

*Em busca da identidade nacional:  
bailarinas dançam maracatu, samba, macumba  
e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)*



Eros Volúzia, 1944, e Maria Olenewa, 1924.

*Karla Guilherme Carloni*

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da UFF. Autora, entre outros livros, de *Marechal Lott: a opção das esquerdas – uma biografia*. Rio de Janeiro: Faperj/Garamond, 2014. karlacarloni@yahoo.com.br

## Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)\*

In search of national identity: dancing maracatu, samba, macumba, and frevo on Rio de Janeiro stages (1930-1940)

*Karla Guilherme Carloni*

### RESUMO

Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930 a 1945), a cidade do Rio de Janeiro foi palco de espetáculos de dança encenados por bailarinos de formação clássica, nacionais e estrangeiros, inspirados em aspectos das culturas indígena, sertaneja e negra. O nacionalismo autoritário, o pensamento modernista e as inovações que ocorriam no próprio campo da dança no Brasil e no mundo influenciaram intercâmbios entre a dança europeia e as manifestações populares brasileiras e a busca de uma estética própria que representasse o “corpo mestiço”. Importantes iniciativas se verificaram no âmbito do Serviço Nacional de Teatro (SNT), no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e nos cassinos cariocas. Essa rica experiência cultural também foi influenciada pelo contexto da II Grande Guerra Mundial e da política cultural norte-americana.

**PALAVRAS-CHAVE:** governo Getúlio Vargas; dança; intercâmbio cultural.

### ABSTRACT

*During the first Getúlio Vargas administration (1930-1945), the city of Rio de Janeiro has staged dance performances by dancers with classical training, both Brazilian and foreign, inspired by aspects of indigenous, Brazilian country (sertaneja), and black cultures. Authoritarian nationalism, modernist thinking, and innovations in dance itself both in Brazil and worldwide influenced exchanges between European and Brazilian popular dance expressions, as well as the search for an aesthetic that would represent the “mestizo body”. The National Theater Service (SNT - Serviço Nacional de Teatro), the Rio de Janeiro Municipal Theater, and the city’s casinos took important initiatives. This rich cultural experience was also influenced by its context, which included WWII and the US cultural policy.*

**KEYWORDS:** Getúlio Vargas administration (1930-1945); dance; cultural exchange.



Desde o final do século XIX a reflexão a respeito dos elementos culturais que definiriam a nação brasileira já se fazia presente nos círculos intelectuais. Porém, foi no contexto do governo Vargas de 1930 a 1945 que a reflexão ganhou contorno políticos e ação direcionada do Estado, principalmente após ao golpe de 1937 e a entrada do Brasil na Segunda Guerra (1942). Na ânsia de traduzir o Brasil artistas influenciados pelo nacionalismo autoritário e pelas várias correntes do movimento modernista selecionaram e exaltaram em suas obras elementos culturais entendidos como “genuinamente populares” e fundamentais para construção da “verdadeira identidade nacional”.

\* Este artigo é fruto de pesquisa de pós-doutorado realizado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) sob supervisão do Prof. Dr. Orlando de Barros.

Nesse contexto a dança se uniu às artes plásticas, à literatura, à música e ao cinema no caminho de traduzir o “corpo mestiço” brasileiro. Na capital da República o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública e os cassinos se tornaram espaços fecundo de seleção, incorporação e estilização de manifestações rítmicas tropicais. Danças populares como frevo, lundu, maracatu e samba foram incorporadas aos repertórios de bailarinos estrangeiros recém-chegados na América e dos primeiros jovens bailarinos brasileiros formados pela Escola de Dança Maria Olenewa. Corpos talhados para o balé clássico tornaram os palcos cariocas verdadeiros laboratórios de dança, entusiasmando boa parte da elite e da imprensa ávida por novidades.

A divulgação e o enraizamento do *ballet* clássico e também da nova experiência do balé moderno no Brasil estão relacionados a dois episódios que impactaram a Europa na primeira metade do século XX: a Revolução Russa de 1917, que levou várias famílias de origem aristocrática e artistas a fugirem sobretudo para a França; e, posteriormente, o contexto da Segunda Guerra Mundial. O aprofundamento das dificuldades materiais enfrentadas no velho continente impulsionou muitos jovens bailarinos e coreógrafos do leste europeu a participarem de grandes turnês pelo continente americano e frequentemente a se estabelecer em algum país da América.

A grande maioria desses bailarinos já possuía carreira de destaque no exterior, como a russa Maria Olenewa, que foi responsável por fundar a primeira escola de bailados e o primeiro corpo de baile profissional no Brasil. Além da grande mestra podemos destacar Vera Grabinska, Pierre Michailowsky, Vladimir Irman, Ricardo Nemanoff, Vaslav Veltchek, Juliana Yanakieva, Gert Malmgren, Alexandra Shidlovsky, Yurek Shabelewski, Yuco Lindeberg e Tatiana Leskova como importantes nomes que contribuíram para a divulgação da dança europeia durante as décadas de 1920, 1930 e 1940.

O artigo busca destacar a relação complexa e cheia de nuances entre Estado, intelectuais, artistas e público nos caminhos da formulação de uma arte nacional e da proposta de uma dança que a representasse durante o governo Vargas de 1930 a 1945. A rica e intrincada interlocução entre as manifestações culturais tidas como eruditas e a cultura popular e entre o nacional e o estrangeiro subjaz todo o texto e é entendida como peça fundamental para a compreensão da experiência da formulação da identidade nacional brasileira.

Proponho três reflexões que se entrecruzam. Primeiro, um breve panorama da atuação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) órgão do Ministério da Educação e Saúde Pública (Mesp), seguindo as trajetórias das bailarinas Eros Volúcia e Maria Olenewa. Por diferentes caminhos elas estilizaram danças populares brasileiras e incentivaram a formação de uma imprensa especializada e de um público apreciador. Por fim, uma breve visita aos cassinos da cidade do Rio de Janeiro entendidos como espaços privilegiados de trocas e de experimentações artísticas marcadas pelos discursos nacionalistas e pan-americanistas, principalmente no contexto do Estado Novo e da entrada do Brasil na II Guerra Mundial.

### **Serviço Nacional de Teatro: em busca da identidade nacional**

Durante o governo Vargas o Ministério da Educação e Saúde Pública

<sup>1</sup> Órgão do governo federal criado com o decreto no 19.402, em 14 de novembro de 1930, com o nome de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública. Em 1937 passou a se chamar Ministério da Educação e Saúde Pública.

<sup>2</sup> VELLOSO, Mônica. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (orgs.). *O Brasil republicano*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

<sup>3</sup> SCHWARTZMAN, Simon e BOMENY, Maria Helena e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 81.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> Decreto presidencial n. 92, de 21 dez. 1937.

<sup>6</sup> Decreto n. 5.492, de 16 jul. 1928.

<sup>7</sup> BARROS, Orlando de. *Co-rações de chocolat: história da companhia negra de revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livres Expressão, 2005. Ver também *idem*, *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Funarte/Eduerj, 2001.

foi importante na elaboração e a aplicação do ideal modernista conjugado ao nacionalismo autoritário desejoso de unir nação e povo sob o projeto de modernização.<sup>1</sup> O período em que Gustavo Capanema ocupou essa pasta (1934-1945) foi marcado pela presença de destacados intelectuais e artistas comprometidos com a ideia de construção de um Brasil moderno a partir da formação de uma estética nacional própria.

As variadas correntes do movimento modernista possuíam interpretações divergentes e ambíguas a respeito do papel dos intelectuais e artistas na sociedade e disputavam espaço e preponderância no novo Estado.<sup>2</sup> A concepção e a atuação do Mesp relacionaram-se com a necessidade de criar apoio e consenso entre os diferentes grupos sociais, principalmente a partir de 1937.<sup>3</sup>

Para Schwartzman, o Ministério da Educação e Saúde Pública por não ter sido fonte principal de preocupação de Getúlio Vargas gozou de certa flexibilidade em sua atuação. Capanema era mais próximo ao ideal de construção das bases de um Estado forte a partir do catolicismo tradicional e dos cultos cívicos. Apesar disso, a consonância entre o seu ministério e os modernistas residia na valorização da cultura popular, mesmo que estilizada e idealizada. Para homens como Mário de Andrade o Mesp significou algo além da oportunidade material era um espaço no qual a arte poderia ter uma função prática, quase pedagógica: “Para o ministro importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura. Para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que as suas obras poderiam trazer”.<sup>4</sup>

Em 21 de dezembro de 1937 foi criado pelo decreto nº 92 o Serviço Nacional de Teatro (SNT). O órgão estava subordinado ao Ministério da Educação e de Saúde Pública e tinha por objetivo a “elevação e edificação espiritual do povo” através das artes cênicas. O teatro deveria ter um papel pedagógico e contribuir na difusão da cultura nacional. Competia ao SNT, dentre outras coisas, promover ou incentivar a construção de teatros, a formação de companhias teatrais e de grupos amadores em centros de ensinamentos, fábricas e outras associações, estimular a produção de obras teatrais e valorizar a produção nacional.<sup>5</sup>

Como destaca Orlando de Barros, havia uma intensa relação entre a classe artística e Getúlio Vargas. Quando ainda deputado, Getúlio foi autor de lei que garantia os direitos autorais, o que lhe deu prestígio entre os filiados à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), fundada em 1917. A “Lei Getúlio Vargas”<sup>6</sup> sancionada em 1928 pelo presidente Washington Luís insere-se em contexto de luta da classe artística por direitos sociais. No final da década de 1920 diversos ramos de trabalhadores do teatro se organizavam na luta por direitos. Eram constantes os conflitos entre os diversos segmentos da classe com os dirigentes e os empresários teatrais: “vemos uma profusão, no Rio e em São Paulo, do surgimento de ‘associações’, ‘uniões’ e ‘resistências’ e outras organizações profissionais, demonstrando que havia chegado ao meio artístico o usual defendido por sindicalistas, anarquistas e comunistas”.<sup>7</sup>

O presidente Getúlio Vargas dava especial atenção à classe teatral. A relação era de reciprocidade e possuía dimensões políticas e materiais. Na prática o SNT distribuía auxílios financeiros a artistas e produtores de teatro contemplados através de um plano anual de recursos. Casas de

espetáculos também eram arrendadas para as apresentações. O funcionamento do órgão foi marcado por divergências e ambiguidades em relação à gestão das verbas e ao papel do teatro na construção da identidade nacional. A realidade era de “luta entre diferentes discursos sobre a cultura no país para afirmar os seus projetos para o teatro brasileiro nesse período de modernização que foi o Estado Novo”.<sup>8</sup>

Em novembro de 1938, um memorial assinado por Heitor Villa-Lobos, Paulo Magalhães, Francisco Braga, entre outros, parabenizava o presidente Getúlio Vargas por determinar a construção do Grande Teatro de Autores e Artistas do Brasil. O texto defendia a nacionalização do teatro brasileiro e sua função educacional na valorização do sentimento pátrio e criticava principalmente a encenação de peças de autores estrangeiros pelo Teatro de Comédia e as apresentações de companhias líricas estrangeiras. Estas últimas identificadas como sendo contrárias “a qualquer idéia de brasilidade” e, por vezes, atentatórias ao patriotismo ao encenarem óperas de compositores estrangeiros, cantadas em “idioma que a maioria do povo desconhece”, regidas e representadas por artistas também estrangeiros.<sup>9</sup>

*Si o teatro é um meio educacional, um poderoso articulador de sentimentos e ideias, como utiliza-lo em forma incompressível as grandes coletividades? [...] Daí compreendendo, que muitos povos têm nacionalizado os seus teatros, chegando mesmo a não permitir a montagem de peças e óperas em idioma estrangeiros ao País. [...] Do exposto, confiam os autores, artistas e todo o povo, que, em breve, V. Ex. também fará a nacionalização do nosso teatro, dando-lhe direção brasileira de que carece, o amparo aos que nele trabalham, a obrigatoriedade de, pelo menos, um certo número de peças e óperas serem representadas por artistas nacionais e no idioma de Nossa Raça..*<sup>10</sup>

A opção pelo nacional não pode ser desvinculada a vida material da classe artística. É fato que artistas, compositores e cantores brasileiros perdiam espaço para os estrangeiros, mas, sobretudo, o teatro nacional enfrentava desvantajosa competição com o cinema e as suas produções hollywoodianas.

O crítico e autor Mário Nunes, presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), defendia a função prática da arte e a importância de adequar a produção e o consumo do teatro a uma perspectiva comercial e ao processo de racionalização pelo qual passava o Estado brasileiro. Criticava a gestão de Capanema e o SNT que ao invés de elaborar planos de ação quinquenais, se limitava a elaborar planos anuais, o que, segundo a sua perspectiva, levava à falta de dinamismo e facilitava o personalismo na distribuição das verbas: “O teatro, embora uma atividade artístico-literária, é uma mercadoria cuja produção e consumo precisam ser regulados em todo o território nacional como o café, o álcool, o açúcar ou, talvez com mais propriedade, a força hidráulica e a energia hidrelétrica, cuja economia é agora dirigida por aparelhos autônomos quase”.<sup>11</sup>

Em dezembro de 1938 a Associação Brasileira de Artistas Líricos (Abal), fundada em 1932<sup>12</sup>, declarava ser de “reconhecida de utilidade pública, tendo já organizado concertos inteiramente gratuitos diversos, assim como espetáculos de ópera a preço mais que populares, visando dessa forma, ao desenvolvimento artístico e a cultura do nosso povo”, e solicitou ao SNT subvenção para realizar uma temporada lírica que iria incluir “óperas inéditas e de autores nacionais, cantadas em idioma pátrio,

<sup>8</sup>PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena. (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 69.

<sup>9</sup>Funarte/Cedoc.

<sup>10</sup>Idem.

<sup>11</sup>*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abr. 1944. Apud PEREIRA, Victor Hugo Adler, *op. cit.*, p. 68.

<sup>12</sup>Decreto 5318, de 8 de janeiro de 1935, reconheceu a sua utilidade pública.

<sup>13</sup> Funarte/Cedoc.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Decreto n. 20.291, de 12 ago. 1931.

<sup>16</sup> Funarte/Cedoc.

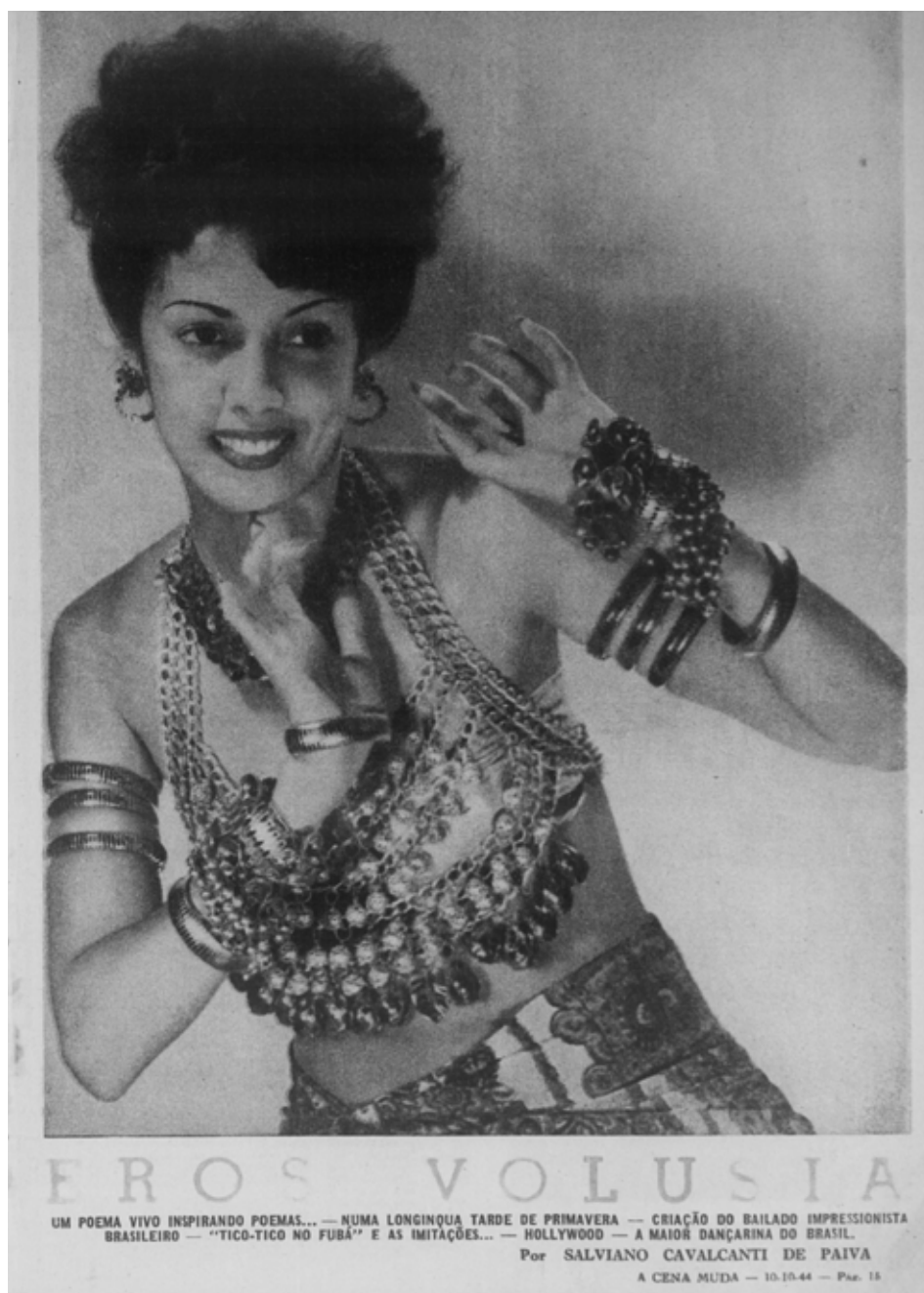
<sup>17</sup> No fragmento original este trecho aparece em caixa alta.

<sup>18</sup> Funarte/Cedoc.

<sup>19</sup> *Idem*.

apresentando os melhores elementos nacionais". As óperas nacionais eram *A noite do castello* e *O guarani*, de Carlos Gomes, *Moema*, de Delgado de Carvalho, e *Iracema*, de João Octaviano, e entre as inéditas estavam *Soror Angélica*, de Júlio Reis, e *Farrapos*, de M. Eggers.<sup>13</sup>

Apresentações de companhias estrangeiras de ópera, sobretudo italianas e francesas, há tempo já faziam parte do calendário de apresentações líricas nas principais capitais brasileiras. Também era comum as companhias nacionais serem integradas por artistas estrangeiros. Mas a ABAL enfatizava o caráter nacional dos seus artistas, ou pelo menos "nacionalizado", como Emma Fantuzzi "italiana há 10 anos residente no Brasil", Hugo Guido "italiano radicado há 15 anos no Brasil" e Tina Alebardi "naturalizada".<sup>14</sup> O que é compreensível já que em agosto de 1931 o decreto 20.291 havia estabelecido que empresas e casas comerciais deveriam possuir pelo menos 2/3 de empregados nacionais – a "Lei dos 2/3".<sup>15</sup>



Eros Volúcia. 1944, fotografia (detalhe).

As dificuldades da vida material dos artistas serviam como argumento para a Abal e reforçam o nosso entendimento sobre os problemas que a classe enfrentava. Segundo a solicitação, a temporada iria amparar “um número bem elevado de artistas e pessoas que vivem do teatro, as quais, no momento que ora atravessamos, lutam com grandes dificuldades de ordem financeira”.<sup>16</sup>

No processo a associação também requeria indenização relativa a temporada anterior que realizou no Teatro República e que, segundo o documento, teria gerado prejuízo. Em carta datada de agosto de 1939 e encaminhada diretamente ao presidente da República, a Abal destacou que, conforme o artigo 128 da Constituição Federal, “é dever do Estado contribuir, direta e indiretamente, para estímulo e desenvolvimento da arte e da ciência, favorecendo ou fundando instituições artísticas etc.”<sup>17</sup>

Particulares também requeriam apoio do SNT. Em 1939, Alzira Leonor Becker, professora pública estadual, solicitou apoio financeiro para os estudos e aperfeiçoamento da sua filha Cacilda Becker Yaconis, atriz amadora e na época com 17 anos de idade. A mãe era professora de uma escola municipal em Santos (SP) e em carta manuscrita endereçada a Getúlio Vargas relatou detalhadamente as suas dificuldades financeiras e a necessidade de educar as suas três filhas. Certa das qualidades artísticas da filha mais velha, escreveu: “[ela] tem se revelado verdadeira artista, conforme provam os recortes de jornais e revistas que ousou enviar a V. Excia., louvores esses mais valiosos por quanto são feitos à menina pobríssima que nunca teve um único professor na sua arte, que age movida por uma força superior que chamarei – um dom divino”.<sup>18</sup> A jovem atriz, que iria se consagrar nos palcos brasileiros, escreveu de próprio punho ao presidente da República: “Certa de encontrar na grande bondade e ampla visão de V.Excia, o apoio de que necessito, subscrevo-me com o mais alto apreço e grande admiração”.<sup>19</sup>

Bailarinos, compositores, coreógrafos também recorriam ao SNT. Em dezembro de 1940 o compositor musical do Rio Grande do Sul, Walter Schultz, solicitou subvenção para a encenação do balé inspirado no conto dos irmãos Grimm, *A bela adormecida*. Embora se utilize a palavra balé, na documentação não fica claro se o espetáculo realmente iria contar com a presença com um corpo de baile. De qualquer forma a partitura era da própria autoria de Schultz e continha “cunho educativo envolvendo em música pura e fina um assunto que interessará crianças e adultos”. O compositor desejava se apresentar na capital federal e outras cidades do país. A apreciação negativa do SNT deixa claro o papel do órgão de promotor do nacionalismo. O parecer indicava se tratar de espetáculo inspirado em um “banalizado” conto estrangeiro e concluía: “O nosso folclore é vasto, inúmeras e lindas são as nossas lendas, como também a nossa história e riquíssima de figuras de relevo, episódios e lances teatralizáveis, não nos falando autores de talento capazes de escrever libretos genuinamente brasileiros, que deveriam receber a preferência do sr. Walter Schultz”.<sup>20</sup>

Em outubro de 1942 o famoso bailarino, coreógrafo e diretor russo Serge Oukrainsky<sup>21</sup>, em carta endereçada a Capanema questionou se a República do Brasil não estaria interessada em ter a sua própria Escola Clássica Nacional de Ballet, como o Teatro Colón, na Argentina. Radicado nos EUA, o coreógrafo possuía destacada experiência em companhias de dança daquele país incorporando aos seus repertórios elementos do folclore regional. Oukrainsky sugeria que juntamente com apresentações de ópera a

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Oukrainsky (1885-1972) havia feito parte da companhia de balé de Ana Pavalova e nele dançou como partner da grande bailarina. Radicado em Chicago na década de 1920 foi coreógrafo e diretor do Chicago Opera Ballet e do San Francisco Ballet. Teve a sua própria escola e companhia junto com Andreas Pavley. Excursionou pelos principais estados dos EUA incentivando o gosto pela arte europeia e incorporando aos bailados elementos do folclore norte-americano. Posteriormente fez carreira em Hollywood. Apresentou-se junto com a sua companhia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1924. Disponível em <<http://allanellenberger.com/serge-oukrainsky-at-hollywood-forever/>>. Acesso em 5 jul. 2013. Ver também ERMAKOFF, George. (org.). *Teatro Municipal do Rio de Janeiro – 100 anos*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2010, p. 124 e 125.

<sup>22</sup> Funarte/Cedoc.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 28 jul.1942.

<sup>26</sup> *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 jan. 1933.

companhia brasileira de balé poderia retratar o lado cultural do Brasil “tal como velhas lendas e composições literárias musicais” e contribuir para a divulgação da cultura brasileira ao excursionar pela América.<sup>22</sup>

Embora pretendesse realizar justamente o que desejava o SNT, a resposta infelizmente foi negativa. A justificativa era de que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro já contava com um corpo de baile e que também havia a escola de dança do SNT. Além desse argumento o parecer alegava que, tendo em vista o momento de guerra então vivido, não seria prudente gastar com a criação de um órgão responsável por levantar um repertório de bailados nacionais, em que as lendas e composições brasileiras fossem interpretadas coreograficamente.<sup>23</sup>

O SNT também frequentemente recebia solicitações de coreógrafos e bailarinos que, individualmente e a duras penas, tentavam enraizar a arte da dança e sobreviver em terras tropicais. Grande maioria requeria a cessão de teatros para realização de ensaios e apresentações e auxílio de custeio dos espetáculos, a exemplo dos pedidos requisitando o Teatro Ginástico (RJ). Muitos escreviam diretamente ao ministro Capanema que encaminhava a solicitação ao SNT.<sup>24</sup>

### **O erudito encontra o popular: Maria Olenewa e Eros Volúcia**

Na busca da “verdadeira identidade nacional” e de uma estética que a representasse, em 1939 o ministro Capanema convidou a jovem bailarina Eros Volúcia para assumir a direção do Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro, que posteriormente deu origem ao corpo de baile do SNT. Volúcia teve papel central na proposta de criação de um bailado nacional. Bailarina de formação clássica e originalmente integrante do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, desde jovem se dedicava a pesquisa de danças, buscando a formulação de movimentos que traduzissem o que ela chamava de corpo mestiço. Eros viajou pelo Brasil estudando e recolhendo aspectos de danças que identificava como coloniais e/ou afro-indígenas.

O curso de balé do SNT era gratuito e funcionava no Teatro Ginástico em meio a dificuldades, sendo a maioria dos alunos jovens pobres. A inspiração da bailarina de formação clássica, segundo entrevista ao jornal *A Manhã*, vinha do cotidiano pobre no morro da Mangueira e de excursão nos “terreiros de macumba” na Bahia, onde “frequentou ‘candomblés’ e conviveu com famosos ‘babalaôs’, tendo assistido as dansas das iakós e com elas dansando também, exaltando lhes a espontaneidade dos bailados. Na criação da dansa clássica brasileira Eros, aproveitou a coreografia dos terreiros e estilizou as danças que ali aprendera, inclusive o ‘samba da chave’ e o ‘bole-bole’”.<sup>25</sup>

Eros pertencia a família de artistas. No carnaval de 1933, o jornal *O Globo* noticiou que a jovem, ainda então com 19 anos, junto com a sua mãe, a poetisa Gilka Machado, a cantora Lilian Paes Leme e um grupo de intelectuais subiu o morro do Salgueiro para encontrar o “samba legítimo” da “gente ingênua do morro”. Naquela ocasião a bailarina teria assistido duas mulheres dançando “contorcendo o corpo moreno e deixando cair a cabeça para traz. Os olhos húmidos a boca entre-aberta, aspirando o ar molhado de orvalho”.<sup>26</sup>

Em 3 de julho 1937, a bailarina apresentou no Theatro Municipal o espetáculo *Eros Volúcia – bailados brasileiros*. O evento teve participação da orquestra sinfônica da casa sob a regência do maestro Francisco Mignone



e era uma iniciativa do Mesp. A noite contou com a presença de Getúlio Vargas na plateia e no repertório estavam bailados como *Yara*, *Iracema*, *No terreiro da umbanda* e *Lundu*.<sup>27</sup> Já em 1938, Eros Volúcia novamente voltou aos palcos do mesmo teatro no espetáculo comemorativo *Cinquentenário da abolição*, também promovido pelo Mesp. Mário de Andrade, profundo pesquisador da cultura brasileira, era um admirador da bailarina. Para o autor de *Macunaíma*, “Eros era ‘essencialmente uma bailarina brasileira’, pois aliava o balé ao material popular nacional. Seu mérito, segundo ele, estava em ‘tentar sistematicamente a utilização artística da nossa mímica coreográfica popular’, transpondo-a ‘para o plano da coreografia erudita’, ou seja, o balé”.<sup>28</sup>

Em agosto do mesmo ano a bailarina participou da *Grande Noite de Arte* em comemoração ao 10º aniversário da Casa do Estudante do Brasil. O evento ocorreu na Escola Nacional de Música e foi patrocinado pelo Estado Novo. No repertório, além das apresentações de artistas líricos e do Teatro do Estudante do Brasil, constavam danças que remetiam ao passado colonial brasileiro e às culturas indígena e africana: “I- ‘Lundú’ – Musica folk-lore colônia. Baía. Maxixe primitivo; II- ‘Dansa Selvagem’ – suíte indígena, em 4 expressões: fúnebre, guerreira e religiosa, sob motivos folk-lóricos; III – ‘Batuque’ – Dansa afro-brasileira”.<sup>29</sup>

Sintetizando as suas experiências e ideias, em 20 julho de 1939, a bailarina proferiu no Teatro Ginástico uma palestra na qual apresentou um estudo a respeito da dança brasileira, *A criação do bailado brasileiro*. Em novembro do mesmo ano o jornal o *Correio da Manhã* lançou crítica muito positiva à obra e à trajetória artística de Eros. Assinada por João Itiberê da Cunha, compositor e crítico musical respeitado, o texto de acentuado tom nacionalista destacava que Eros havia contribuído para recuperar e estilizar as danças tradicionais “primitivas” e “selvagens” brasileiras que teriam enriquecido a famosa cantora Carmem Miranda e que até então estavam esquecidas pela “preguiçosa dança nacional”:

*E, um bello dia, como nos contos de Fada, ei-la de partida por esses immensos Brasis, à cata das coisas regionaes, dos bailes peculiares de cada Estado, das dansas que a tradição preservou, dos ‘passos’, dos ‘maracatus’, dos ‘frêvos’, dos ‘caboclinhos’, das ‘congadas’, dos ‘bailados pastoris’, das ‘torés’, e, afinal, dos ‘maxixes’, dos ‘sambas’ e dos ‘candomblés’, que tanto fazem actualmente, sob a forma folclórica do canto a fortuna de Carmem Miranda!*

*Nesta amabillissima patria parece que tudo tende a acabar em samba ou maxixe! [...] E porque ellas fossem selvagens ou demasiadamente primitivas, estylisou-as, deu-lhes forma choreographica, sem lhes tirar, comtudo, o sabor original, exótico ou mesmo excentrico.*

*O seu maior merecimento foi crear com esses elementos esparços e antagonicos um florilegio de dansas nacionais onde apenas existia uma preguiça langorosa e uma embriaguez de passos.*<sup>30</sup>

Acompanhar a trajetória de Eros durante o governo Vargas permite compreender a dinâmica relação entre artistas influenciados pelo modernismo que desejavam reformular a arte nacional e um governo que incentivava e promovia cultura de caráter nacionalista. Um documento do Ministério da Educação reforça o reconhecimento e o vínculo da bailarina a este ministério. O texto destaca a importância de Eros ao levar, sob patrocínio do Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho, a

<sup>27</sup> PEREIRA, Roberto. *Eros Volúcia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004, p. 33-35.

<sup>28</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 48.

<sup>29</sup> Funarte/Cedoc.

<sup>30</sup> *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 nov. 1939.

arte “genuinamente brasileira” aos trabalhadores: “Graças ao patriotismo, ao talento e esforço de Eros Volússia, a dança brasileira, até então ignorada, e, até bem pouco, considerada algo inferior, já conquistou o seu lugar nos palcos nacionais e internacionais. [...] já realizou espetáculos no Rio e várias exibições para operários, sendo que sob o patrocínio do Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho”.<sup>31</sup>

A “dança mestiça” de Eros sofreu influência da bailarina norte-americana Isadora Duncan e do bailarino russo Vaslav Nijinski que desenvolveram os primeiros passos daquilo que seria conhecido como balé moderno e, também, da “dança negra” de Josephine Baker. Na primeira



Maria Olenewa. 1924, fotografia (detalhe).

metade do século XX o Rio de Janeiro recebeu estes artistas que causaram grande impacto e admiração.<sup>32</sup> A bailarina buscava legitimidade e inspiração para as suas coreografias aproximando-se daqueles que na sua perspectiva representariam a autêntica cultura popular, o que também agradava uma burguesia ávida por novidades e exotismo.

Em julho de 1938 *A Manhã* apresentou entrevista de João da Goméia, polêmico pai de santo baiano que no final da década de 1940 se mudou para o Rio de Janeiro e obteve destaque na imprensa ao revelar ao público carioca aspectos da cultura afro-brasileira e representar “danças de terreiro” nos cassinos. Na ocasião o pai de santo revelou que Eros havia frequentado seu terreiro na Bahia e lá aprendido muito: “Muita vez ela madrugava lá no terreiro, ansiosa para aprender alguma coisa nova [...]. Ensinei a Eros, com carinho especial, tudo quanto sabia e ela participou de nossos cerimoniais, vestida de ‘baiana’”.<sup>33</sup>

Embora a bailarina tenha construído um discurso enfatizando pioneirismo por levar as danças populares às elites e ao encontro dos cânones do clássico, a presença de danças influenciadas pelas culturas negra e indígena nos salões e palcos do Rio e Janeiro era uma realidade antiga. Exemplo disso é que, em interessante trabalho, Marina Martins analisa, entre outros elementos, referências a danças nacionais como o maxixe, o lundu e o samba na literatura do romantismo da *Belle Époque* carioca.<sup>34</sup>

Ainda no século XIX a consagrada bailarina clássica italiana Marietta Baderna, refugiada no Brasil após participar da Revolução de 1848 em sua terra natal, desafiou a elite carioca ao incorporar em suas apresentações danças relacionadas à herança cultural africana. A ousadia, segundo Corvisieri, teria levado o sobrenome da bailarina virar sinônimo de confusão e desordem.<sup>35</sup>

No final do século XIX e início do século XX mulatas como Otília Amorim e Julia Martins desafiavam os preconceitos raciais no teatro de revista dançando, dentre outros ritmos, o lundu e o maxixe.<sup>36</sup> Entre 1926 e 1927, teve breve vida a Companhia Negra de Revistas inspirada na francesa Revue Nègre. A trajetória do grupo brasileiro, que contou com o jovem Grande Otelo, de acordo com Orlando de Barros, esbarrou nas contradições entre uma sociedade altamente hierarquizada e o interesse por elementos da cultura negra. O gosto pelo popular correspondia muitas vezes à busca pelo exótico, o burlesco e o erótico.<sup>37</sup>

Em 1943 ao ser entrevistada pelo *A Manhã* sobre a sua escola de balé no SNT, Eros deixou clara a sua pretensão para a formação de um verdadeiro balé brasileiro: “uma escola com acomodações indispensáveis aos treinos coreográficos; um teatro para exibição de bailados que serão, na sua maioria, extraídos das lendas e da história do nosso País”.<sup>38</sup> Nas décadas de 1930 e 1940, além, de Eros Volúcia, outros bailarinos realizaram estudos igualmente importantes com a proposta de incorporar elementos da cultura brasileira à dança. Entre eles estavam o checo Vaslav Veltechek, a carioca Any Guaíba, o sueco Gert Malmegren, a alemã Felicitas Barreto e a gaúcha Chinita Ullman. Os três últimos produziam dentro da nova linguagem do balé moderno e também foram recebidos com entusiasmo pelos modernistas.<sup>39</sup>

Any Guaíba também era bailarina do Theatro Municipal e, segundo o jornal *A Manhã*, tinha proposta semelhante à de Eros. Dançava no teatro de revista vestida de baiana, representando “bailados afro-brasileiros”. Excursionou por países da América Latina, como Argentina, Chile e Uru-

<sup>32</sup> Isadora Duncan esteve em turnê no Brasil em 1916. Nijinsky em 1913, integrando os Ballets Russes. [- , Nijinsky esteve no Brasil em 1913.] E Josephine Baker, em 1929, 1963 e 1971.

<sup>33</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jul. 1942, p. 7.

<sup>34</sup> MARTINS, Marina. *Dança ao pé da letra: do romantismo à Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

<sup>35</sup> CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>36</sup> LOPES, Antonio Herculano. Vem cá, mulata!. *Tempo*, n. 26, Rio de Janeiro, jan. 2009. Disponível em <[http://www.historia.uff.br/tempo/site/?page\\_id=15p.11](http://www.historia.uff.br/tempo/site/?page_id=15p.11)>. Acesso em 14 jun. 2013.

<sup>37</sup> BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate*, op. cit.

<sup>38</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 28 abr. 1943.

<sup>39</sup> Cf. SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacem, 1988, e SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou dança moderna? Uma questão de gênero – São Paulo na década de 1930*. Juiz de Fora: Clio, 2002.

<sup>40</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1941.

<sup>41</sup> PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 71.

<sup>42</sup> PAVALOVA, Ana. *Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001, p. 23 e 24.

<sup>43</sup> ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 137.

<sup>44</sup> PAVALOVA, Adriana, *op. cit.*, p. 41.

guai.<sup>40</sup> Porém, pouquíssimos são os registros a respeito de sua trajetória, em contraste com a fama alcançada por Eros Volúcia.

Se Mário de Andrade admirava a “dança mestiça” de Eros Volúcia, já o conceituado crítico e autor teatral Mário Nunes não aceitava a dança fora dos moldes clássicos. O crítico que durante mais de cinquenta anos manteve uma coluna no *Jornal do Brasil*, segundo Roberto Pereira, recusava a proposta de um bailado nacional que não respeitasse os cânones do balé clássico que havia se difundido na capital federal com a bailarina russa Maria Olenewa e de quem era grande admirador.<sup>41</sup> Os limites da incorporação dos elementos da “cultura popular mestiça” para alguns intelectuais comprometidos com a construção da identidade nacional através da formação de uma estética brasileira nem sempre eram tão flexíveis.

Em 11 de abril de 1927, com incentivo do próprio Mário Nunes e autorização da Prefeitura do Rio de Janeiro, Maria Olenewa fundou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a primeira escola de danças do Brasil. A bailarina havia pertencido a prestigiada companhia da russa Anna Pavlova e desempenhou importante papel no desenvolvimento do corpo de baile do Theatro Colón em Buenos Aires. A apresentação inaugural dos alunos cariocas se deu em novembro do mesmo ano com um espetáculo que contava com *divertissements* do repertório clássico internacional e uma *Apoteose à gloriosa bandeira nacional*. Após outras apresentações e rápida evolução de seus bailarinos a escola foi oficializada em 1931 pela prefeitura da capital.<sup>42</sup>

Em 1936 foi formado o corpo de baile oficial do Teatro Municipal. Sob o comando de Olenewa o grupo contava com a presença de bailarinos como Madeleine Rosay, a primeira brasileira a possuir o título de primeira-bailarina, a russa Tatiana Yanakieva e o checoslovaco Vaslav Veltchek. Nas suas apresentações durante o final da década de 1930 e início da década de 1940 o grupo de baile encenou espetáculos inspirados em aspectos da cultura popular brasileira, porém, enquadrados e estilizados pela técnica do balé clássico. As culturas negra, indígena e sertaneja tornaram-se ponto de inflexão entre a rigorosa técnica europeia e os ritmos das ruas. Os bailarinos do municipal se apresentavam nas temporadas líricas vestidos de indígenas ou negros em obras como *O guarani*, *Imbapara*, *O uirapuru*, *Jupira* e *Amaya*.

Dançar *O guarani* não era inédito. Já em 1922 as bailarinas Esmé Davis, de nacionalidade norte-americana, e a russa Vera Grabinska, sob a direção do seu marido, Pierre Michailowsky, encenaram a obra na temporada lírica do Theatro Municipal. Registros fotográficos da época mostram os bailarinos trajando figurinos com inspiração na cultura indígena. Porém, no contexto do pós-“Revolução de 1930” a sua encenação ganhou significado notadamente político. Em 1930 *O guarani* foi exibido no espetáculo de gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro pela Companhia Lírica Brasileira em homenagem ao governo de Getúlio Vargas e contou com o corpo de baile da casa sob direção de Olenewa.<sup>43</sup>

Em 1939, durante o evento *Noite de Debret*, promovido pela primeira-dama Darcy Vargas, o corpo de baile dançou, em um palco montado na Quinta da Boa Vista, o espetáculo *Maracatu de Chico Rei*, de Francisco Mignone, com o argumento de Mário de Andrade e a coreografia de Maria Olenewa.<sup>44</sup> Embora não ousasse como Eros, a bailarina russa passou a admirar as composições nacionais, de acordo com sua biógrafa: “Com mais de uma década de trabalho no Brasil, Olenewa havia se transformado

também em cultora de nossa música, fazendo questão de incluir, sempre que podia, os compositores nacionais no repertório do grupo”.<sup>45</sup>

A experiência de construção de um “bailado nacional” também teve contribuição de Serge Lifar, importante coreógrafo e bailarino ucraniano radicado na França. Em 1934 o bailarino encenou *Jurupari* de Villa-Lobos no Municipal do Rio de Janeiro e sua passagem pelo país mostra a estreita relação entre as artes, o desejo modernista de traduzir uma estética nacional e o balé que caminhava para a estética da dança moderna. Cícero Dias desenhou os figurinos após pesquisar junto com Villa-Lobos o acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional e Gilberto Freyre, amigo do artista plástico, lembrou em artigo posterior o desafio de produzir para Lifar e o entusiasmo do bailarino: “Lifar sonhou em criar para o Brasil um balé tropicalmente brasileiro, num arrojo para o qual pediu minha colaboração e desejando a também de Villa-Lobos”.<sup>46</sup> Cinco anos depois Cícero Dias também elaboraria os figurinos de *Maracatu de Chico-Rei*. As fotos da encenação de *Jurupari* e os desenhos dos figurinos de *Maracatu* mostram a profunda inspiração em elementos das culturas indígenas e afro-brasileiras e a ruptura com alguns padrões estéticos do balé clássico.<sup>47</sup>

Para Roberto Pereira, o balé clássico no Brasil seguiu passos semelhantes ao balé romântico europeu do século XIX ao estilizar e valorizar as danças nacionais. Eros Volúcia teria seguido o mesmo caminho, rejeitando, porém, os cânones da dança clássica.<sup>48</sup> Enquanto Olenewa procurou adequar e estilizar as danças nacionais, principalmente incorporando ao repertório do corpo de baile do Teatro Municipal bailados que remetiam a elementos da cultura brasileira, Eros Volúcia era compromissada com a criação de uma dança própria que correspondesse às características do “corpo mestiço brasileiro”. Suas apresentações, além de apelarem para o exótico, tinham boa dose de erotismo devido aos movimentos sensuais do corpo e aos figurinos ousados.

O SNT recebia solicitações das duas bailarinas e suas companhias. Em 1940, por exemplo, Maria Olenewa requereu cessão gratuita do Teatro João Caetano para realizar provas públicas de suas alunas. A renda da bilheteria seria destinada a despesas da apresentação como direitos autorais, orquestra, vestuário e iluminação.<sup>49</sup> Em 1940 Eros Volúcia solicitou a cessão do Tetro Ginástico para realizar, na noite do dia 13 de maio, um recital em comemoração à extinção da escravatura. O espetáculo contaria com os alunos do curso de dança do SNT representando “bailados característicos brasileiros que evoquem as melodias primitivas oriundas das épocas de formação de nossa raça”. A bailarina também desejava verba para custeio da apresentação.<sup>50</sup>

Olenewa e Eros Volúcia, embora mais próximas dos centros do poder institucional, também sofriam com escassez de recursos para a manutenção de suas companhias e apresentação de seus espetáculos. Pelo pareceres de alguns processos arquivados pelo SNT percebe-se a carência de recursos materiais do órgão e que, embora houvesse grande entusiasmo, muitas vezes a dança ficava em segundo plano na distribuição de recursos.

Junto às apresentações do corpo de baile do Municipal e à evolução da dança de Eros Volúcia e de outros bailarinos brasileiros e estrangeiros foi se formando um público e uma crítica de dança no Brasil. Revistas especializadas em arte, teatro e cinema como *A Cena Muda* dedicavam suas páginas para prestigiar e incentivar o gosto do público pelo balé clássico e pelos bailarinos.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

<sup>46</sup> *Diário de Pernambuco*. 29 mar. 1981. Disponível em <<http://associacaoreviva.org.br/site-recordanca/wp-content/uploads/2013/05/cr%C3%ADtica-gilberto-freyre.pdf>>. Acesso em 14 out. 2013.

<sup>47</sup> ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 142-145, e DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*: Cícero Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (ver notas 24 e 51 e as guardas da edição).

<sup>48</sup> PEREIRA, Roberto. *Eros Volúcia, op. cit.*

<sup>49</sup> Funarte/Cedoc.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> CERBINO, Ana Beatriz. Jacques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1792>>. Acesso em 2 fev. 2012. A cidade do Rio de Janeiro na década de 1940 recebeu grandes companhias estrangeiras de balé, destacando-se o *Original Ballet Russe* em 1942, 1944 e 1946; o *Ballet Russe de Monte Carlo*, com direção artística de Leonid Massine, em 1940; e o *American Ballet*, dirigido por George Balanchine, também 1940.

<sup>52</sup> *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1944.

<sup>53</sup> *Idem*, 6 fev. 1945.

<sup>54</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1943.

Além de Mário Nunes, outro importante nome da crítica de dança foi Jacques Corseuil. Estudado por Ana Beatriz Cerbino, Corseuil pode ser considerado o primeiro crítico de dança brasileiro. Ele foi grande incentivador da formação e divulgação de um balé nacional com estética própria e colocava-se contra as críticas que acusavam de estrangeirismo o gosto pela dança de origem europeia. Para o crítico as três temporadas do *Original Ballet Russe* realizadas na década de 1940 no Brasil foram fundamentais para a formação de um público apreciador desta arte.<sup>51</sup>

Em *A Cena Muda*, por exemplo, Corseuil apresentou uma série de entrevistas e reportagens com bailarinos integrantes do Ballet Russo como Tatiana Leskova, Oleg Tupine e Valdimir Irman. A companhia havia dançado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Estádio do Pacaembu em São Paulo durante as comemorações do 1º de maio de 1944 produzidas pelo Estado Novo. O crítico indagava os seus entrevistados sobre as possibilidades da formação de um público conhecedor e apreciador de balé no Brasil. O objetivo era a “popularização do ballet”: “a maior parte da multidão que enchia o Estádio do Pacaembu nunca tinha visto antes um ballet e é bem possível que nem fizesse uma ideia do que fosse dança clássica. Mas se no começo recebeu as Sílfides e seu poeta com sussurros de assombro, no fim da primeira variação já estavam em silêncio seguindo as evoluções com interesse, terminado com aplausos entusiásticos”.<sup>52</sup>

Vladimir Irman, que deixou o Ballet Russo e radicou-se no Brasil, para a felicidade do entrevistador, declarou: “De todos os países da América do Sul, o Brasil é o país que possui o folclore mais rico e a mais rica inspiração para a coreografia. [...] como adoro todos os sports, gostaria de fazer um ballet sobre o foot-ball”.<sup>53</sup> O crítico de arte Rubem Navarra na década de 1940 também se destacou no propósito de formar entre os seus leitores o gosto pelo balé no jornal *A Manhã*. Em suas colunas apresentava bailarinos nacionais e estrangeiros, comentava as apresentações encenadas no Theatro Municipal e tecia reflexões sobre os progressos da arte. Muitas vezes Navarra emitia notas extremamente críticas e pessimistas em relação a possibilidade do desenvolvimento da dança nacional já que não lhe agradava a direção de Olenewa no corpo de baile daquela casa. Quando a bailarina foi substituída por Vaslav Veltchek, [vg.] o crítico não escondeu a sua satisfação. Na temporada de 1943 do Municipal, o bailarino russo arrancou elogios ao coreografar danças de caráter inspiradas nos povos indígenas para as encenações de *O guarani* e *Jurupari*: “O problema aqui não é simplesmente levar para a cena os movimentos rudimentares dos nossos índios – coisa tão simploriamente resolvida pelos diletantes – mas pegar o ‘caráter’ básico e local da dança indígena e adaptá-la aos recursos técnicos do instrumento clássico”.<sup>54</sup>

Paralelamente às suas apresentações no Theatro Municipal, alguns bailarinos como Olenewa, Madele Rosay, Juliana Yanakieva, Vaslav Veltchek e Tatiana Leskova também fizeram parte do teatro de revista como forma de divulgar a sua arte, mas, principalmente, aumentar os seus ganhos. Outros se apresentavam em cassinos e teatros da cidade do Rio de Janeiro, dedicando-se, entre outros números, à execução de variadas danças populares nacionais. A imprensa divulgava com entusiasmo os espetáculos que caíam no gosto do público composto em sua maioria pela elite da capital federal. O clássico e o popular se misturavam no ambiente dos cassinos. Os bailarinos brasileiros e estrangeiros, por diferentes caminhos, começavam gradualmente a ser conhecidos e admirados.

## Sapatilhas nos cassinos cariocas

Nos cassinos e casas teatrais os espetáculos em sua grande maioria contavam com números musicais. Os cassinos possuíam seu próprio *cast*, integrado por produtores, músicos, coreógrafos, bailarinos e demais artistas contratados por temporadas. As produções ficavam pouco tempo em cartaz, não mais que algumas semanas. Era grande a rotatividade e o número de shows com a finalidade de manter as casas cheias. O público frequentador era elite burguesa da capital sempre sequiosa por novidades.

A imprensa tinha papel fundamental na divulgação dos espetáculos e de seus artistas. Os jornais tinham a função de preparar o público nas semanas e dias anteriores a estreia e depois fazer críticas, nem sempre positivas. Na imprensa especializada ou nos jornais de grande circulação entrevistas com as “estrelas” do *cast* familiarizavam o público com os atores criando um misto de admiração e curiosidade.

Ainda na década de 1920 a bailarina Maria Olenewa, associada ao ator Pinto Filho, fundou uma companhia de revistas com o seu próprio nome. Os principais atrativos eram os próprios bailados encenados por bailarinos que faziam parte do corpo de baile do Theatro Municipal. A estreia se deu no Teatro Carlos Gomes, em 1926, com a revista *Excelcior*, que continha os bailados *Ouro vermelho*, *Cabaré* e *A morte do cisne*. Outras apresentações se seguiram, mas a companhia teve curta duração.<sup>55</sup>

Nos “palcos profanos” se encontravam cantores, bailarinos e atores de diversas origens promovendo intenso intercâmbio entre o erudito e o popular e entre a arte estrangeira e a nacional. Os exemplos são inúmeros. Em 14 de novembro de 1939 os jornais noticiavam a participação da bailarina Juliana Yanakieva em um show do popular cantor e artista francês Jean Sablon no Cassino Atlântico. Na “deslumbrante noite” ele iria apresentar “pela primeira vez, uma canção brasileira. A ‘Favela’, de Juracy Camargo, numa admirável criação do notável ‘chansonier’”.<sup>56</sup>

Em 2 de outubro de 1943 *A Manhã* propagandeava espetáculo no Teatro Serrador com a cantora Dora Kalinówna,<sup>57</sup> judia polonesa, e o importante bailarino e coreógrafo sueco que havia pertencido ao Ballets Joos, Gert Malmgren.<sup>58</sup> Seriam apresentados ao público carioca “canções populares, folclore polonês, russo, inglês, francês, brasileiro, sketches, dansas”. No mesmo dia, o mesmo jornal publicou uma nota em destaque a respeito dos espetáculos *Balalaika* e *Em busca da beleza* apresentados no Cassino do Copacabana Palace. Entre os bailarinos estavam nomes brasileiros, como Leda Yuki, do corpo de baile do Theatro Municipal e “estrela do cast daquele balneário” e estrangeiros, como, o polonês Yurek Shabelewski, grande bailarino de carreira internacional e que posteriormente se estabeleceu em Curitiba onde teve papel fundamental na formação do corpo de baile do Teatro Guaíra.<sup>59</sup>

Eros Volússia também fez muito sucesso nos cassinos cariocas. Participou de espetáculos e teve os seus próprios shows. Em setembro de 1941 a bailarina estreou no Cassino Atlântico e, segundo a imprensa, agradou a crítica e o público ao levar danças inspiradas nas culturas negra e indígena. A “sacerdotisa dos ritmos brasileiros” – título da matéria – foi elogiada por “trabalhar a favor da arte brasileira” e apresentar de forma estilizada “a magia daqueles ritmos que tão de perto falam de nossa formação étnica [...] do nosso tan-tan, do nosso batuque, da nossa macumba, do nosso samba, que ganham outra expressão, muito mais alta através dos braços, dos

<sup>55</sup> SUCENA, Eduardo, *op. cit.*, p. 420.

<sup>56</sup> *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 nov. 1939.

<sup>57</sup> A cantora de destaque internacional esteve várias vezes no Brasil. De origem polonesa, se tornou apátrida e, posteriormente, conseguiu cidadania norte-americana. Arquivo Casa de Stephan Zweig (Petrópolis-RJ).

<sup>58</sup> Pertenceu a importante companhia Joos Ballets. Bailarino e coreógrafo se destacou na Europa na dança moderna e tornou-se referência mundial. Esteve no Brasil durante a II Guerra e se apresentou em espetáculos no Cassino Atlântico com Tatiana Leskova e Nini Theilade. Disponível em <<http://www.danskefilm.dk/index2.html>>. Acesso em 14 jul. 2013.

<sup>59</sup> Em 2005 foi produzido um pequeno documentário sobre o bailarino, sob direção de Nivaldo Lopes, que está disponível em <<http://revistasinuosa.wordpress.com/2012/05/27/yurek-shabelewski/>>. Acesso em 14 jul. 2013.

<sup>60</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 21 set. 1941.

<sup>61</sup> *Idem*, 17 nov. 1944.

<sup>62</sup> Em agosto de 1942 o Brasil declarou guerra à Itália e à Alemanha. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 jul. 1943.

<sup>63</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 30 abr. 1943.

<sup>64</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 set. 1944.

<sup>65</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 nov. 1944.

<sup>66</sup> BARROS, Orlando de. *A guerra dos artistas: dois episódios da história brasileira durante a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

olhos, das mãos, das pernas dessa extraordinária criatura". Fica implícito que a expectativa criada em torno da bailarina se devia à sua capacidade de "educar" e "civilizar" as danças do nosso passado que se encontrariam ainda em estado primitivo ou selvagem nas ruas.<sup>60</sup>

Já no espetáculo *Ritmos do Brasil*, no Cassino da Urca em novembro de 1944, Eros dividia página com notícias a respeito da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial. A imprensa reforçava o tom nacionalista e o orgulho de ser brasileiro e as danças nacionais estilizadas pela bailarina traduziam o que melhor teria o nosso povo – o ritmo: "Não há nada para definir as emoções populares de um determinado povo como a dança. O frevo de Pernambuco é um espelho vivo da coragem, da decisão e da vivacidade dos filhos do Leão do Norte, e as marchas carnavalescas definem bem a alegria de todos nós, brasileiros".<sup>61</sup>

Durante o Estado Novo até a dança era apontada como parte do esforço de guerra ao ajudar a criar uma atmosfera de exaltação do orgulho nacional diante da atuação da Força Expedicionária Brasileira e de um mundo ameaçado pelas teorias raciais do nazismo que assinalavam a suposta inferioridade dos povos que não pertenciam à "raça ariana".

### Bailarinas no *front* de guerra

As revistas teatrais e jornais representavam valores e expectativas de parte da sociedade carioca e da própria política varguista no contexto histórico nacional e internacional. Com a entrada do Brasil na guerra, nas mesmas páginas dos jornais que estampavam notícias do *front* e discursos pró-Aliados, as revistas encenadas nos cassinos cariocas inspirados momento histórico ganhavam destaque e críticas extremamente positivas.

Em 1943 a revista *Grill da vitória* fez sucesso no Cassino Icaraí. No *show* sobressaiu-se a bailarina russa Juliana Yanakieva encenando danças de sua terra natal.<sup>62</sup> O espetáculo também contava com os números "Idílio de gaúcho", "Dança das flores" e "Meia-noite na Broadway".<sup>63</sup> Em setembro de 1944, no Cassino da Urca, a revista *Cavalgada heroica: a história do Brasil em 15 minutos* também contava com a presença de Juliana Yanakieva e de Madelene Rosay. *A Manhã* enfatizava: "um 'show' de vibrante significação patriótica".<sup>64</sup> Em novembro do mesmo ano o cassino promoveu "uma tarde festiva para os marinheiros norte-americanos do U. S. Navy com destaque para a apresentação de Eros Volúcia dançando "Tico-tico no fubá", de Zequinha Abreu na ponta dos pés".<sup>65</sup>

Era comum organizações e clubes civis se mobilizarem em nome do esforço de guerra, [e os artistas não ficaram de fora. Orlando de Barros, em *A guerra dos artistas*, realizou pesquisa aprofundada sobre a atuação da classe artística, que, de forma espontânea ou cooptada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), envolveu-se em campanhas de mobilização durante a guerra, em filmes, discos fonográficos, nas emissoras de rádio e nos teatros de revista.<sup>66</sup>

Madelene Rosay, em outubro de 1943, era a grande estrela da revista *Ok! América* no Cassino da Urca. Uma verdadeira declaração de entusiasmo nacionalista e pan-americanismo. Dividido em seis atos, o espetáculo tinha cenário inspirado na guerra. Em um deles havia a encenação de um concurso de beleza no qual

*as 'miss' seguram longas taças que, na verdade, se assemelham a granadas. Entram*



no palco 'grills', precedidas de uma banda feminina com a chefe, de bastão, que dança e comanda. [...] Surge à esquerda, já no alto, uma bateria anti-aérea, com um soldado tocando sentido. [...] As cortinas mostram a guerra, confusão de aviões, paraquedistas, disparo de canhões, explosões, etc. [...] as 'girls' tiram os emblemas de rainhas da beleza e vestem simbolicamente macacões que refletem o esforço de guerra feminino. [...] Nessa altura surge no palco, de dentro da cortina Madelene Rosay dansando o hino da vitória.<sup>67</sup>

Madelene Rosay conquistava muitos fãs devido a sua apurada técnica e a sua beleza. Seu grande número também era dançar "Tico-tico no Fubá" nas pontas dos pés, número que chegou a ser alvo de disputa com Eros Volússia. A bailarina também se destacava pelos "bailados brasileiros" encenados nos palcos dos cassinos cariocas. *A Manhã* anunciou o show: "Em homenagem à Casa Pernambuco, Madeleine Rosay, dançará hoje na Urca, em Carnaval em Revista o 'frevo', dança típica do carnaval de Recife, que um turista surpreendido definiu como 'um incêndio de ritmos do qual ninguém escapa'".<sup>68</sup>

Em 27 de janeiro de 1945 a Comissão Estudantil de Ajuda ao Expedicionário e ao Estudante Convocado da União Nacional dos Estudantes (UNE) promoveu imensa festa para os expedicionários brasileiros baseados na Vila Militar no Rio de Janeiro. O evento de confraternização uniu estudantes e artistas, entre eles, Eros Volússia, Virginia Lane, Grande Otelo e a Orquestra Tabajara. Eros e outra artista "fizeram vir ao tablado um expedicionário, para com elas executar uns passos de frevo ou servir de 'vitima' em perigosas acrobacias que provocaram estrondosas ovações dos milhares que se comprimiam no recinto". Segundo notícia publicada em *A Manhã*, durante a festa foram distribuídos presentes e cigarros e os estudantes aproveitaram o momento para "chegar até aquele homem do povo que agora era soldado contra Hitler e com ele conversar [...] esclarecer-lhe sobre a função política do inimigo pardo".<sup>69</sup>

Em 3 de fevereiro do mesmo ano, *A Manhã* noticiava que Eros e Grande Otelo participaram de outra "festa patriótica" também promovida pela UNE em sua sede do Distrito Federal, na Praia do Flamengo. O objetivo era "imprimir às festas populares de fevereiro um conteúdo patriótico voltado para a nossa gloriosa Força Expedicionária Brasileira" – "o carnaval da vitória".<sup>70</sup>

## O pan-americanismo da dança

O pan-americanismo como marca da política norte-americana revelou-se nos palcos tanto dos EUA quanto do Brasil. O ideal de cooperação interamericana e solidariedade hemisférica, como mostrou Gerson Moura em seu já clássico trabalho, transpareceram no rádio, no cinema, nos jornais e no teatro e tiveram importante papel na construção de um sentimento pró-americano principalmente no contexto na guerra. A agência ligada ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs – OCIAA), criada em 1940, cumpria função importante na elaboração da diplomacia cultural.<sup>71</sup>

A dança e a música tiveram papel de destaque. Não foi somente Carmen Miranda que estrelou na terra do Tio Sam. Outros artistas nacionais, entre eles Eros Volússia, também mantiveram relações próximas com a indústria cultural daquele país. A bailarina foi a primeira brasileira estampada

<sup>67</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 3 out. 1943.

<sup>68</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 19 jan. 1943.

<sup>69</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1945.

<sup>70</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1 fev. 1945.

<sup>71</sup> Ver MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural norte-americana*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

<sup>72</sup> VOLÚSIA, Eros. *Eu e a dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983, p. 62-64.

<sup>73</sup> Cf. PEREIRA, Roberto. *Eros Volússia...*, op. cit..

<sup>74</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1941.

<sup>75</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 out. 1942.

<sup>76</sup> *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 e 12 jan. 1945.

na capa da revista norte-americana *Life Magazine* em 1941 e participou do filme *Rio Rita* (1942), comédia gravada pela *Metro Goldwyn Mayer* na qual encenou de forma estilizada uma “roda de macumba”.

A viagem de Eros aos EUA contou com o apoio direto do ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, notório por seus esforços no estreitamento de laços do Brasil com aquele país, e fez parte da aproximação política e cultural entre as duas nações. A bailarina obteve calorosa recepção da imprensa local e participou das comemorações do aniversário do presidente Roosevelt na Casa Branca. Na oportunidade, de acordo com Eros, o presidente norte-americano teria declarado: “Gosto muito de seu país e dos brasileiros e quero que leve uma mensagem ao Presidente Vargas: diga-lhe que estou escrevendo uma longa carta de interesse para os nossos Países!”<sup>72</sup> Meses depois o Brasil declarou guerra ao Eixo.

Diferentemente da cantora de “Tico-tico no Fubá”, Eros não se adaptou a Hollywood e, apesar de receber propostas para contracenar em outros filmes, retornou ao Brasil logo ao término das filmagens de *Rio Rita*. No Brasil, a bailarina também estrelou filmes como *Favela dos meus amores* (1935), *Samba da vida* (1937), *Caminho do céu* (1943), *Romance proibido* (1944) e *Pra lá de boa* (1949).<sup>73</sup>

Os cassinos cariocas também recebiam artistas norte-americanos que ajudavam a divulgar a cultura daquele país e a criar um sentimento de admiração e proximidade. Em agosto de 1941, por exemplo, a cantora Grace Moore promoveu um recital de gala no teatro do Cassino Copacabana em benefício da Fundação Darcy Vargas. O acontecimento social “mais destacado do ano” previa a participação de Walt Disney, responsável pela emblemática animação *Alô, amigos*, lançada no ano seguinte.<sup>74</sup>

A animação retrata a visita do personagem Pato Donald a países latino-americanos e em sua passagem pelo Brasil o Cassino da Urca aparece em destaque, o que levou *A Manhã* publicar: “Talvez por tudo isso, se justifique aquela homenagem à Urca, em ‘Alô, Amigos’ de Walt Disney, o incomparável desenhista da tela que valeu como uma definitiva prova de admiração e reconhecimento, pelas noites agradáveis que o criador de ‘Donald Duck’ passou no seu ‘music hall’”.<sup>75</sup>

Em janeiro de 1943 o Cassino da Urca e outros cassinos do Rio de Janeiro receberam os Berry Brothers – sapateadores negros norte-americanos e artistas exclusivos da *Metro Goldwyn Mayer*. A imprensa destacou: “Toda a cidade carioca delirou com a estreia dos maiores sapateadores negros dos Estados Unidos”.<sup>76</sup>

O intercâmbio cultural Brasil-Estados Unidos foi mais um elemento que contribuiu para a profusão artística que ocorreu nos palcos cariocas durante o governo Vargas. Passaram a ser consumidos pelas elites produtos culturais inspirados nas manifestações populares brasileiras – traduzidos e estilizados para os cânones da dança clássica ou através de uma nova estética de dança, como desejava Eros Volússia – e influenciados pelo espírito pan-americano e nacionalista, principalmente com a entrada do Brasil na guerra.

## **Dança, construção de identidade nacional e história**

A forma pela qual se deram os primeiros passos do balé brasileiro, destacadamente na cidade do Rio de Janeiro, e a interação desta arte com as danças populares nacionais devem ser compreendidos a partir de uma

conjuntura nacional e internacional complexa e rica tentamos demonstrar. O contexto da Revolução Russa e posteriormente da II Guerra Mundial, aliado ao pan-americanismo e ao casamento entre o pensamento modernista brasileiro, e o nacionalismo autoritário criaram condições peculiares e frutíferas para uma intensa e rica experimentação entre o erudito e o popular, representados nas propostas das bailarinas Eros Volússia e Maria Olenewa.

Ao mesmo tempo em que a incorporação de elementos da cultura popular pelo balé clássico ajudou na divulgação e apreciação desta dança europeia no Brasil, a domesticação de aspectos de danças brasileiras por Olenewa e por Eros Volússia possibilitou uma maior aceitação de determinados aspectos da cultura nacional pela elite carioca. Foram forjados discursos e práticas que pretendiam nacionalizar as expressões culturais de origem estrangeira ao mesmo tempo em se que buscava valorizar a cultura local.

Não se pode deixar de refletir, contudo, que a incorporação de elementos populares foi marcada por contradições e pelos limites de espaço concedido a exposição dos conflitos sociais. Chartier salienta que os processos de definição do que é popular implicam na seleção, na apropriação e na ressignificação. Logo, devemos compreender que foram selecionados e codificados elementos das culturas negras e indígenas ao gosto de intelectuais modernistas e entusiastas do nacionalismo sem haver uma prévia reflexão a respeito da própria estrutura social excludente e hierarquizada. A aproximação e as trocas não significaram uma relação de igualdade estando subjacente a ideia de uma “cultura primitiva” que deveria ser domesticada.<sup>77</sup>

O projeto modernista brasileiro, na ânsia de construir o nacional e superar o subdesenvolvimento através da diferenciação com o que era estrangeiro, como salientou Ortiz, teve dificuldades para perceber e refletir a respeito das próprias contradições internas da sociedade brasileira.<sup>78</sup> Dito isto, ressalto que, apesar das suas debilidades e contradições, não se deve menosprezar a riqueza da experiência cultural vivida durante o governo Vargas. O complexo contexto interno e externo ajudou na construção de um novo olhar que gradualmente iria reconhecer, aceitar e valorizar a diversidade da cultura popular e, particularmente, possibilitou um importante passo na múltipla experiência brasileira de pensar o corpo e suas manifestações rítmicas. Estado, intelectuais, artistas estrangeiros e nacionais, através de diferentes caminhos e por motivações distintas, ajudaram a redefinir positivamente a noção de popular. Como já frisou Monica Velloso, “o povo brasileiro deixava de ser visto de modo abstrato e romantizado, apresentando-se como tema de ordem reflexiva. Nos cantos, na poesia e nas danças o povo brasileiro começa a ser identificado na figura do indígena, no africano, no europeu e no mestiço. [...] mesmo de forma precária e contraditória, reconhecia-se a perspectiva da multiplicidade.”<sup>79</sup>

Por fim, compreendo que, aos olhos dos amantes da deusa grega da dança Therpsicore, a experiência ocorrida nos palcos cariocas foi de grande beleza e importância. Já para a os seguidores de Clio, deusa grega da História, ainda há muito o que ser estudado e novas reflexões devem ser feitas. A riquíssima experiência do “olhar para si” não pode ser menosprezada. As duas musas devem dialogar, possibilitando a valorização de novos objetos e reflexões nos campos da história cultural e política.



*Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em abril de 2014.*

<sup>77</sup> CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16. Rio de Janeiro: FGV/CPDoc, 1995.

<sup>78</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>79</sup> VELLOSO, Monica Pimenta. *História & modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 48.