenvolver trabalhos descolados do universo do balé clássico buscavam referências na dança moderna estadunidense e na dança expressionista alemã, entre outras.

O hiato entre estas duas formas de dançar e pensar a dança é muitas vezes descrito por artistas que vivenciaram este período como uma verdadeira rixa entre *clássicos* e *modernos*, ou *oficiais* e *independentes*. A produção ligada à tradição do balé clássico era amiúde lida como algo apartado da realidade que se vivia, enquanto os trabalhos produzidos por aqueles que se vinculavam a uma perspectiva de *dança moderna* muitas vezes não eram compreendidos como dança pelos bailarinos clássicos.

O que se conhece genericamente pela denominação de “dança moderna” contrapõe-se historicamente, em um primeiro momento, à “dança clássica”, o balé, seja pela predominância dos pés descalços em detrimento das sapatilhas de ponta, pela exploração da queda em oposição à permanência em suspensão, ou pela atenção ao tronco como região propulsora do movimento, em lugar da posição hierarquicamente superior ocupada pelos membros (pernas, braços e cabeça) na tradição clássica.² Em uma definição bastante simplificada, mas suficiente neste momento, na dança moderna estão em jogo a liberdade do dançarino (que se traduz na elaboração de técnicas que visam uma movimentação que se pretende mais “orgânica” compatível com a especificidades físicas do que a técnica clássica) e sua expressão enquanto sujeito situado cultural e historicamente. Com isso, opõe-se ao caráter de entretenimento e ornamentação próprios dos grandes espetáculos de balé clássico e seus movimentos limpos e harmoniosos.³

Esta concepção de dança passou a operar mais fortemente no Brasil a partir do trabalho de artistas e professores que para cá imigraram em

² A localização anatômica deste ponto de propulsão do movimento varia de acordo com a concepção de cada dançarino. Se Isadora Duncan fala no plexo solar, Martha Graham elege a região do baixo ventre, por exemplo. De qualquer forma, a atenção está sempre voltada ao tronco, em oposição à preponderância dos membros no balé clássico. Para Laurence Louppe (2012: 73), coloca-se em foco a possibilidade de expressão que atravessa uma região do corpo pouco vinculada à capacidade discursiva (diferente do rosto e das mãos).

³ “A dança clássica produz formas estilizadas, por assim dizer, caligráficas, onde a dança moderna trabalha em primeiro lugar o movimento no nível de sua emergência, portanto aquém de toda figura” (Suquet, 2008: 518).

decorrência da Segunda Guerra Mundial, como a francesa Renée Gumiel e a húngara Maria Duschenes, ou que viajaram ao exterior para estudar técnicas de dança moderna, como Ruth Rachou, para citar apenas três nomes que realizaram seu trabalho, principalmente, na cidade de São Paulo. Trata-se de uma importante influência que permeava o discurso dos ditos “modernos” que se opunham aos chamados “clássicos” reivindicando uma dança que não falasse só de fadas e princesas, mas que dissesse respeito ao lugar do qual emergia. Embora tal questionamento tenha atingido seu mais alto grau de expressão justamente no período em que se vivia a ditadura civil-militar no Brasil, não é preciso relacioná-lo diretamente a um engajamento crítico à situação sócio-política do país. Muitas vezes, limitou-se a uma discussão em termos de técnica, e sua adequação ao biótipo miscigenado brasileiro, por exemplo. Por não se colocar de antemão com uma contundência política, a autodenominada “dança independente” de São Paulo conseguiu consolidar-se enquanto movimento artístico relevante por meio do Estado, que financiou e estruturou a existência do Teatro de Dança Galpão.⁴ E, pela forma como foi gerido pela própria “classe”, neste espaço, foram possíveis, também, experimentações com efeitos contestadores ou de resistência, no qual se inscreve o espetáculo *Pulsões*.

Como se mostrará adiante, o Teatro de Dança Galpão também expressará a relação de complementaridade entre o circuito dito “oficial” e aquele dito “independente”. Neste sentido, não há oposição formal entre as duas esferas. Quando “clássicos” questionavam se aquilo que os “modernos” faziam era dança, a oposição que se colocava apenas

⁴ A partir deste momento que, ao meu ver, marca a emergência do que chamamos hoje de “dança contemporânea” em São Paulo, a denominação “dança independente”, ainda bastante em voga, parece-me absolutamente impropriedade, na medida em que designa uma produção que, via de regra, não só recorre ao Estado para existir como exige dele um lugar cada vez mais central na viabilização de trabalhos. Embora este seja um assunto a ser pinçado em alguns momentos ao longo deste texto, exigiria um estudo mais pormenorizado, a ser apresentado em outro artigo.

revestia uma das tentativas de governo dos homens sobre a infixidez da dança que reveste os processos de institucionalização desta prática desde o século XVII, com a formalização da técnica do balé clássico⁵: a determinação de regras e limites que delimitam o que é ou não dança.

É quase um clichê falar sobre o caráter efêmero da dança. Há nela qualquer coisa que escapa à tentativa de notação nos variados métodos para isso criados antes da ampla utilização da filmadora⁶; algo que diz respeito ao instante presente do movimento. Seria uma tentativa inócua voltar-se a uma dança que se deu há quarenta anos, quando a possibilidade de registro em vídeo era rara e os recursos fotográficos, escassos. Contudo, o trabalho que aqui se apresenta, antes de reconstituir uma *coreografia*, debruçou-se sobre os vestígios de um acontecimento em forma de dança, escavando fragmentos de um arquivo a respeito da dança como prática de resistência *menor* à ditadura civil-militar no Brasil. Por meio de esparsos registros jornalísticos da época, recolhidos em diferentes arquivos⁷, um punhado de fotos e de longas entrevistas realizadas com pessoas que tomaram parte nesta *experiência*, procurou-se escapar a uma reconstrução *a posteriori* de um evento e atentar-se aos efeitos de um acontecimento: a criação do Teatro de Dança Galpão, em 1974, e a invenção da peça de dança *Pulsões*, no ano seguinte, concebida por Célia Gouvêa a partir do curso que ministrava naquele espaço.

⁵ Uma breve genealogia deste processo pode ser vista em Osório, 2013.

⁶ Se a câmera filmadora foi, em um primeiro momento, utilizada como ferramenta de registro com eficácia até então inédita na dança, não tardou para que o *videodança* se constituísse como um novo modo de fazer dança. Hoje, trata-se de uma “linguagem” específica.

⁷ As críticas e matérias jornalísticas foram consultadas nos arquivos do CED – Centro de Pesquisa em Dança, no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, no acervo pessoal de Zina Filler e no Acervo Gouvêa-Vaneau, que também guarda o programa de *Pulsões* e alguns registros fotográficos. A maior parte das fotografias de *Pulsões*, contudo, foi localizada por Ana Michaela Szejnhauer em seu acervo pessoal após a realização de entrevista para esta pesquisa, sendo elas posteriormente reproduzidas e doadas para o Acervo Gouvêa-Vaneau.

dança e governo

Jamake Highwater faz uma leitura controversa⁸ a respeito do processo de institucionalização da dança, que teria transformado os rituais camponeses, onde se expressa a não-separação entre homens e *natureza*, em cerimônias de exaltação política da aristocracia.

As forças da natureza imbuíram os rituais de sua potência. Agora, a transformação dos rituais em cerimônias seculares era impulsionada pela veneração do poder político do próprio homem. A arte serviu perfeitamente como pretexto refinado para uma exibição de força sem limites (Highwater, 1992: 66-67).

⁸ Morto em 2001, não se sabe ao certo quando Jamake Highwater nasceu, tampouco seu verdadeiro nome. Também conhecido como J. Marks e Gregory J. Marcopoulos, publicou mais de 30 obras incluindo biografias, romances e estudos sobre povos indígenas. Reivindicou uma identidade indígena veemente negada por outros indígenas e por indigenistas nos EUA, que apontam para contradições em suas declarações a respeito de seu local e data de nascimento, que chegava a variar mais de uma década (o que era por ele justificado pelo fato de ter sido adotado). Mick McAllister, que o entrevistara na década de 1970, escreveu um artigo quando de sua morte afirmando que Marks / Highwater / Marcopoulos era exatamente o que os brancos esperavam de um intelectual indígena, cheio de ideias preconceituosas em relação àqueles que reivindicava ser seu próprio povo. O artigo de McAllister, “Jack Marks is Dead, Oh Well”, pode ser lido em http://dancingbadger.com/jamake_highwater.htm, e a carta aberta redigida pelo ativista dos direitos indígenas, Hank Adams, que expusera a suposta farsa de Highwater em 1984, está disponível em <http://dancingbadger.com/hadams.htm>. A obra à qual fazemos referência se apresenta como uma tentativa do autor em escrever uma *outra* história da dança, interessada em procedências não ocidentais. Embora muitas vezes recorra a uma argumentação ambígua ou pouco afeita àquilo que se espera de um trabalho acadêmico, devido à ausência de fontes, e a despeito do bizarro caso de *falsidade ideológica* que reveste sua figura, a análise de Highwater é interessante por afastar-se de uma historiografia tradicional, recusando uma narrativa linear e articulando, sem hierarquização, rituais indígenas, performances cênicas e práticas populares, como as danças *disco* que embalaram as noites de sábado na década de 1970. Contudo, por vezes nota-se um fundo evolucionista em seu discurso, marcado pela utilização de termos como “povos primeiros” [*primal people*] para se referir tanto às tradições antigas quanto aos povos indígenas, em oposição à noção de “povos modernos”. Publicada originalmente em 1978, a edição consultada data de 1992. Na quarta-capa, o livro é endossado por figuras como o estudioso de mitos Joseph Campbell e o coreógrafo Alwin Nikolais. Não há qualquer menção às controvérsias da biografia de seu autor. Da mesma forma, os obituários publicados pelos jornais The Washington Post e The Los Angeles Times, conforme apontado por Hank Adams, apresentaram-no como “escritor de origem indígena”.

Neste contexto, a dança teria se tornado entretenimento e exibicionismo, em detrimento de uma manifestação vital da relação no interior de um grupo e entre os seres humanos e as outras forças da natureza. A retomada desta característica é o que estaria em jogo nas primeiras expressões daquilo que ficou conhecido como *dança moderna*, como as de Isadora Duncan, que lança mão de imagens da natureza (o vento, as árvores, as nuvens...) para produzir movimentos “naturais”. Vale ressaltar que, embora a ideia de que existiriam “movimentos naturais” seja, em grande medida, o que baliza a concepção crítica da dança moderna em relação ao balé clássico, está claro que, do ponto de vista antropológico, esta é uma noção imprecisa. Como mostrou Marcel Mauss (2003), as formas pelas quais os seres humanos dispõem de seus corpos, seja nas atividades cotidianas ou nas práticas técnicas específicas, como a dança, dizem respeito a uma especificidade social.

Mas não é só por meio do balé clássico que se manifesta a tentativa de determinar os limites entre o *verdadeiro* e o *falso* na dança. O processo de institucionalização da dança é análogo ao processo de criação de uma disciplina. De acordo com Michel Foucault, a disciplina figura como um dos procedimentos de controle do discurso interno a ele mesmo, na medida em que circunscreve os limites entre o verdadeiro e o falso por meio da definição de objetos, regras, métodos, técnicas e instrumentos que devem embasar a produção de um enunciado. Encontrar-se no verdadeiro significa obedecer às normas de uma *polícia discursiva* que fixa os limites da *identidade*, construída em torno das regras que definem o modo de produção discursiva de uma disciplina. (Foucault, 2012: 31-32).

Muitos trabalhos vinculados à Antropologia da Dança, ao voltarem-se às danças denominadas “folclóricas”, “tradicionais”, “étnicas” ou “populares”, executadas em contextos “tradicionais” ou “rituais” distantes do que se considera como o espectro da arte ocidental contemporânea

e do contexto do qual provém o pesquisador, passam pela tentativa de forjar uma definição ampla e universalizante de dança, entendendo-a como uma linguagem humana que atravessa diferentes culturas. Por meio da análise de diversos compêndios de Antropologia da Dança, consideramos que esta subárea apresenta-se predominantemente vinculada a uma concepção de antropologia como estudo do *outro*, sobre o qual o pesquisador – o *mesmo* em relação ao leitor – tem autoridade de conhecimento graças a um trabalho de campo extenso, tal como proposto por Malinowski. A esta formulação discursiva (ou *ficção persuasiva*) sobre a disciplina antropológica, a antropóloga britânica Marilyn Strathern chamou de *modernismo antropológico*, que se reveste de um caráter profundamente etnocentrista (cf. Strathern, 2013). Trata-se de configurar a formação de uma disciplina que redunde em um domínio de saber na cultura acadêmica e, por conseguinte, aceitar, paradigmaticamente, o que lhe é próximo e/ou tangencial, ao mesmo tempo em que exclui ou intercepta o que dele se afasta. A Antropologia da Dança ainda se baliza pela tradição antropológica social e cultural do início do século passado, como se pensar antropologia ainda se constituísse em saber que persegue uma continuidade na relação hierárquica entre o *mesmo* e o *outro*.

No entanto, a dança recusa o caráter de linguagem na medida em que se constitui não pela junção de passos, mas pelo movimento e, portanto, por aquilo que se dá *entre*. O coreógrafo estadunidense Merce Cunningham abre caminho para esta reflexão ao comentar sua experiência como bailarino da companhia de Martha Graham:

Eu simplesmente tentava ver como era o movimento, não esperando fazê-lo do mesmo jeito que ela fazia. (...) Como *eu* faço isso? Não simplesmente numa *egotrip*, mas para descobrir, já que eu não tinha mais ninguém com quem trabalhar fora eu mesmo. Ao mesmo tempo, não se trata apenas de chegar a uma posição, mas de como eu vou de um passo para o outro. Essa é uma das questões-chave do dançar. Eu diria que é isso o que faz a dança (Cunningham e Lesschaeve, 1985: 42).

Para o filósofo José Gil, a importância fundamental do *entre* passos permite-nos refutar na dança seu caráter de linguagem: “Seja como for que recortemos a massa dos movimentos corporais (...), esbarraremos sempre num fato irreduzível: o deslizar de umas para as outras ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que ‘se articulam’” (Gil, 2001: 87-88). Assim, antes de uma análise semiótica a respeito de uma coreografia da qual temos registros muito escassos, interessa apontar para a maneira como emerge uma dança a partir das relações tecidas *entre* sujeitos e corpos singulares no interior de um espaço também singular, como era o Teatro de Dança Galpão.

Antes da criação deste espaço, o investimento estatal na área da dança, na cidade de São Paulo, esteve restrito a práticas ligadas ao balé clássico. Além da Escola Municipal de Bailado, criada em 1948, e do Corpo de Baile Municipal, fundado em 1968, tem-se também, na década de 1950, a primeira experiência de uma companhia profissional e oficial de dança: o Balé do IV Centenário, integrante do projeto de festejos para comemoração do aniversário da cidade, em 1954, extinto subitamente depois de dois anos de existência (Navas e Dias, 1992: 87-93). O Teatro Municipal era a casa do Corpo de Baile Municipal, e a Escola funcionava em prédio anexo, nos baixos do Viaduto do Chá.

Ainda que houvesse pessoas dedicadas a disseminar técnicas e concepções ligadas à chamada dança moderna, como Ruth Rachou, Maria Duschenes e Renée Gumiel, os bailarinos e coreógrafos interessados em linguagens afastadas do clássico encontravam pouco espaço para apresentar seus trabalhos, e nenhum apoio estatal.

Depois do investimento de um montante significativo de dinheiro “público” para a apresentação de uma companhia estrangeira de balé clássico, o Royal Ballet de Londres, artistas da dança mobilizaram-se por meio de um abaixo-assinado que reivindicava atenção do governo à

produção local e “independente” de dança.⁹ O documento foi encaminhado ao então secretário estadual de Cultura, Esportes e Turismo, Pedro Magalhães Padilha, por meio de Marilena Ansaldi e Sábado Magaldi, seu marido na época. Com isso, criou-se uma Comissão de Dança no interior da Secretaria, que propôs como plano imediato implantar um espaço inteiramente dedicado à dança. A Secretaria alugou a Sala Galpão do complexo teatral Ruth Escobar, fundando o Teatro de Dança, que veio a se tornar uma *casa* para a chamada *dança independente*.

A Sala Galpão não era um teatro convencional: a entrada do público se dava pelo fundo da plateia, em forma de arquibancada, em cujo patamar mais baixo se localizava o palco, sem elevação, sem coxias. As condições de manutenção do espaço não eram das melhores: o piso era bastante irregular – o que é especialmente prejudicial à prática de dança, representando risco de acidentes e contusões –, havia problemas com umidade e mau-cheiro, além de goteiras no palco.

Além do aluguel do espaço, cabia também à Secretaria o pagamento de uma remuneração a profissionais, contratados em regime temporário, que ministrariam os cursos oferecidos de forma gratuita ao público: Antônio Carlos Cardoso (dança moderna), Iracity Cardoso (balé clássico), Maurice Vaneau (interpretação para dança), Célia Gouvêa (expressão corporal). O objetivo era apresentar ao público interessado uma gama variada de práticas e técnicas, entendidas como *ferramentas* para um trabalho corporal que cada um desenvolveria à sua maneira¹⁰. Diante da grande procura, alguns dias de oficina funcionaram como audição para a seleção dos alunos, abrangendo estudantes de dança, atores, ou “curiosos” que não tinham muita experiência em práticas corporais. Em vez de uma avaliação técnica ou de aptidões físicas, o que foi mais

⁹ Entrevista com Marilena Ansaldi, Emilie Chamie e Iacov Hillel a Linneu Dias em 26/3/1976. Centro Cultural São Paulo: Arquivo Multimeios, TR2065.

¹⁰ Entrevista com Iracity Cardoso realizada em 28/05/2013.

relevante no processo de seleção eram o interesse e a disposição dos candidatos em utilizar profissionalmente ou divulgar o aprendizado ali obtido (Shopping New, 1975).

O financiamento estatal para a criação de um espaço para a dança “independente”, fornecendo minimamente condições para sua produção e difusão, também pode ser entendido como uma maneira de expandir os limites de definição do “verdadeiro” ou “legítimo” na dança, desta forma ampliando o alcance do controle ou regulação do Estado sobre a área.

O início das atividades do Galpão como Teatro de Dança coincide com o primeiro ano do governo de Ernesto Geisel. Este período da ditadura civil-militar brasileira, elaborado pelo discurso liberal como “abertura” ou “distensão” do regime, foi marcado por um esforço de institucionalização das práticas de repressão e tutela em princípios constitucionais, objetivando aproximar a sociedade civil do espaço da política institucional, por meio de sujeitos que não representassem grandes riscos aos interesses que balizaram o golpe de 1964 (Napolitano, 2014: 234-238).

Assim, em paralelo ao grande número de opositores mortos e desaparecidos no governo Geisel, foi também neste período que se instituiu uma das mais importantes ações na área cultural do país: a Política Nacional de Cultura (PNC), criada em 1975, tida como “primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural” (Miceli, 1984: 57).

Na apresentação do documento da PNC, a noção de cultura adotada pelo Ministério é definida como um elemento “indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade (...) e parte integrante e fundamental do bem comum” (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 9-10).

A cultura como domesticação do homem pelo homem, como o refinamento necessário para garantir o caráter de civilização, em oposição à selvageria e à barbárie, é a concepção que atravessa a PCN. Neste sentido,

o investimento estatal na “cultura” se vincula também a seu projeto de desenvolvimento nacional que se expressa pela articulação da economia ao capitalismo internacional, como também por um tipo de produção que deve servir como elemento *modernizador* do “povo brasileiro”, em correlação ao mercado. “Se a cultura é elemento de identidade nacional, primeiro, e, depois, é o elemento criador de civilização, o Estado deve atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo” (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 13).

Uma afirmação recorrente no documento da PNC é a de que o Estado não pretende dirigir a produção cultural, mas garantir a espontaneidade de criatividade e a autonomia de seus produtores. Em sua apresentação ao documento, o então Ministro de Educação e Cultura Ney Braga¹¹ define como objetivo da Política “(...) apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e (...) zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura” (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 5). A alegada ausência de um “dirigismo” por parte do Estado dotaria a PNC de um caráter “democrático”, nos termos elaborados pelo próprio Estado.

De fato, a produção de propaganda ideológica por meio da cultura não se constitui como uma preocupação central do Estado durante a ditadura civil-militar brasileira.¹² Em vez de órgãos produtores de conteúdo, como

¹¹ Reproduzo aqui a esclarecedora nota de Sergio Miceli a respeito de Braga: “Chefe de Polícia do Paraná (1952-1954), prefeito de Curitiba (1954), deputado federal pelo Paraná (1958), governador do Paraná (1960), ministro da Agricultura no governo Castello Branco, e um dos fundadores do antigo Partido Democrata Cristão (PDC), o general reformado Ney Braga marcou sua gestão à testa do executivo paranaense por inúmeras iniciativas na área cultural (Fundação Educacional do Paraná, Teatro Guaíra, Companhia Oficial de Teatro)” (Miceli, 1984: 65). Neste sentido, a figura do então ministro em certa medida espelha o lugar ocupado pela “cultura” no interior da ditadura civil-militar: uma área de interesse e articulação de um poder policial – que se proclama protetor e exerce papel repressor – e, também, forjada institucionalmente pelas mesmas forças.

¹² Não ignoramos, contudo, a produção de slogans como “Brasil: ame-o ou deixe-o”, o incentivo à propagação de canções não encomendadas como “Eu te amo meu

o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) da ditadura varguista, a presença do Estado na esfera cultural dava-se principalmente por meio de sua normatização¹³. Embora as críticas à atuação do regime nesta área tenham se voltado, sobretudo, à prática da censura, este era apenas um dos expedientes dos quais lançava mão o Estado ao longo da ditadura civil-militar, baseando-se na lei de censura herdada do governo Vargas (Lei nº 20.493, de 1946) e na legislação criada no interior do regime (Lei nº 5.526, de 1968, e Decreto nº 1.077, de 1970) (Cf. Napolitano, 2014: 129). No entanto, a análise da PNC leva-nos à constatação da positividade do poder, mesmo em um regime lembrado pela repressão, e que produz efeitos que revestem ditadura e democracia¹⁴; considerando-se os princípios do golpe de 1964 justificadores da intervenção para a construção institucional da democracia no país, não houve supressão da vida parlamentar no período, mas sua ordenação de tal modo que, em pouco tempo, a noção comumente utilizada de ditadura acabou substituída por regime autoritário.

Contudo, ainda que a criação do Teatro de Dança Galpão se deva ao interesse institucional do Estado em relação à chamada área cultural, em certos momentos o espaço serviu para a invenção de práticas que escapavam e subvertiam esta lógica, justamente por ocupar o *hiato* nos espaços de dança.

Em entrevista datada de 1978, Célia Gouvêa, a coreógrafa de *Pulsões*,

Brasil”, de Dom e Ravel, gravada também pela banda Os Incríveis, a utilização de êxitos no futebol como propaganda política, etc.

¹³ “(...) regulamentação da profissão de artista e de técnico, obrigatoriedade de longas e curtas-metragens brasileiros, portarias regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais, etc.” (Ortiz, 1994: 88).

¹⁴ Não é objetivo deste artigo uma análise a respeito das atuais políticas culturais, mas vale apontar que o caráter “democrático” da PNC, que pretendia garantir condições de produção para diferentes manifestações culturais por meio da prática de mecenato estatal com recursos do tesouro da união, transmuta-se, na racionalidade neoliberal que norteia a democracia contemporânea, em editais de fomento e/ou na relação entre artistas e empresas, mediada pelo Estado através de políticas de incentivo fiscal.

afirmava que as experiências empreendidas no Teatro de Dança Galpão vinham atender a um público interessado em experimentações em obras artísticas, prática restringida pela repressão às obras e grupos teatrais.¹⁵

Na contramão da tradição da prática de dança em espaços fechados, como estúdios e academias, o Galpão favorecia a intensificação de um vínculo entre dança e sociedade; era um espaço que se abria à cidade, o que era favorecido por sua localização estratégica no bairro do Bixiga, reduto cultural e boêmio da cidade de São Paulo, e lugar de convivência entre artistas de diferentes áreas, em seus bares, restaurantes, boates e teatros.

Além de oferecer cursos gratuitos, o Galpão era também um lugar onde pessoas interessadas em dança podiam se reunir para criar trabalhos, por vezes articulando parcerias e experimentando modos de fazer afastados da estrutura hierarquizada e autoritária típica das companhias oficiais de balé clássico. Em um momento em que a simples reunião de pessoas podia ser considerada como ato de subversão, o Galpão também favorecia a criação de vínculos interpessoais por meio das inquietações em relação à dança: o questionamento do balé clássico como técnica necessária e primordial; a recusa à autoridade do *maître* – o profissional que domina as coreografias *de repertório* – e mesmo do coreógrafo como figuras centrais e superiores, em um momento em que o autoritarismo era a tônica do exercício do poder. Ali, era possível experimentar e disseminar outras maneiras de dançar; assim, fazia-se do próprio corpo um espaço de invenção de liberdades, quando a ruína do corpo, por meio da tortura, era o ponto máximo do exercício do autoritarismo.¹⁶

¹⁵ “Desde que o Oficina acabou, o teatro estava naquele vai-não-vai... Nessa época, particularmente 74-75, não estava acontecendo muita coisa no campo do teatro, assim, de efervescência, não é? Então, eu me lembro que a gente estava emergindo, com a dança, atendendo a essa necessidade de um público mais curioso, mais interessado numa experimentação, numa coisa nova, enfim, numa coisa que estivesse, assim, investigando...” (Célia Gouvêa *apud* Navas e Dias, 1992: 131).

¹⁶ Claros exemplos são os espetáculos de Marilena Ansaldi, *Isto ou Aquilo?*, de 1976, e *Escuta, Zé!*, de 1977. Para uma breve análise a seu respeito, ver: Osório, 2013: 107-113.

pulsações

Pulsações emergiu a partir da experiência e relações singulares tecidas durante o curso de *expressão corporal* ministrado por Célia Gouvêa, no primeiro semestre de 1975, na turma inaugural do Teatro de Dança. Não havia verba para a produção de espetáculos e tampouco pagamento de adicional para a coreógrafa pelas horas de trabalho necessárias para sua montagem. Mesmo assim, o grupo passou a ensaiar no Galpão durante e depois do horário das aulas. Célia Gouvêa pensou uma dança que dizia respeito àqueles intérpretes, levando à cena uma multiplicidade de corpos que jamais teriam espaço na lógica do corpo de baile, enfatizando suas características singulares: alguns mais e outros menos experimentados em dança; baixos e altos, magrelos e gorduchos, brancos e pretos. Mais tarde, o músico Saulo Wanderley juntou-se ao grupo para criar, também experimentalmente, uma trilha sonora. Segundo Célia Gouvêa, tratava-se de uma “procura por uma linguagem de movimento, simplesmente, com muitos carregamentos, muitos encaixes de corpos...”¹⁷ e que tinha como mote algo próximo de uma energia vital, “essa pulsação que existe na natureza, nos animais, nas plantas”¹⁸. Corpos singulares que pulsavam juntos, em associação, expressando uma força provocadora e resistente tal qual a vitalidade de certos jovens que, inventando novas relações, puderam desestabilizar a disciplina imposta pelo regime ditatorial.

Como afirma Célia Gouvêa, o tema de *Pulsações* lidava com a “percepção de um universo cósmico”, uma pulsação vital composta por uma multiplicidade de forças – que permeiam humanos, animais não-humanos, plantas, águas, ar... – e o encontro entre elas.

Conforme descrição da própria Célia, *Pulsações* era dançado por doze bailarinos, homens e mulheres, divididos em quatro blocos.

¹⁷ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 07/02/2012.

¹⁸ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 07/02/2012.

No início, os blocos estavam distribuídos em cena, cada grupo movimentando apenas uma parte do corpo (pé, cabeça, etc.), em pé ou deitados no chão, ou sentados, passando depois, em conjunto, a movimentar o corpo inteiro, segundo movimentos pulsativos (daí o título); a seguir, o grupo dividia-se em casais, durante uma corrida, e o primeiro quadro terminava com o grupo pulsando no chão. Vinha depois um *pas de trois* de base clássica, dançado por três moças, com o grupo permanecendo em cena, como uma espécie de sustentação, sempre pulsando, pois a energia era o tema central do trabalho. Seguia-se a isso a tomada do centro por dois casais que executavam sincronicamente uma série de posturas às quais não faltava um certo colorido acrobático, com o grupo formando ao fundo uma fila encolhida que ia murmurando frases diferentes, produzindo assim um efeito desconexo. O espetáculo concluía com uma festa de água, puxada pelo bailarino Ismael Ivo (hoje na Europa, mas que então começava sua carreira). Além de Ivo, participavam do espetáculo, entre outros, gente que prosseguiria carreira na dança, teatro ou em outras artes, como Ana Michaela, George Otto (já falecido), Juçara Amaral e Henri Michel (Navas e Dias, 1992: 138).

O texto assinado por Célia no programa do espetáculo diz:

PULSAÇÕES nasceu da vontade de realizar um verdadeiro trabalho onde o que contasse, antes de mais nada, fosse o movimento – o movimento proveniente do centro de energia do corpo.

PULSAÇÕES trata da energia natural, vital, e se compõe de 4 partes:

- a energia vibrante
- as pulsações no repouso e na paz
- o macho e a fêmea
- a água, elemento fundamental e produtor de energia.

O espetáculo nos faz lembrar que fazemos todos parte, inevitavelmente, de um sistema cósmico e que somos todos natureza e bicho.

Uma das referências importantes para a realização de *Pulsações* foi o contato que Célia Gouvêa tivera com o trabalho do coreógrafo estadunidense Alwin Nikolais, figura emblemática do que se formulou como “dança pós-moderna” estadunidense. Para ele, o ponto central da

arte da dança é “*motion, not emotion*”, afastando-se de seus antecessores modernos ao deslocar o interesse da emoção expressada pelo gesto para o movimento em si e aquilo que o impulsiona fisicamente – a palavra portuguesa *moção*, que pode traduzir *motion*, dá conta deste sentido duplo: de um lado, a ação de mover-se ou deslocar-se e, de outro, o impulso que causa o movimento. A esta concepção articula-se a afirmação de Célia Gouvêa sobre o interesse em “realizar um verdadeiro trabalho onde o que contasse, antes de mais nada, fosse o movimento”, e, possivelmente, também a noção de *energia vibrante* que nomeia a primeira parte de *Pulsões*.

Neste sentido, a *energia vibrante* pode ser lida como o que impulsiona o movimento, possibilitando que tomemos o termo-título do espetáculo para além da referência a uma função biológica humana – a pulsação da corrente sanguínea e os batimentos cardíacos –, mas expandindo-se para as forças, instintos e impulsos que atravessam tanto o corpo humano quanto a vida em sua amplitude.

Como relatou Célia Gouvêa ao comentar as partes em que se dividia *Pulsões*, podemos ver certas paisagens como *pacíficas*, mesmo que a natureza não o seja. Daí também a necessidade de apontar para a permanência das “pulsações mesmo no repouso e na paz”, conforme expressão que designa a segunda parte.

Desde seu primeiro momento, a vida está atravessada também pela dor. Para que a vida humana possa existir, o prazer do sexo é complementado pela dor da parturiente – o que não significa que no parto também não haja prazer. Prazer e dor não são, portanto, opostos ou excludentes. A procriação: a isso nos remete a expressão “o macho e a fêmea”, que designa a terceira parte de *Pulsões*.

A última das partes em que se divide *Pulsões* se refere à água como produtora de energia. O único “acessório” em cena era um recipiente de acrílico cheio d’água. Na cena final, Ismael Ivo segurava o recipiente

em uma dança que fazia com que o líquido aos poucos respingasse nos outros dançarinos. Cada membro do elenco era envolvido pela água, e logo a plateia também: a presença ativa do público, latente o tempo todo graças à vitalidade do espetáculo e à estrutura física da sala, era efetivada. É o que narra Zina Filler, bailarina que fez parte de *Pulsações*:

Era uma emoção no final! Era uma alegria, uma exuberância, aquela água (...). O público tinha uma interação muito intensa com o espetáculo, e a gente sentia. Tinha só um pequeno degrauzinho entre o palco [e a plateia], uns dez ou oito centímetros, e às vezes ficava todo mundo no chão, porque não cabia. (...) E as pessoas invadiam o palco quando terminava, porque era meio degrau e o espetáculo... chamava! (...) Bom, fora que não tinha camarim, não tinha nada. O camarim eram aqueles dois lugares lá em cima que ninguém subia. Então, era uma comunicação direta. As pessoas contando, e falando... Não sei, era muito vivo, muito mais vivo, sabe?¹⁹

Pulsações foi um grande sucesso de público. Em crítica publicada no jornal Última Hora sob o título “Pulsações: a retomada do real”, Celso Curi destaca, a partir deste trabalho, a importância do Teatro de Dança no sentido de aproximar uma expressão artística até então vinculada à elite, de um público novo, especialmente *jovem*. Antes disso, a dança estaria restrita a um público elitizado justamente por se apartar das questões que tocavam a vida cotidiana, e os espetáculos apresentados no Galpão indicariam para o caminho inverso, em direção à “abertura” da dança a um público menos restrito (Curi, 1975).

Ganhou o Prêmio Governador do Estado naquele ano e no seguinte, 1976, Célia Gouvêa foi convidada para remontar a *Pulsações* com o elenco do Corpo de Baile Municipal. Mas a dança tem qualquer coisa que escapa à coreografia: a experiência que se deu *entre* um grupo de pessoas que por algum tempo se encontrou naquele teatrinho sem coxias e com goteiras não se repetiu. Um pequeno acontecimento singular.

¹⁹ Entrevista realizada em 11/11/2014.

Se críticos²⁰ e a própria coreógrafa²¹ acharam o resultado com elenco profissional de alto nível técnico, também concordaram ter sido menos interessante do que com os jovens do Galpão, que, em entrevistas, descreveram uma estranha sensação ao ver algo que de alguma maneira lhes pertencia – não por reivindicação de autoria, mas por sua presença viva e ativa no processo de construção.

Segundo Zina Filler, Célia Gouvêa tinha

(...) um olhar muito interessante para a gente. Não era que ela chegava com uma coreografia pronta, um espetáculo pronto. Ela ia construindo de acordo com o que aparecia, com os corpos... (...). Enfim, a gente se sentia um pouquinho dono, o *Pulsões* era nosso. Tanto que quando foi para o Teatro Municipal foi uma dor. E cada um tinha seu papel... eu lembro que o meu, quem foi fazer foi a Ivonice Satie. Claro, a Ivonice é uma incrível bailarina. Mas você olhava e falava... não sei, a gente achava que o nosso tinha mais frescor, porque foi criado lá, foi uma outra coisa, com outros bailarinos, outros corpos, outras técnicas, outro preparo. (...)E, depois, era isso, a gente lá no Galpão, era nossa casa! Então era como se abrisse a casa para apresentar... mas algo absolutamente profissional.²²

Também integrante da turma do Galpão, Juçara Amaral afirma: “Aquilo tinha saído do corpo da gente e quando foi pro Balé da Cidade virou uma coreografia. Acho que isso também é uma diferença, porque cada um de nós ali estava se sentindo representado como intérprete, a gente não estava só dançando, a gente estava ‘se sentindo’, se colocando”²³.

²⁰ “(...) mas a versão em palco à italiana [no Teatro Municipal] e elenco profissional resultou menos interessante que a do Galpão, e terminou não entrando para o repertório da companhia oficial” (Dias in Navas e Dias, 1992: 138).

²¹ “Para ver como essas coisas do espírito, da entrega dos intérpretes é algo tão importante, que a maioria das pessoas gostou mais com o grupo do Galpão do que com os bailarinos do Balé da Cidade. Porque havia esse frescor, essa entrega” (Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 7 e fevereiro de 2012).

²² Entrevista realizada em 11/11/2014.

²³ Entrevista realizada em 13/08/2011.

Além de corroborar a afirmação de que a experiência do Teatro de Dança Galpão propiciou um *olhar para a dança* que visava menos o aperfeiçoamento técnico e mais a apropriação singular de cada um sobre seu próprio corpo e seu fazer artístico, a remontagem de *Pulsões* com a companhia municipal é também expressão de uma relação de complementariedade entre os circuitos ditos “oficial” e “independente”, muitas vezes colocados em relação de antagonismo.²⁴ Neste sentido, atesta-se a importância de tal experiência no processo de consolidação local daquilo que hoje é designado como dança contemporânea, e que também diz respeito à legitimação e oficialização de práticas que, num primeiro momento, foram colocadas em posição marginal em relação ao já estava sedimentado. Em outras palavras, o fato de *Pulsões* ter sido um espetáculo dito “independente” premiado e remontado pela companhia oficial do Estado expressa a inserção de uma maneira *outra* de pensar e fazer nos limites do *verdadeiro*, no que se refere à dança, como área específica, ou à grande área denominada “cultura”. Segundo Laurece Louppe, a dança contemporânea não pode ser pensada por uma preocupação formal, mas sim por um conjunto do que ela chama de “valores” que podem ser encontrados, por exemplo, já no que a historiografia denomina como dança moderna. São eles:

(...) a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo

²⁴ Principalmente a partir da gestão de Antônio Carlos Cardoso na direção do Corpo de Baile Municipal, a companhia procurou absorver elementos provenientes do Galpão como uma maneira de arejar sua produção. Assim é que não só se investiu na remontagem de *Pulsões*, mas também, posteriormente, na contratação de bailarinos que emergiram na casa “independente” – sobretudo a partir da direção de Klauss Vianna e da criação do Grupo Experimental, já no início da década de 1980. Por outro lado, também se encorajava os bailarinos do CBM a desenvolverem pesquisas e projetos experimentais no espaço do Teatro de Dança Galpão, quase como uma válvula de escape para as exigências disciplinares da companhia.

(de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade), a não-antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão [...]) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela) (Louppe, 2012: 45).

Ao empregar este termo, pensamos também numa maneira de produzir trabalhos que deslocam-se de uma concepção até então hegemônica na dita “dança oficial” então praticada em São Paulo, e que vai do uso da improvisação como expediente de composição até o redimensionamento da figura do coreógrafo, a partir de uma nova forma de organização de grupos (permanentes ou transitórios, em torno de projetos específicos, mas marcados por uma concepção de organização mais “democrática” ou “horizontal” que pode, inclusive, significar o trânsito de seus membros ao ocupar este lugar, ou sua implosão enquanto indivíduo).

Diante disso, pode-se questionar: porque situamos no campo das resistências políticas uma experiência que não se aparta das práticas de governo às quais nos referimos no início do artigo e que dizem respeito à constituição de uma disciplina e à construção de uma “cultura” oficial? Ora, como já apontado, o que está em jogo nesta análise não diz respeito à hermenêutica ou a *cartas de intenção*, mas aos efeitos em que uma prática pode se desdobrar e às possibilidades de uma *obra* ultrapassar o próprio *autor*.

dance is like water

Desde nossa perspectiva, *Pulsões* pontua a existência do Galpão enquanto Teatro de Dança como abertura para o que cada corpo tinha de *próprio*, de *raro*, em oposição à adequação a um modelo, que costumava balizar a prática do balé clássico. Um corpo entendido não apenas por seus aspectos físicos, mas como a própria vida, *vontade de potência*, assim como o é o corpo no pensamento nietzschiano.

Na filosofia de Nietzsche, é a vontade de potência o que possibilita o movimento constante que caracteriza a existência – como a *moção* de Nikolais ou a *energia vibrante* de *Pulsações*.

A vontade de potência é aquilo que impulsiona e efetiva toda força e, assim, atravessa tudo aquilo que existe. É graças a ela que as forças permanecem em luta incessante, e a energia vital permanece vibrante, animando a existência dos corpos, da natureza e do cosmos. É o que a vida diz a Zaratustra: “eu sou aquilo *que sempre tem de superar a si mesmo*” (Nietzsche, 2011: 110). Assim, onde há vida não pode haver paralisação do movimento, não há pacificação dos embates.

Seguir adiante com esta reflexão implica em pensar o *corpo em dança* que se apresenta em *Pulsações* não a partir da concepção moderna de “expressão de um sujeito” – ainda que este pensamento permeie muitas vezes as falas daqueles que estavam envolvidos com a realização deste espetáculo e que foram entrevistados ao longo da pesquisa aqui apresentada. Trata-se de um corpo sempre *em processo*, constituindo-se a partir da relação estabelecida com os outros corpos em cena, bem como com as forças que atravessam o espaço que a dança habita e com a *energia vibrante* que permeia a vida no planeta.

Para Nietzsche, o corpo não se limita a uma unidade orgânica permanente. Atravessado por múltiplas forças, ele não pode ser reduzido a uma identidade ou qualquer outra coisa que lhe fixe um significado, pois só há vida e corpo enquanto há movimento e nada se fixa. É no corpo que está a grande razão, e não em uma consciência atravessada por um sujeito como substância. Nietzsche recusa o dualismo cartesiano que opõe corpo e mente e afirma uma filosofia que se formula no corpo. Implode o “eu” como sujeito pressuposto para o pensamento e aponta, para a criação de si como um movimento constante.

(...) corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo. (...) Instrumento de teu corpo é

também tua pequena razão que chamas de ‘espírito’, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão. ‘Eu’, dizes tu, e tens orgulho dessa palavra. A coisa maior, porém, em que não queres crer – **é teu corpo e sua grande razão: essa não diz Eu, mas faz Eu.** (...) Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele. Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria? (Nietzsche, 2011: 34-35 – grifos meus).

Do ponto de vista desta análise, o corpo formulado em *Pulsões* aproxima-se de tal concepção.

Com isso, é possível pensar que a experiência do Teatro de Dança Galpão, com a realização de *Pulsões*, foi capaz de produzir uma clivagem a partir da reinvenção dos corpos daqueles que tomaram parte neste *acontecimento*. Tratou-se da afirmação de um corpo permeado pelo apetite de vida em um momento marcado pelo exercício do poder disciplinar, que exige corpos obedientes e produtivos que são passíveis de sujeição graças à vinculação de uma identidade a eles (Foucault, 2006). O gozo da vida em contraposição à ruína dos corpos, efeito imediato da prática da tortura, amplamente difundida na ditadura civil-militar no Brasil.

Como, em *Pulsões*, a água funcionava como elemento articulador de todo o espetáculo, vale lembrar o coreógrafo estadunidense Merce Cunningham ao comparar a dança à água, pela sua própria *natureza*: “Todo mundo sabe o que é água e o que é dança, mas é precisamente sua fluidez que as faz intangíveis” (Cunningham e Lesschaeve, 1985: 27). A água brota da terra, inventa percursos sobre e sob ela e, ainda que o homem tente por vezes confina-la, aterrará-la ou o que seja, sua força sempre pode revelar-se indomesticável e imprevisível. A emergência de *Pulsões* enquanto *acontecimento* relaciona-se à inflexibilidade necessária à invenção, algo impossível de ser reproduzido.

O interesse em se voltar à prática de dança em um momento histórico tão decisivo tem a ver com pensar a possibilidade de invenção de resistências em âmbitos improváveis, pelo menos do ponto de vista de uma certa “história oficial da resistência política”. Se pensamos em relações de poder que se modificam a todo momento, as resistências (sempre no plural) também são potencializadas pelo movimento, que é o grande impulsionador da dança.

Pulsar, na astronomia, é o nome dado às estrelas que emitem radiação em intervalos breves e regulares, cujos impulsos são gerados pela própria energia de uma estrela de nêutrons em rotação. De acordo com a distância de uma estrela em relação à Terra, ainda podemos enxergar sua luz pulsando no céu quando ela já não existe mais. Assim, espera-se que as experiências às quais esta pesquisa se voltou possam ainda atingir de alguma forma a dança e o pensamento de hoje. Uma história viva, companheira na invenção de movimentos indomesticáveis.

Referências bibliográficas

- CUNNINGHAM, Merce e LESSCHAEVE, Jacqueline (1985). *The dancer and the dance — Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Londres/Nova York: Marion Boyars Publishers.
- CURI, Celso (1975). “Pulsações: a retomada do real” in *O Estado de São Paulo*, 28/11/1975.
- FOUCAULT, Michel (2012). *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22ª edição. São Paulo: Edições Loyola.
- _____. (2006). *O Poder Psiquiátrico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- GIL, José (2001). *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D’água.
- HIGHWATER, Jamake. (1992). *Dance: Rituals of experience*. 3ª edição. Nova York: Oxford University Press.
- LOUPPE, Laurence (2012). *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro.
- MAUSS, Marcel (2003). “Técnicas do corpo” in *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: CosacNaif.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (1975). *Política Nacional de Cultura*. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação.
- NAPOLITANO, Marcos (2014). *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu (1992). *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.
- MICELI, Sergio (1984). “O Processo de ‘construção institucional’ na área

- cultural federal (anos 70)". In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difusão Editorial, pp. 53- 83.
- NAVAS, Cássia (1987). *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / Centro Cultural São Paulo.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- ORTIZ, Renato (1994). "Estado autoritário e cultura". In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 79-126.
- OSÓRIO, Sofia (2013). "Dança e invenção de liberdades". In: *verve*, n. 23, pp. 104-131.
- SHOPPING NEWS (1975). "Teatro de Dança: aulas e espetáculo". São Paulo, 7 de setembro de 1975.
- STRATHERN, Marilyn (2013). *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. Tradução de Tatiana Lotierzo e Luis Felipe Kojima Hirano. São Paulo: Terceiro Nome.
- SUQUET, Annie (2008). "O corpo dançante: um laboratório da percepção" in CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do corpo III — As mutações do olhar: o século XX*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, pp. 509-540.