



MODERNIDADE E NACIONALISMO NAS DANÇAS SOLO: O BAILADO DE EROS VOLUSIA E A PERFORMANCE DE LUIZ DE ABREU.

Sandra Meyer¹

Introdução

No início do século XX ocorreram inúmeras transformações na dança no ocidente. Um dos fenômenos mais importantes situava-se na composição de solos pelas primeiras dançarinas modernas. A busca pela expressão pessoal destas diferenciava-se na especificação de um contexto sociocultural, cuja visão de uma nova dança ocorria pela absorção de modelos estéticos de outras culturas (a grega em Isadora Duncan e a indiana em Ruth Saint Denis). A estilização de danças a partir de culturas africanas, diferentemente da alteridade constituída por meio de um olhar utópico tardo-romântico para as culturas grega, indiana ou egípcia, possuía uma implicação sócio-política latente, por conta da formação recente e conflituosa da identidade negra de países como o Brasil e os Estados Unidos.

No Brasil dos anos 1930 e 40, os solos de dança de Eros Volusia (Rio de Janeiro, 1914-2004) se afirmam numa mistura de nacionalismo e modernismo, imbuídos em refletir a cultura brasileira, mais precisamente, a vertente africana. O movimento desencadeado pela “Semana de Arte de 1922”, realizada na cidade de São Paulo, por uma geração de intelectuais e artistas que criticavam as formas artísticas e literárias pautadas nas tradições do academicismo, deixou como herança a busca por uma consciência criadora preocupada em retratar a cultura brasileira em conexão com os movimentos das vanguardas européias.

Proponho-me neste artigo discutir a importância e o impacto das danças solos de Eros Volusia, considerada como a inventora do bailado nacional², chamando a atenção para a operação “antropofágica” que esta realizou em relação às referências culturais estrangeiras e as nacionais. Este ensaio analisa o início dos solos de dança moderna no Brasil a partir do estudo de Roberto Pereira (1966 - 2009) sobre Eros Volusia e o bailado nacional dos anos 1930 e 1940, bem como da noção de mestiçagem formatada pela proposta antropofágica filosófica e ética de Oswald de Andrade (1890-1954).

¹ Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Professora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC)

² O termo bailado, tradução do francês *ballet*, era a referência da época, constava nos programas de espetáculos e se firmava no momento em que o balé era institucionalizado no país.



Além de analisar as danças solos de Volusia e seu ideal de construção de um bailado nacional a partir da mestiçagem de elementos da cultura europeia, negra e indígena, pretendo estabelecer algumas relações entre a pioneira solista moderna e o trabalho solo “Samba do crioulo doido”, de Luiz de Abreu, um artista brasileiro da atualidade na dança contemporânea, em sua crítica ao tema tão caro a Eros Volusia: dança e brasilidade.

A afirmação de uma cultura nacional

A discussão sobre as questões nacionalistas no Brasil se intensifica no século XIX, quando se inicia a busca de uma identidade nacional. Renato Ortiz explica que antes da abolição da escravidão o negro estava ausente das formulações teóricas do pensamento brasileiro³. Com o fim da escravidão, decretada oficialmente em 1888, através da Lei Áurea, o negro vai gradativamente aparecendo como personagem importante na dinâmica social brasileira. Segundo Ortiz, o questionamento do europeu como o elemento civilizador ocorreu com o deslocamento, nos anos 1930, da idéia de raça para a de cultura, tese esta defendida na célebre obra do sociólogo Gilberto Freyre (1900 -1987), *"Casa grande e senzala"*. É quando a ideologia da mestiçagem passa a difundir-se socialmente, “ritualmente celebrada nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional”⁴.

Na década de 1920, na então capital do país, o Rio de Janeiro, onde Volusia nasceu e se fez artista, já havia uma valorização dos aspectos indicadores da identidade nacional. O Brasil empenhava-se em construir valores que respondessem ao mesmo tempo à afirmação de sua identidade e ao imaginário demandado pela modernidade. “Ser moderno era ser brasileiro”⁵. Monica Velloso repensa a modernidade carioca, desvinculando-a da idéia de um movimento cultural organizado tal qual a Semana de 1922, em São Paulo. O que marcaria o gesto moderno no Rio de Janeiro seria a persistência numa produção artístico-intelectual caracterizada pela espontaneidade⁶.

Volusia levou os seus solos, vistos como originais e espontâneos, para os teatros da elite, aliando o popular e o erudito. A primeira grande apresentação da criadora do bailado nacional foi no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 28 de setembro de 1929. Volusia, descalça, dançou um “samba típico baiano” - *Oia a fóia no a.*, de autoria de Aníbal de Oliveira, acompanhada de

³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.41.

⁴ Idem.

⁵ VELLOSO, Monica apud CASCAES, Laura. *Queria bordar teu nome*. A dança no teatro de revista. Dissertação de Mestrado não publicada. Florianópolis: UDESC, 2009, p.145.

⁶ VELLOSO, Monica. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1996, p.31



músicos negros tocando violão e batusques, numa ousadia então incompatível como as tradições elitistas daquele palco.

As apresentações de Volusia provocavam acaloradas discussões nos jornais da época no Rio de Janeiro, com questionamentos acerca da sensualidade e da brasilidade de sua dança. A ausência de um acabamento técnico proveniente do balé é um dos aspectos que dificultava o entendimento de sua proposição estética. Quando se tratava de pensar uma dança nacional elevada à condição de arte erudita, os parâmetros ainda eram ditados por uma visão herdada do classicismo. Segundo Mario Nunes, a dança de Volusia ainda estaria no plano de “ensaio”, a serviço de uma representação “primário e grosseira”, “própria dos pretos e índios”, carecendo de uma transposição de arte popular para arte erudita, algo que passaria do “sensualismo puramente sexual para o plano espiritual”⁷. Nunes, em crítica endereçada à apresentação de Volusia no bailado *Uirapuru*, com música de Villalobos (1887-1959), questiona o ineditismo de sua dança ao relacionar esta a “algo já criado – o expressionismo”⁸, fazendo alusão ao movimento europeu recém assimilado pela cultura brasileira.

Em seu livro “Eu e a dança” Volusia define suas coreografias como dramáticas, simbólicas e recreativas, “todas impregnadas de uma grande dose de expressionismo”⁹. As recreativas teriam um caráter de entretenimento, as dramáticas seriam trágico-satíricas e as simbólicas com um olhar religioso, a exemplo das danças “Macumba” e “Candomblé”. Ao definir suas danças como expressionistas, Volusia declararia: “é a dança mais emoção que movimento”¹⁰. O termo expressionismo em sua dança conduz à idéia de uma representação subjetiva dos “estados da alma” do povo brasileiro por meio das manifestações originais das danças populares, conectando a arte da dança a uma modernidade recém-incorporada no país.

As sementes da nova dança do ocidente no século XX são lançadas, principalmente, por conta de uma auteridade imaginada, construído por figuras solistas tais como Duncan, com seu olhar para a Grécia. Como observa Ann Dayle, ainda que as danças de Duncan propusessem espontaneidade e liberdade, estavam longe de se aproximar das culturas arcaicas, dos “espasmos e padoxismos” das danças modernas com inspiração africana¹¹. Volusia pesquisava movimentos mais próximos a viceralidade dos ritos africanos, mas sem perder de vista a necessidade de estilizá-los.

O trânsito “erudito-nacional-popular” efetuado por Volusia caracterizou um novo corpo para a dança em sua época. Um corpo que se fez mestiço precocemente, desde que Volusia freqüentava

⁷ Apud PEREIRA, Roberto. *A formação do Balé Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 235.

⁸ PEREIRA, Roberto. *A formação do Balé Brasileiro*. p. 235.

⁹ Apud PEREIRA, Roberto. *A formação do Balé Brasileiro*. p.41

¹⁰ VOLUSIA, Eros. A criação do bailado nacional. Conferência realizada no Teatro Ginástico em 1939 (Apud PEREIRA, Roberto. *A formação do Balé Brasileiro*. p. 224).

¹¹ DALY, Ann. *Done into dance*. Isadora Duncan in America. Middletown: Wesleyan University Press, 1995, p.115.



na infância os centros de umbanda no Rio de Janeiro. Por outro lado, as “convulsões epiléticas” da umbanda apresentadas por Volusia, para críticos como Nunes, deveriam ser transformadas em passos de dança, elevando para o “plano espiritual” os impulsos sensuais das toadas e danças de origem africana, a fim de transformá-la em “arte superior”. Em detrimento de críticas como as de Nunes, a arte de Volusia começava a ser vista como genuinamente brasileira, associada ao reconhecimento da composição mestiça da cultura brasileira.

A antropofagia de um corpo nacional

Ciente da renovação trazida por dançarinas como Isadora Duncan, Volusia miscigena de maneira autoral elementos codificados provenientes do *ballet* e das danças populares de diferentes regiões do país, tais como o samba, o lundu, o maxixe, o maracatu e movimentos de algumas nações indígenas. Em entrevista a jornais brasileiros, Volusia revela seu entendimento de arte como um processo híbrido:

“[...] o *ballet* puro já não existe. Os bailarinos clássicos utilizam-se de todas as criações modernas, desde o materialismo das acrobacias, até a espiritualidade do expressionismo. A minha dança é um misto de clássico, moderno e folclórico, como é a dança universal atualmente, pois, como já disse, o bailado clássico já não existe mais depois de Isadora Duncan”.

A criação de uma nova dança por Volusia não ocorreu por conta de uma negação veemente do *ballet*, como ocorreria com grande parte das dançarinas da modernidade. Volusia refutou uma dança purista, seja clássica ou popular, e realizou uma operação de “devoração” intercultural de referências tanto européias e americanas quanto brasileiras, tal qual a antropofagia oswaldiana propagava, o que implica uma atitude de receptividade e de escolha crítica. Volusia valorizou o seu aprendizado de quatro anos na Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O balé funcionava como contraponto erudito ao seu processo polifônico de criação de uma nova dança. Mesmo diante dos elogios da grande dama do balé no mundo, Anna Pavlova¹², Volusia não se restringiu ao ambiente acadêmico, como declararia:

Embora as palavras de Pavlova fossem de grande estímulo para mim, eu sentia que não podia me restringir ao método acadêmico, já que meu temperamento, o amor ao ritmo brasileiro e às danças que exprimiam estados de alma exigia de mim maior campo de ação. Seria absurdo cultivar uma arte de expressão internacional, quando toda uma raça esperava de meu corpo a realização de sua alma. Minha tendência pelos ritmos brasileiros manifestou-se logo que iniciei meus primeiros passos de dança¹³.

Publicado na Revista Antropofagia (1928), o *Manifesto Antropofágico* propunha alimentar-se de tudo o que o estrangeiro traz para o Brasil, “sugar-lhe todas as idéias e uni-las às brasileiras,

¹² O fato ocorreu no ano de 1928, última ocasião em que Ana Pavlova veio ao Brasil e ano que marca o ingresso de Eros Volusia, com 14 anos, na Escola de Bailados do Teatro Municipal (PEREIRA, Roberto. *Eros Volusia*, 2004).

¹³ VOLUSIA Apud PEREIRA. *Eros Volusia*, p. 24.



realizando assim uma produção artística e cultural rica, criativa, única e própria”¹⁴. A proposta era “devorar” a cultura e técnicas estrangeiras e submetê-las a uma digestão crítica. O conceito de antropofagia se revela como uma maneira de reagir não somente a constante confrontação com culturas colonizadoras, mas como a maneira de gerar processos de hibridização cultural no Brasil, provocados inevitavelmente pelas vindas sucessivas de imigrantes ao longo de sua história¹⁵.

O escritor modernista Mário de Andrade, que se dedicou a pesquisar a cultura brasileira¹⁶, chama a atenção para a originalidade da dança de Volusia, esta apartada do “velho classicismo com suas poses acadêmicas ou os pinotes vulgares da coreografia lírica”¹⁷. Ao aliar o popular e o erudito, a dança de Volusia estava prestes a realizar a tão sonhada proposição antropofágica.

Em um de seus solos mais emblemáticos, “Cascavelando”, Volusia realiza uma tradução cênica do poema “Samba”, da escritora Gilka Machado, sua mãe, cujos elementos poéticos foram inspirados nas danças de terreiro brasileiras. O poema enfatiza o ritmo e o corpo da mulher brasileira a partir de seus elementos mestiços e da ondulação de seus movimentos de tronco e de pélvis. Nessa coreografia Volusia, na parte superior do tronco, “faz gestos ondulantes que lembram o movimento das cobras ou das ondas do mar por meio de gestos sinuosos. Na parte inferior do tronco, nos quadris e nos pés, o movimento marca o ritmo do samba, compondo uma movimentação muito sensual.”¹⁸

E é a crítica a esta imagem da sensualidade da mulata brasileira, bem como a questões sociais e políticas ligadas a negritude, que motivará décadas depois a pesquisa de um artista da dança contemporânea brasileira: Luiz de Abreu¹⁹. A apologia a esta identidade corpórea sinuosa da mulher brasileira, especialmente a da negra e da mestiça, propiciou em longo prazo o surgimento de preconceitos e esteriótipos, discutidos na proposta de Abreu.

A desconstrução do corpo nacional

¹⁴ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/m/manifesto_antropofagico> 15/01/2008. Acesso em 10/01/2010.

¹⁵ ROLNIK, Suely. *Anthropophagie Zombie*. In: *Un autre Brésil*. Paris: Mouvement. No 36-37, 2005, p. 57.

¹⁶ Mário de Andrade entre 1934 e 1944 escreveu “Danças Dramáticas do Brasil”, que reúne os seus estudos sobre música popular, dança e folclore brasileiro.

¹⁷ DE ANDRADE, Mario apud PEREIRA, Roberto. *A formação do Balé Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 126.

¹⁸ SILVA, Soraia. *Corpo@ação lingüística no exercício poético da dança*. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/tfc/geral20042/00/soraia.htm>> Acesso em 15/01/2010.

¹⁹ Nascido em Araquari (MG) em 1963. Atuou em companhias como 1º Ato e Cisne Negro. Atualmente dedica-se à carreira solo voltada à corporalidade negra.



“Samba do crioulo doido” é uma criação solo de 2004 onde Luiz de Abreu discute a forma com que a sociedade brasileira vê o negro na construção da identidade nacional. Ele retoma um antigo samba homônimo criado em 1968, de autoria do escritor Sérgio Porto, que mistura ironicamente fatos da história, respondendo a um antigo decreto governamental, dos tempos da de Getúlio Vargas, o qual obrigava os compositores a criarem sambas sobre o Brasil sempre de cunho histórico.

Em seu solo Abreu confronta os discursos nacionalistas deflagradores de um entendimento da corporeidade negra brasileira por meio da representação de esteriótipos, como a comercialização de seu erotismo. No caso de Abreu, a criação do trabalho não se destina a perseguir uma dança nacional, como Volusia, mas trabalhar criticamente com a noção de brasilidade e negritude.

Christine Greiner chama a atenção para o fato de que as práticas instigantes dos artistas da dança contemporânea mais atuantes no país funcionam como “anticorpos” à noção de dança brasileira “como um conceito em geral ou um bloco monolítico referencial”²⁰. A marca de brasilidade que muitos destes artistas por ventura apresentem estaria mais voltada aos fluxos de sentido provenientes das experiências estéticas destes do que a regras estabelecidas *a priori* e coerentes com a imagem que se faz da dança brasileira ou do corpo brasileiro, seja no Brasil ou fora deste.

Volusia refletia em sua pesquisa o pensamento de dança e de cultura absolutamente conectado à sua época, «com noções ao mesmo tempo românticas e nacionalistas do corpo e do bailado que pretendiam ser brasileiros»²¹. Sua ideologia era um manifesto radical contra o preconceito racial e o «vozerio estrangeiro que abafava o verbo da nacionalidade» das recém-descobertas artes brasileiras:

Passar do aparente imaterialismo dos bailados clássicos às humanísticas danças brasileiras, sangrentas ainda das tragédias do cativo e do exílio, quentes ainda do contato com a terra, é sem dúvida chocante à sensibilidade de qualquer público, principalmente quando este se encontra turbado de preconceitos que deseja ocultar para esquecer, quando este age sugestionando pelo «nacionalismo cosmopolita», quando este se encontra viciado à comodidade de assistir ou reproduzir as velharias importadas. [...] O Brasil está descobrindo a si mesmo, está finalmente se encontrando²².

Em “Cascavelando”, Eros Volusia, samba sensualmente revelando as formas do seu corpo com um vestido colante que imita o couro de uma cobra. É pura exaltação a uma recém-descoberta identidade brasileira. No “Samba do crioulo doido”, Luiz de Abreu samba nú portando somente

²⁰ GREINER, Christine. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de corpo brasileiro. In: NORA, Sigrid. *Húmus n.2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p.14.

²¹ PEREIRA, Roberto. *Eros Volusia*, p.46.

²² Conferência-manifesto realizada em 1939, no Teatro Ginástico, onde Volusia iniciaria sua atuação como professora (PEREIRA, Roberto, *Eros Volusia*, p.46).



botas longas prateadas de salto alto, remetendo a uma identidade ambígua, um tanto andrógina. Trata-se de outro contexto representacional, onde a *mimises* desta dança “serpenteada” vista como “tipicamente brasileira” é subvertida. Flertando com a estética da *performance*, o samba de Abreu denuncia a banalização do corpo-objeto que se fez produto de exportação “mady in Brazil”²³.

O samba do crioulo doido critica a reificação da figura da mulata. A performance de Abreu é ferramenta política afiada, nos fazendo ver o olhar “enviesado” com que ainda miramos a cultura afro-brasileira, enfatizado pelo sociólogo Milton Santos²⁴:

O solo discute a inter-relação entre o corpo-objeto construído pela diáspora e o corpo-sujeito que transgride, afirma e resiste, cria uma corporeidade que devolve ao corpo-objeto o sujeito que lhe foi extirpado ao longo da história, junto com sentimentos, valores, crenças, a palavra e suas singularidades estéticas. Samba, carnaval e erotismo constituem elementos aos quais o corpo negro brasileiro geralmente é associado.²⁵

Num ponto de vista ideológico, o solo de dança, como aponta Eugenia Cassini Ropa, é o lugar irrenunciável e urgente da pessoa e da personalidade, em toda a sua singularidade²⁶. Um solista age como se estivesse só ou separado, mas sua aparente solidão ecoa conexões múltiplas, a sua subjetividade se converte em um eco do coletivo. Se Duncan afirmava resumir em si o espírito do coro grego, sustentado por princípios universais e filtrados por meios pessoais²⁷, Volusia, por sua vez, entendia sua arte como a essencialização da alma mestiça do povo brasileiro. Já Abreu constrói em cena imagens corporais fragmentadas, porém reconhecíveis e que questionam o “corpo negro” objetificado. Trata-se de dois momentos distintos da dança solo no Brasil, cuja relação com o tema nacionalismo e brasilidade diferem, mas que se encontram legitimados, em suas devidas épocas e contextos, a partir de uma visão crítica dos processos de aculturação da sociedade brasileira.

²³ “O meu trabalho é do tamanho do meu corpo”. Entrevista com Luis de Abreu por Tiago Costa. Disponível em: < <http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/06/na-primeira-pessoa-ii-luiz-de-abreu.html>.> Acesso em 10/01/2010.

²⁴ SANTOS, Milton. *Ser negro no Brasil hoje*. Disponível em: < <http://www.ige.unicamp.br/~lmeigaco/santos.htm>.> Acesso em 10/01/2010.

²⁵Entrevista de Luiz de Abreu à Victoria Noorthoorn, 26/05/2009. Disponível em: < <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/subversao-de-estereotipos-e-convencoes>. Acesso em em 10/01/2010.>

²⁶CASSINI ROPA, Eugenia. O solo de dança no século XX. In: *Revista Urdimento*. Florianópolis, PPGT, vol.12, 2009, p.67.

²⁷CASSINI ROPA, Eugenia. O solo de dança no século XX. In: *Revista Urdimento*. Florianópolis, PPGT, vol.12, 2009.p.68.