

**Imagem, Memória e Sensibilidade:
o corpo brasileiro na dança de Eros Volússia e nos desenhos de Rugendas e Debret**

ANDRÉA CASA NOVA MAIA*
ANA PAULA BRITO SANTIAGO

Introdução

O caso da bailarina Eros Volússia é de enorme interesse. (...) é uma bailarina verdadeira, que tem sua dança naquela mesma necessidade mística do gesto imitativo pela qual, no dizer de alguns etnógrafos, o baile foi a primeira expressão estética dos homens sobre a terra. (...) Ora a vemos evocando o antigo Lundu, numa graça mestiça que lembra delicadamente os desenhos de Rugendas e Debret.¹

Pensamento mestiço. Por que Mário de Andrade compara a dança de Eros aos desenhos de Rugendas e Debret? *Um tupi tangendo um alaúde* e uma dançarina de elite dançando Lundu no palco do Teatro Municipal... Circularidade e/ou hibridismo cultural? Atravessamentos e impregnações múltiplas que provocam ruptura com antigas separações e dicotomias entre cultura popular, cultura erudita e cultura de massa enfatizadas por velhos postulados teóricos que não reconheciam a permeabilidade entre diferentes modos de ser, ver e agir dos grupos sociais e seus sujeitos históricos.

Afinal, em que sentido os gestos de Eros Volússia e os traços de Debret e Rugendas recolhem fragmentos de diferentes cenas urbanas, sobretudo de um Rio de Janeiro mestiço que derramava festas, danças rituais e muito mais em cada esquina, em cada paralelepípedo? Ao incorporarem a cultura popular das ruas para a tela, para o palco, que (re)criação emerge, transforma e tece novos imaginários sobre o que é o Brasil e o que fica plasmado como sendo constituinte de nossa identidade nacional, questão muito presente na época de Eros e que já começava a ser questionada já nos tempos em que Rugendas e Debret por aqui passaram?

Esses artistas produziram representações do Brasil. Sabemos que representações são matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e

* PPGHIS/IH/UFRJ, Doutora em História Social e co-autora: UFRJ, Bacharel em História e Dança, Bolsista da FAPERJ.

coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade². São também portadoras do simbólico. Ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, acabamos por internalizar. Nas palavras de Sandra Pesavento:

*A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não veracidade. (...) As representações apresentam múltiplas configurações, e pode-se dizer que o mundo é construído de forma contraditória e variada, pelos diferentes grupos do social.*³

É através da apropriação que se dá a operação de "produção de sentido". Em seu artigo *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*⁴, Roger Chartier, propõe uma análise partindo não de uma identificação da cultura popular através da distribuição supostamente específica de certo objetos ou modelos culturais entre setores da sociedade. Para ele, o que importa é perceber as formas de apropriação da cultura por indivíduos ou grupos⁵.

Em *O queijo e os vermes*⁶, Ginzburg, traz o conceito de *circularidade cultural*, que é o seu ponto de partida para se pensar a história. Para ele, a cultura não é algo estanque e estático, ao contrário, a cultura teria o caráter dinâmico e possuiria a faculdade de "circular" entre os setores da sociedade. Circularidade, para Ginzburg, designa o movimento de infiltração dos produtos culturais entre os setores hierárquicos da sociedade. Deste modo, o conceito permite verificar que os discursos dos setores representativos da cultura erudita e letrada podem permear e moldar as práticas de outros grupos sociais iletrados e que, da mesma forma e em sentido inverso, os setores subalternos atravessam a cultura hegemônica com as práticas discursivas que elaboram, e também exercem influência nos setores chamados de "portadores da cultura erudita". O conceito de circularidade, em suma, diz respeito à constante permeabilidade cultural dentro da sociedade hierarquizada.

Nas bases conceituais de Chartier, Ginzburg e Gruzinski é que o diálogo, feito primeiramente por Mário de Andrade, entre os pintores do século XIX, Debret e Rugendas, e Eros Volúcia, dançarina de meados do século XX, se faz possível. Pois, em

suas obras estão contidas as representações, leituras e apropriações que ela faz da cultura popular, a partir das suas próprias identificações e qualificações enquanto elite intelectual, que têm poder de classificar e nomear o que seria a “verdadeira cultura popular brasileira”. Seja na pintura, seja na criação de bailados coreográficos, é possível perceber nas trajetórias desses artistas, através do estudo de seu *ethos* artístico, suas histórias de vida e concepções de mundo, em que medida as noções do que é o popular circulam numa sociedade. Afinal, dissertar sobre as formas de apropriação significa tratar das formas de recepção e de compreensão de uma determinada realidade vigente.

Por isso, primeiro vamos contar um pouco a trajetória de Eros Volúcia no Rio de Janeiro, para depois comparar sua performance com os trabalhos dos artistas viajantes que apresentaram para os quatro suas idéias do que era a cultura na *terra brasilis*.

1. Eros Volúcia na cosmopolita capital federal (Rio de Janeiro, 1920-40)

*A investigação humana ainda não pode precisar o nascimento da dança, porém afirma que foi ela a arte primeira. Na dança encontrou o homem a expressão inicial, a palavra do seu deslumbramento, o meio de agradecer a Deus a alegria da vida. O primeiro baile foi a oração.*⁷

Dia 22 de Setembro de 1941, é publicada na capa da revista *Life* uma fotografia de uma jovem com volumosos cabelos negros presos por um grande laço de fita, além de um par de brincos de grandes argolas compostos por contas e trajando uma vestimenta ousada – um “top” feito de contas, no qual é possível ver a pele por entre as fileiras de contas, e uma saia na altura da cintura – que deixava aparente o seu esbelto corpo e, ainda muitas pulseiras e braceletes feitos também de contas. Na capa, ao lado da foto, um enunciado chama atenção: “*Brazil’s top dancer*”.

A jovem que aparece na revista norte-americana é Eros Volúcia, bailarina brasileira que nos anos de 1930 e 1940 conquistou não apenas os palcos brasileiros como também acabou por alcançar um público internacional. Eros Volúcia era mais do que uma bailarina que se apresentava em cassinos. Como descrito na própria revista, também era professora do Serviço Nacional de Teatro, além de arriscar-se como atriz e cantora em alguns teatros de revista e filmes nacionais⁸ e um internacional. Participou do filme hollywoodiano *Rio Rita* (1942), uma comédia da Metro-Goldwyn-Mayer, dirigida por S. Sylvan Simon.

Eros Volusia se apresentava como uma pesquisadora, a “criadora do bailado brasileiro”⁹ e como ela mesma costumava dizer, suas coreografias eram fruto de uma pesquisa das “danças populares brasileiras” em “suas origens”. Foi como pesquisadora das raízes da dança tipicamente brasileira que seu sucesso foi legitimado. Tanto que o Ministro Capanema, durante o governo Vargas, convidou-a a assumir a cadeira de professora de dança do Serviço Nacional do Teatro, dentro do espírito nacionalista que permeava o ambiente político e intelectual – lembremos de quantos foram os artistas envolvidos com a Semana de Arte Moderna de 1922 e como o modernismo em suas diferentes vertentes, que também participaram do projeto varguista.

Eros Volúcia é uma personagem cuja trajetória artística traz em si uma complexidade de questões possíveis sobre o campo artístico brasileiro, os diálogos entre seus integrantes e o projeto político do período, além da própria construção de identidade(s) brasileira(s) tanto dentro quanto fora do país. Porém, cabe aqui expor um pouco do que era o Rio de Janeiro no qual Eros Volúcia cresce pessoal e profissionalmente para que possamos chegar a uma melhor caracterização do seu *ethos* artístico e a teia de sensibilidades que envolve as relações entre cultura e política.

1.1 O cenário

Com o fim do Império e com o nascimento da República novas imagens passariam a plasmar a idéia de nação brasileira. Novo regime, nova genealogia histórica, nova mitologia de heróis nacionais. As primeiras décadas do século XX no Brasil foram períodos de construção de uma identidade nacional. Nesse sentido, sobre o campo do pensamento político-social, Lúcia Lippi Oliveira, em seu livro *A questão nacional na Primeira República*¹⁰, traz como enfoque o nacionalismo, uma representação preocupada em definir os traços específicos de um povo e suas diferenças entre os demais. Para a autora, a década de 1920 traz em si um período de grande efervescência cultural e política, além de profundas transformações no Brasil. Evidenciando um aumento nos próprios questionamentos sobre o tradicional regime político existente no país. Apesar de já haverem ocorrido cisões nas oligarquias em outros momentos, a partir de 1920 o sistema começava a se mostrar incapaz de controlar movimentos dissidentes. E, utilizando a expressão de Marieta M. Ferreira e Surama C. Sá Pinto, durante esses anos o país se viu “*mergulhado numa crise cujos sintomas se manifestaram nos mais variados planos (...)*”¹¹.

A temática sobre o clima do primeiro pós-guerra e suas alterações fundamentais na forma de se pensar o Brasil, também é tratado por Mônica Pimenta Velloso em seu artigo sobre o ideário de nacionalismo no modernismo¹².

Para ela, a crise de valores que agitou o cenário europeu teve seus reflexos imediatos no pensamento social brasileiro. A autora expõe a questão dos intelectuais brasileiros se auto-elegerem executores de uma missão: encontrar a identidade nacional, rompendo com um passado de dependência cultural. Ela também destaca o fato da problemática da organização nacional ser o tema corrente no debate intelectual. Nesse caso, a política adquire papel fundamental. Velloso mostra que apesar de não ser um todo consensual, a percepção do nacional que defende a eliminação das partes em favor do conjunto torna-se uma das idéias-guias do modernismo. Todos os modernistas estão convencidos de que só a partir do conhecimento de nossas tradições é possível encontrar um caminho próprio, uma cultura de bases nacionais.

1.2 A personagem

*Para a realização artística da dança brasileira eu tinha comigo dois coeficientes poderosos: o sangue e a convivência com os miseráveis. Não fosse o meio humilde em que nasci e me desenvolvi, entre as capoeiragens quotidianas do “Morro da mangueira” e os batucagés nostálgicos de Cascadura, jamais poderiam meus membros fixar em seus movimentos o múltiplo, o sucessivo e o imprevisto da coreografia do nosso povo.*¹³

Em meio a este cenário de turbulência e profusão de novas propostas de interpretação do Brasil, é que entra em cena a personagem Eros Volúcia, a “criadora do bailado nacional”. Heros Volúcia Machado, nascida em São Cristóvão, bairro do Rio de Janeiro no dia primeiro de junho no ano de 1916¹⁴, vivencia todo este momento cujas idéias de vanguarda fluíam no Brasil.

É possível perceber as suas escolhas artísticas tendo em vista, também, a própria história familiar. Afinal, Eros Volúcia era filha do poeta Rodolfo Machado e da poetisa Gilka Machado e, desde seus bisavós, que eram músicos até sua avó Thereza Cristina, que era atriz de radionovela, cresceu cercada por artistas. Sua mãe, poetisa simbolista do início do século XX, chegou a ser eleita "a maior poetisa do Brasil" – em 1933 – por concurso da revista *O Malho* e exerceu forte influência sobre Eros.

Vale destacar que Gilka Machado, viúva em 1923, abriu uma pensão – na Rua São José número 132 – no centro do Rio de Janeiro para ajudar a sustentar a família. A pensão era muito freqüentada por intelectuais e artistas do início do século XX, o que propiciou a Eros uma convivência, desde a infância, com figuras renomadas da política e da intelectualidade brasileira. Apresentou-se, na pensão, por exemplo, para a então primeira-dama Darcy Vargas... Conheceu escritores tais como o jovem Nelson Rodrigues; poetas, músicos e outros expoentes da arte nacional¹⁵.

1.3 A cena

*A arte não se pode deter diante da vida que se modifica todos os dias, na adoração do belo realizado, reproduzindo-o. A escola clássica dá-nos chave de belos movimentos e atitudes: sirvam-nos dela para abrir as portas à imaginação creadora, não permitindo que a mesma nos encarcere dentro de seus preceitos. O que hoje é considerado plebeísmo ou modernismo revolucionário, amanhã estará academizado, pois o classicismo coreográfico inspirou-se nas criações anônimas dos povos, é um amalgama de movimentos característicos da dança universal.*¹⁶

Quanto à história da dança no país naqueles tempos, cabe ressaltar que a consolidação do balé já vinha ocorrendo desde o início do século, a partir da inauguração do Theatro Municipal, em 1919. Ali diversas companhias estrangeiras passaram a se apresentar como os Ballets Russos de Diaghilev, em 1913¹⁷. Alguns anos depois, Anna Pavlova – famosa bailarina que integrava antes a companhia de Diaghilev – apresentou-se com sua companhia. Uma de suas bailarinas, Maria Olenewa (1896-1965), acabou se estabelecendo por aqui e foi responsável pela criação da primeira escola oficial de balé do país: a Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1927¹⁸; e pelo surgimento do corpo de baile desse teatro, em 1936.

Foi em meio ao efervescente ambiente artístico da capital federal que Eros Volússia iniciou sua formação clássica em dança. Aos 14 anos de idade, Eros começou a freqüentar a recém criada Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua primeira apresentação pública foi no palco do teatro onde estudou, em 1929, participando de uma homenagem ao então presidente Washington Luiz. A bailarina apareceu dançando descalça, acompanhada por violão e batucadas. Uma ousadia para a

sociedade da época, tendo em vista o conservadorismo e o preconceito inerente às elites. Afinal, tratava-se do espaço da erudição, onde a alta sociedade transitava com seus trajes finos: fraques para os cavalheiros e vestidos, jóias e sapatos de cetim para as damas. Porém, mesmo de pés descalços, a jovem bailarina encantou ao público e acabou sendo elogiada pelo próprio presidente na ocasião.

Passaram ainda outras companhias pelos palcos do Theatro Municipal durante este período¹⁹, provocando um crescente interesse pela arte do balé no Rio de Janeiro. No entanto, o regime estadonovista de Getúlio Vargas, instaurado em 1937, investia fortemente na valorização de temas nacionais, política que atingia também as linguagens artísticas. Neste caminho, cabia à arte identificada como “erudita”, o balé, representar as danças e figuras “populares” de maneira a delineá-la na linguagem própria para que se pudesse apresentá-las ao refinado gosto do público do Theatro Municipal. Nas palavras da própria bailarina Eros Volúcia sobre a cena da dança no Brasil:

Artisticamente, a dança brasileira resumia-se no maxixe, executado a dois, em espetáculos de variedades, de “music-hall”, não passara ainda de numero popular á classificação elevada de expressão artístico-racial. Atualmente, porém, ela já se encontra um tanto vulgarizada, já foi apresentada oficialmente pelo Ministério da Educação, já figura no Municipal em festas de gala e nas temporadas oficiais de bailados clássicos, já constitue espetáculo isoladamente, tão rica é ela de modalidades; e seu êxito artístico assumiu tais proporções que todos os bailarinos estrangeiros que aqui aportam incluem-na ás pressas em seus repertórios, para a conquista do publico. (p.12)

Segundo Roberto Pereira, é a partir do balé que no governo de Getúlio Vargas nasce o romantismo ufanista, com os conceitos básicos do romantismo (nacionalismo, cultura, folclore, etnia e raça). Em seu trabalho sobre a formação do balé brasileiro, Pereira percebe que a necessidade de fortalecer a identidade nacional fez com que o Estado Novo investisse na valorização da cultura e da educação, o que resulta numa identificação entre a nação e o Estado. Assim, as iniciativas de “abrasileirar” o balé viveram um período de grande efervescência. Criavam-se espetáculos com temáticas, cenários, figurinos, músicas e, claro, bailarinos brasileiros. Porém, sob o comando de

estrangeiros, como Eugenia Feodorova (1925-2007), Tatiana Leskova (1922), Vaslav Veltchek (1896-1967) e Yuco Lindberg (1906-1948), entre outros²⁰. Típico movimento de nosso modernismo nacional-estrangeiro, onde Tarsila do Amaral visita Léger, e Eros recebe ensinamentos de Maria Olenewa, mas suas criações não são mera repetição pois, como boas antropófagas, deglutem as vanguardas com o estômago brasileiro.

1.4 Nos palcos

*Introduzir a plástica da musica como num “maillot” tenuissimo; transmutar em expressão e movimento os ritmos sonoros que penetram os sentidos, desenvolvendo-os ao infinito na rapidez do milagre da arte; encarecerar vôos nos gestos, dando asas aos rastejos; empreender, ás melodias uma fuga do eu; traçar com o corpo, no espaço, as palavras profundas do silêncio; conter na elasticidade frágil da forma a alma de toda a natureza e a natureza de todas as almas: dançar!*²¹

Eros Volússia, em sua conferência sobre a criação do bailado brasileiro no Teatro Ginástico, pontua o início de suas pesquisas e apresentações de “folk-danse” brasileira – termo utilizado por ela na referida conferência – em 1930, quando “(...) nada havia sido realizado. Mesmo os mais notáveis folk-loristas nacionais não haviam ido além de referências lacônicas, de anotações ligeiras e confusas sobre o assunto”.²²

A bailarina ainda como aluna da Escola de Bailados já apresentava os seus interesses pela temática brasileira. Sendo a sua primeira grande apresentação, já comentada anteriormente, no dia 28 de setembro de 1929, no Teatro Municipal. Na Festa da Primavera, organizada pela Mocidade Feminina Carioca, em homenagem ao então presidente Washington Luiz, Eros Volússia dançou “um samba típico baiano”, de autoria de Aníbal Duarte de Oliveira²³. Destacam-se também as pequenas apresentações que Eros promovia em sua casa na rua São José.

Ela teria ainda outras apresentações importantes no ano de 1931. Como um recital inteiramente seu no Teatro João Caetano e uma apresentação a convite do historiador Luís Edmundo a ilustrar sua conferência sobre as danças do Brasil colonial, na Escola de Belas Artes²⁴. Passados quatro anos na Escola de Bailados do Theatro Municipal, Eros interrompe a sua formação clássica para se envolver interamente nas danças brasileiras. Quando suas performances se tornariam mais frequentes. Porém, foi

no dia três de julho de de 1937, a sua grande estréia. Eros levou ao palco do Theatro Municipal, no espetáculo intitulado: *Eros Volúcia – Bailados brasileiros*, suas danças provindas de fontes populares. Esta noite de espetáculo inteiramente dela, foi uma iniciativa do Ministério da Educação e Saúde e contaria com a presença do presidente Getúlio Vargas e o seu corpo diplomático.

Nesse ano, Eros passou pela Bahia, onde fez apresentações e deu continuidade às suas pesquisas de danças afro-brasileiras. Depois foi para Recife, apresentando-se no importante Teatro Santa Isabel, a convite do governador Lima Cavalcanti. Lá também aprofundou suas pesquisas sobre as danças locais. De suas inúmeras viagens pelo país retirou os gestos do povo, suas festas e danças de rua, seus costumes e crenças. Ou seja, viajava sob os caminhos do mapa de nosso maior tesouro, como ela mesma anos depois afirmou em conferência no Teatro Ginástico em 1939:

“Podemos afirmar, sem receio de contestação que, em variedade de passos, excenricidade de gestos e projecção de sentimentalismo, a dança brasileira é um tesouro que deslumbrará os olhos do mundo quando transpuser fronteiras. (...) Sendo eu a primeira bailarina que se interessou por criar o bailado nacional, tinha que começar do principio: reproduzindo, apurando, estilizando, criando. O que realizei, porém, nada representa deante do que é possível realizar, do que poderia já ter realizado, si para tanto não me faltassem em absoluto materiais.”

O corpo de Eros procurava o movimento do que ela considerava ser o genuíno gestual do povo brasileiro. Aqui seu corpo, que passaremos a olhar através de fotografias, fricciona outros corpos, daqueles inscritos no traço dos estrangeiros.

2. O olhar do viajante: Debret e Rugendas (1815-30) em fricção com a dança de Eros Volusia

*Uê, uê... uê, uá..Uê, uê... uê, uá...
A lua vai saí e eu vô girá. A lua vai saí e eu vô girá.
Vou caçá meu tatu, meu tamanduá.
Vou caçá meu tatu, meu tamanduá.
Uê, uê... uê, uá...Uê, uê... uê, uá...
Umbigada de papudoé papudo que dá.
Eu também sô papudoeu também quero dá.
Uê, uê... uê, uá...Uê, uê... uê, uá...
O jacu tá no pau, atira, Antonio.
O jacu tá no pau, eu vô atirá.
Umbigada de papudo é papudo que dá.
Eu também sô papudo eu também quero dá.
Uê, uê... uê, uá...Uê, uê... uê, uá...
Urubu desceu na terra com fama de dançadô.
Gavião pegô a dama gavião foi quem dançô.
Ora dança, urubu! Não senhor! Ora dança, urubu! Não senhor!
Umbigada – Lundu de Roda, autor desconhecido.*

Mário de Andrade foi um precursor, junto com Mallarmé em seu poema “*Un coup de dês jamais n’abolira Le hasard*” quando propôs uma aproximação entre diferentes linguagens artísticas. Projeto das vanguardas européias desde o cubismo, o dada, o surrealismo, o construtivismo e outros movimentos da virada do século XIX para o XX. O poeta francês e o modernista brasileiro souberam, antes que as novas mídias e tecnologias se apoderassem da cena artística contemporânea, propor uma verdadeira ruptura de limites entre o texto, a música, a dança, as artes plásticas, teatro, fotografia etc. E, como um lance de dados não abole o acaso, foi por acaso que nos deparamos com a aproximação entre dança e desenho, entre o “lundu” de Rugendas e o “lundu” de Eros Volusia:



Lundu, de Rugendas e “Lundu, de Eros (foto retirada do Livro *Dança Brasileira – Conferência de Eros Volússia* realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginástico – p.29).

Eros captura e é capturada pela cena mágica de uma dança que remonta às origens africanas de nosso povo afro-descendente em fusão com a cultura ibérica, com nossas tradições portuguesas. Rugendas lê a cena com olhos estrangeiros. Mas o olhar de Eros também é estrangeiro. É um olhar de pesquisadora, de cientista da dança que, conforme já foi dito, foi convidada pelo historiador Luís Edmundo a ilustrar sua conferência sobre as danças do Brasil colonial, na Escola de Belas Artes. Neste evento se incluíam algumas danças indígenas e outras africanas, chegando até o lundu. Para esta performance, a bailarina afirmou ter feito uma consistente pesquisa, com o auxílio do próprio palestrante – que forneceu-lhe uma farta documentação sobre as danças, incluindo obras de Debret e Rugendas.

Sua dança também é uma idealização, uma criação de um novo gestual para a cultura das ruas. Afinal, ela cria uma coreografia pautada pela sua formação enquanto bailarina clássica, mesmo que o tempo inteiro esteja propondo uma ruptura com o clássico, pois estava em constante busca por uma “naturalidade” e liberdade de movimentos que a disciplina do gesto clássico não comportaria.

Ela estilizou os movimentos “originais” para criar movimentos de palco, porém, diferente do balé clássico, procurou dissolver a dicotomia entre palco e rua, entre os movimentos da dançarina profissional e os movimentos dos festeiros, dançarinos das tradicionais festas religiosas e folclóricas.

Também Rugendas e Debret estilizaram no sentido de idealização mesmo dos corpos e gestos dos homens e mulheres que pintaram. São índios e negros com corpos de deuses Greco-romanos...



Batuque de Rugendas

Ou seja, são pinturas e desenhos que trazem a marca da formação de matriz clássica, de equilíbrio, harmonia e busca pela conquista da forma e do movimento perfeito. Uma arte pautada pelo conhecimento, pela técnica que deveria levar a mimeses

daquela paisagem brasileira. Ou seja, também não correspondem exatamente ao que era e ao que foi. Embora, às vezes, tenhamos a sensação, ao olhar para essas telas, de que os retratados estão em movimento. Aqui ainda estamos sob a égide da mimese da realidade. Ainda não haviam ocorrido as mudanças que irão marcar, por volta de 1910, o campo quando o artista moderno rompe com a representação e a arte se torna cada vez mais livre dos tentáculos do “real”: “*Ce ci nes pas une pipe*” (Magritte). Aqui o batuque de Rugendas ainda era o batuque do Brasil colonial. Depois das vanguardas o Batuque passaria a ser o Batuque de Rugendas, uma pintura da dança e não a dança em si.

A semelhança entre a dança de Eros e os desenhos de Rugendas também aparece quando vemos os pés descalços em ambas imagens. Abaixo, vemos a tela Capoeira, onde os negros e as negras com tabuleiros nas cabeças estão descalços como Eros e seus percussionistas na outra fotografia:



“Bate nos tambores” (foto retirada do Jornal O Globo, reportagem do Segundo Caderno do dia 03/02/2004)

Além disso, percebe-se nas duas imagens a interação existente entre os integrantes das respectivas cenas, em meio a batucadas e movimentos corporais que formam um conjunto de diálogos em gestos. Também é possível perceber tais traços de similaridades na representação da capoeira de Rugendas e o tocador de Urucungo de Debret:



Capoeira.
Rugendas. 1835



Tocador de Urucungo,.
Debret, 1826



Carnaval
Debret, (ca.1820-30).

Nos quais, em meio o cenário de um cotidiano de trabalhos, os sujeitos permeiam os espaços entre aqueles que transitam por aí. São mulheres com cestas na cabeças e mãos nos quadris que constituem a cena em que se delineiam um misto de linguagens corporais típicas entre os que dançam, lutam, ou tocam seus instrumentos musicais, além daqueles que passeiam e vislumbram o cenário composto por estas atividades. É perceptível também, em sua composição coreográfica retida na imagem fotográfica essas linguagens corporais em Eros. Um corpo que se movimenta a partir dos quadris para que se possa equilibrar a bacia na cabeça:

“Peneirando fubá” (foto retirada do Livro Dança Brasileira – Conferência de Eros Volúcia realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginástico – p.13)



Por isso, (re) apresentação, criações feitas a partir do ethos de cada um. Tecer relações entre a obra de tais artistas significa promover uma espécie de arqueologia de suas poéticas, escavando debaixo da superfície de suas linguagens, as quais presumimos espelharemos suas visões de mundo. Também é preciso levar em conta que:

A situação de enunciação dos textos literários e pictóricos não foi vista como mero reflexo da realidade social em que se escreve a obra, mas em um processo circular em que a busca de uma legitimidade enunciativa e da constituição de suas condições de produção resultaram em obras marcadas por um contexto que contribuíram para modificar.²⁵

As imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Nesse sentido, Peter Burke aborda sobre alguns perigos da utilização das imagens como evidências, tratando de questões importante nas análises das fontes com um olhar crítico de questionamentos e não de apreensão de todas as suas informações pictóricas como auto-explicativas, pois “tanto literalmente quanto metaforicamente, esses esboços e pinturas registram “um ponto de vista”.”²⁶ Afinal, a arte tem suas próprias convenções, segue uma curva de desenvolvimento interno bem como de reação ao mundo exterior. Por outro lado, as imagens podem testemunhar o que não pode ser colocado em palavras. As próprias distorções encontradas em antigas representações são evidência de pontos de vista passados ou “olhares”. As imagens são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação:

A inserção de tipos nacionais na paisagem imaginada por viajantes pesquisadores, afim de relatar suas experiências em meio ao ambiente “exótico” dos trópicos. Eros, por outro lado, construiu uma representação de dinâmicas populares brasileiras para o “bailado nacional”. Enquanto nos quadros de Debret e Rugendas existe uma ênfase nos *tipos* brasileiros inseridos em dinâmicas próprias ao seu universo; Eros se apropria dos mesmos *tipos* nacionais reinserindo-os em uma dinâmica teatral que deveria proporcionar uma maior compreensão da “cultura popular”.

3. Considerações finais

A “folk-dance” brasileira está claro que sempre existiu, mas sem cultivo e sem divulgação, ignorada por muitos e repudiada por quase todos. O próprio povo não tinha consciência da riqueza que possuía e o mundo artístico-social menosprezava essa propriedade.²⁷

Entende-se dança como uma prática plural, um modo de expressão e tradução da realidade a qual se faz por meio de movimentos que lhe conferem forma e sentido; uma construção simbólica intrinsecamente ligada às representações e apropriações de realidade de um determinado grupo de indivíduos. A Dança acontece a partir de um corpo social e historicamente construído, imbuindo de valores em relação ao espaço e o tempo em que se apresenta.

Tanto a dança como projeto e trajetória artística quanto à dança feita nas ruas como projeto de legitimação de identidades são movimentos dançados que se correlacionam com a maneira de perceber-se como indivíduo, bailarino/coreógrafo ou um “dançador”²⁸/festeiro, dentro de uma coletividade em relação com a sua a visão do real, do individual e/ou coletivo.

Eros Volúcia em seus bailados cria uma idéia de Brasil. A partir de determinado evento popular, cria uma visão idealizada e a transforma em arte, adaptando as danças populares para o palco e gosto erudito. Debret e Rugendas criam uma idéia de Brasil, pois em suas pinturas e aquarelas há uma representação poética da paisagem. Não se trata do que foi, do que era o corpo em movimento. Mas de como, através de seus olhares subjetivos – cultura européia, elite pensante do “mundo civilizado” – construíram imagens das culturas mestiças presentes cá nos trópicos ao sul do Equador.

¹ ANDRADE, Mário de. *Eros Volúcia*. Suplemento em rotogravura do Jornal o Estado de São Paulo, n. 142, setembro de 1939.

-
- ² CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.
- ³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleções História &... Reflexões), p. 42.
- ⁴ CHARTIER, Roger. "Cultura popular": Revisitando um conceito historiográfico. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, pp.179-192. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/172.pdf>
- ⁵ *Idem, ibidem*, p. 185.
- ⁶ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.
- ⁷ VOLÚSIA, Eros. A criação do bailado brasileiro: coferencia realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginastico, p. 11.
- ⁸ *Favela dos Meus Amores* (1935), *Samba da Vida* (1937), *Caminho do Céu* (1943), *Romance Proibido* (1944) e *Pra Lá de Boa* (1949).
- ⁹ Tal título foi muitas vezes evocado pela imprensa da época. Pode-se ver como exemplo dessa titulação como algo corrente na época apresenta-se na seguinte crítica de Grock, no Jornal *O Cruzeiro* (22/05/1943), sobre a participação de Eros Volússia na Temporada Oficial de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943: "(...), e por Eros Volússia, que o programa e os anúncios denominam como sendo a "criadora do bailado brasileiro"."
- ¹⁰ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.
- ¹¹ FERREIRA, Marieta Moraes e PINTO, Surama Conde Sá. "A crise dos anos 20 e a revolução de 1930". In: FERREIRA, Jorge. Delgado, Lucilia de Almeida Neves. Org. e outros. "O Brasil Republicano. O Tempo do Liberalismo excludente – da proclamação da República à Revolução de 1930" Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ¹² VELLOSO, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_MonicaVeloSO_Brasilidade_verde_amarela.pdf
- ¹³ VOLÚSIA, Eros. A criação do bailado brasileiro: coferencia realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginastico, p. 19.
- ¹⁴ Porém há controvérsias sobre o ano, podendo aparecer também como ano de nascimento da bailarina como sendo 1914.
- ¹⁵ Vide PEREIRA, Roberto. *Eros Volússia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004. (Perfis do Rio; v. 42).
- ¹⁶ VOLÚSIA, Eros. A criação do bailado brasileiro: coferencia realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginastico, p. 15.
- ¹⁷ Serge Diaghilev (1872-1929) foi um dos maiores diretores e produtores de balé do mundo, responsável pela revelação de grandes nomes da dança no Ocidente, como Vaslav Nijinski (1890-1950) e Anna Pavlova (1881-1931).
- ¹⁸ Atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.
- ¹⁹ Nas décadas seguintes, grupos como os Ballets Russes de Monte Carlo, o American Ballet e, o Original Ballet Russe fizeram temporadas no Rio (1942, 1944 e 1946).
- ²⁰ Vide CERBINO, Beatriz. *Tico-tico sem fubá: Nos anos 1940, o balé tentou incorporar elementos tipicamente nacionais à erudita arte russa*. Artigo da Revista História da Biblioteca Nacional, publicada em 01 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2378> e PEREIRA, Roberto. A

formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

- ²¹ VOLÚSIA, Eros. A criação do bailado brasileiro: coferencia realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginastico, p. 15.
- ²² VOLÚSIA, Eros. A criação do bailado brasileiro: coferencia realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginastico, p. 12.
- ²³ Vide PEREIRA, Roberto. *Eros Volúsia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004 (Perfis do Rio; v. 42), p. 27.
- ²⁴ Além dessas apresentações, a bailarina também participou de algumas outras no Teatro Cassino, onde foram exibidas outras de suas obras: *Jongo, Yara e Última folha de outono*. Vide PEREIRA, Roberto. *Eros Volúsia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004 (Perfis do Rio; v. 42), p. 28-30.
- ²⁵ MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro, 7Letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004, p.149-150.
- ²⁶ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004, p.18.
- ²⁷ VOLÚSIA, Eros. A criação do bailado brasileiro: coferencia realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginastico, p. 19.
- ²⁸ Denominação retirada de Mário de Andrade, maneira pela qual ele se refere ao congolês ao descrever a parte coreográfica da dança. In: ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; 1982.