

# Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras 'Quebradas do Mundaréu' e 'Kuarup...' do Ballet Stagium

Rafael Guarato<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia/GO, Brasil

**RESUMO – Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras 'Quebradas do Mundaréu' e 'Kuarup...' do Ballet Stagium** – Este artigo se dedica a demonstrar que a historiografia da dança no Brasil ao emoldurar e explicar as obras do Ballet Stagium a partir do contexto social e subsidiado por uma episteme dicotômica, culminou no abandono das políticas específicas da dança. O objetivo do texto é analisar táticas políticas específicas ao fazer artístico da dança, empregadas pela companhia durante a década de 1970. Para tanto, a investigação se dedica às obras *Quebradas do mundaréu* e *Kuarup...*, no intuito de restituir a elas seu potencial de atuação politizada no contexto no qual foram produzidas, sem estarem sucumbidas à política governamental. O estudo recorre a fontes históricas e orientado por teorias e debates existentes no campo dos estudos de dança, dos estudos culturais e da filosofia política. Palavras-chave: **Dança. Política. Ditadura civil-militar. Ballet Stagium. Coreografia.**

**ABSTRACT – Dance, civil-military dictatorship and dance policies in 'Quebradas do Mundaréu' and 'Kuarup ...' by Ballet Stagium** – This article is dedicated to demonstrating that the historiography of dance in Brazil, framing and explaining the works of Ballet Stagium from the social context and subsidized by a dichotomous episteme, culminated in the abandonment of specific dance policies. The objective of the text is to analyze specific political tactics in artistic dance, employed by the company during the 1970s. Therefore, the investigation is dedicated to the works *Quebradas do mundaréu* and *Kuarup ...*, in order to restore to them their potential for politicized performance in the context in which they were produced, without being succumbed to the government policy, drawing on historical sources and guided by theories and debates existing in the field of dance studies, cultural studies and political philosophy.

Keywords: **Dance. Politics. Civil-military dictatorship. Ballet Stagium. Choreography.**

**RÉSUMÉ – Danse, dictature civilo-militaire et politiques de danse dans les œuvres 'Quebradas do Mundaréu' et 'Kuarup ...' du Ballet Stagium** – Cet article est dédié à démontrer que l'historiographie de la danse au Brésil, encadrant et expliquant les œuvres de Ballet Stagium à partir du contexte social et subventionnées par une épistémé dichotomique, a abouti à l'abandon de politiques spécifiques de la danse. L'objectif du texte est d'analyser les tactiques politiques spécifiques de la danse artistique, employées par la compagnie dans les années 1970. Pour ce faire, la recherche est consacrée aux œuvres *Quebradas do mundaréu* et *Kuarup...*, afin de redonner leur potentiel à d'action politisée dans le contexte dans lequel elles ont été produites, sans céder à la politique gouvernementale. L'étude s'appuie sur des sources historiques et est guidée par des théories et des débats existant dans le domaine des études de danse, des études culturelles et de la philosophie politique.

Mots-clés: **Danse. Politique. Dictature civilo-militaire. Ballet Stagium. Chorégraphie.**

2021 é um ano particularmente especial para a companhia de dança Ballet Stagium da cidade de São Paulo, pois ela completará 50 anos de existência e atuação artística ininterrupta, sendo a companhia de dança privada de maior longevidade de nosso país. Contudo, apesar da continuidade e atividade permanente em dança por cinco décadas, a companhia possui seu registro histórico – e, portanto, a memória sobre sua importância para dança no Brasil – vinculado especialmente a sua primeira década de existência. Fundada em 1971, por Marika Gidali e Décio Otero, os argumentos recorrentemente empregados para adjetivar a dança e a importância da companhia paulista para dança no país se respaldam na sua vinculação ao contexto histórico-político daquele período, que vivenciava a ditadura civil-militar (1964-1985)<sup>1</sup>.

Ao analisar a bibliografia específica, verifica-se que o Ballet Stagium recebia pouca atenção e espaço nos livros dedicados à história da dança em nosso país até os anos iniciais da década de 1990. A curiosidade desse processo é que o trato do Ballet Stagium, como oposição à política ideológica do estado civil-militar, não aparece nos textos historiográficos de Antônio José Faro (1986 e 1988), Maribel Portinari (1985 e 1989), Cássia Navas (1987), Eduardo Sucena (1989) e Dias (1992). Foi somente no livro *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*, de Helena Katz (1994), que o Ballet Stagium foi alçado à condição de marco representacional de mudanças profundas na dança cênica produzida em nosso país. Para demarcar os atributos da companhia paulista que permitem edificar essas mudanças, o primeiro argumento utilizado por Katz (1994, p. 14) é o seguinte:

O ponto de partida, a ideia básica do trabalho, se centra num fenômeno tipicamente brasileiro conhecido por Ballet Stagium. O Stagium nasceu durante os anos mais autoritários de um golpe militar que perseguia e torturava estudantes, trabalhadores, a Igreja e os políticos no Brasil. Era o governo Médici, com AI-5, censura e crescimento econômico acompanhado de uma perversa distribuição de renda.

Pela primeira vez, um texto de aspecto historiográfico associou – não apenas algumas coreografias, mas o próprio surgimento – o Stagium ao período, contextualizando o momento histórico da ditadura militar e

especificando que eram “[...] os anos mais autoritários” (Katz, 1994, p. 14), sob os mandos do então presidente, o general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). A autora destaca a censura e o AI-5, importantes e famosos elementos repressores adotados pelo então governo. Entretanto, a associação direta entre Ballet Stagium e resistência ao regime militar se encontra em outra passagem do texto, no qual a autora afirma que “[...] num país silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium se apresentou, nos anos 70-80, como um porta-voz da lucidez. Fez da dança um espaço para a consciência que resistia” (Katz, 1994, p. 19).

Portanto, foi a partir do texto de Helena Katz que a historiografia fixou uma relação maniqueísta entre as produções do Stagium durante as décadas de 1970-80 e a estrutura estatal sob comando dos militares. Então, nosso primeiro diagnóstico consiste em reconhecer um parâmetro epistemológico que opera por emoldurar pessoas e seus fazeres dentro de concepções binárias de política, tendo em vista que a historiografia da dança define essas relações nos termos de resistência x conformismo. Além disso, tendo em vista que pesquisas acadêmicas que, de alguma maneira, abordam o Ballet Stagium realizadas posteriormente à publicação do livro de Katz (1994) replicam esse diagnóstico sobre a história da companhia<sup>2</sup>, o trato binário das relações entre dança e política permanece influente e sendo um dos pontos de referência persistentes, em torno do qual o debate sobre dança e política se articula e, dessa forma, atualiza seu alcance.<sup>3</sup>

Na obra *Ballet Stagium e a fabricação de um mito* (2019), eu me esforcei em demonstrar que as interações entre Ballet Stagium e as diferentes instâncias do governo militar durante a década de 1970, bem como diferentes preocupações e propostas estéticas da companhia entre 1971 e 1979, associadas aos detalhes do funcionamento do aparato censor em relação à dança. Elas nos oferecem muitas ambiguidades que nos informam sobre a inviabilidade de fixar a companhia como proposta de oposição específica ao governo estabelecido nos parâmetros militares, mas antes, como um grupo de consciência social e que promove protestos sociais através da dança durante e depois da ditadura civil-militar.

Ou seja, não estou pretendendo invalidar ou desconsiderar as conjunturas e a importância dentro das quais o pensamento bipolar se perpetua e se reforça, mas propor uma guinada de perspectiva analítica, para que possamos compreender as diferentes políticas e qualificar as formas de resistência que a dança oferece para o debate dos nexos entre Ballet Staging e política. A hipótese inicial que proponho é que tratar a dança do Ballet Staging como resistência específica à política ideológica da ditadura civil-militar simplifica as diferentes politicidades e dinâmicas de interações que envolvem a companhia, contribuindo pouco para o entendimento do passado histórico da dança em nosso país e abreviando a importância do Ballet Staging para diferentes malhas políticas nas quais a dança se envolve.

Para conduzir uma análise sobre essas diferentes políticas da dança, foram selecionadas as obras *Quebradas do mundaréu* (1975) e *Kuarup ou a questão do índio* (1977), por serem as duas obras eleitas pela historiografia da dança como emblemáticas nesse processo de caracterização da companhia<sup>4</sup>. A partir disso, procederei na busca de reconhecer os diferentes nexos entre dança e política, a partir das declarações políticas sobre dança e sociedade, proferidos por Marika Gidali e Décio Otero no período, e da análise da dança contida nessas obras. Nesse percurso, farei uso de teorias e debates existentes no campo dos estudos de dança, dos estudos culturais e da filosofia política, articulando-os para auxiliar-nos a compreender os múltiplos nexos entre dança e política, buscando responder as seguintes questões: o contexto político-ideológico consegue controlar a dança e circunscrever seus sentidos ou a dança, como política, é capaz de gerar contestação por si mesma? Ao olharmos para o Staging da década de 1970, percebermos preocupações políticas diferentes daquelas que nos informa a historiografia da dança?

### **Feitura da dança requer pensar e decidir sobre ela**

No decurso das últimas décadas do século XX, houve um crescente volume de teorias dedicadas em demonstrar como o cotidiano e as diferentes esferas da vida são constituídos pela política. Nesse sentido, dada a flexibilidade e variedade de entendimentos sobre o termo política, parece-me precavido explicar não apenas de qual dança estamos falando quando falamos de

dança, mas, também, é imprescindível definirmos o que entendemos por política.

A definição básica de política com a qual coaduno é constituída por uma associação entre a definição proposta pelo filósofo turco Cornelius Castoriadis (2000, p. 260) como prática de “[...] questionamento das instituições estabelecidas” e a postulada pela filósofa e politóloga belga Chantal Mouffe (2011, p. 16), que ao tratar o político como espaço de poder, conflito e antagonismos, situa a política “[...] como o conjunto de práticas e instituições através das quais se cria uma determinada ordem, organizando a coexistência humana no contexto da conflitividade inerente e derivada do político”. A partir dessas premissas, podemos formular o seguinte entendimento: a política pressupõe uma ação prática de aspecto decisório, que formula coisas para concorrerem antagonicamente com outras práticas de aspecto decisório e, portanto, a política consiste em organizar práticas e tomar decisões em meio a conflitos.

Se a política implica em decisões que nos solicita que optemos entre alternativas em conflito, vamos, nesse primeiro movimento, reconhecer que a existência das obras *Quebradas do Mundaréu* e *Kuarup ou a questão do índio* foram, antes de tudo, decisões. Em algum momento e por motivos específicos. Tentaremos partir de documentos desse período, para tentarmos reconhecer os primeiros fios que tecem essa malha que costura dança com política. O que levou o Stagium a propor esses trabalhos? Nesse nível, não estamos falando das obras em si, mas da feitura de uma obra e das etapas que antecedem sua exibição pública, especificamente no nível da prática artística, que demanda decisões sobre o quê anima artistas a fazer o que fazem.

Para entendermos como o Stagium se interessou a propor esses trabalhos, optei em trabalhar com fontes específicas do recorte temporal ao qual cada obra pertence. Desse modo, para tratar de *Quebradas do Mundaréu*, serão utilizados documentos de 1975 e para *Kuarup ou a questão do índio*, fontes de 1977 que contenham manifestações dos dirigentes da companhia. Esse recorte é empregado não com o objetivo de fixar a resignificação da obra de arte no mundo, mas, antes, como estratégia metodológica que nos permita aproximar o olhar para os artistas em seu próprio tempo. É nesse sentido que

a opção evita manifestações posteriores dos dirigentes da companhia, que passaram a agregar sentidos adquiridos após as apresentações públicas, portanto, após receberem informações sobre suas obras formuladas pela crítica especializada e pela historiografia da dança<sup>5</sup>.

### *Quebradas do Mundaréu (1975)*

A obra *Quebradas do Mundaréu* foi encenada pela primeira vez em novembro de 1975 e é uma adaptação em forma de dança da peça teatral intitulada *Navalha na Carne* (1967) do dramaturgo Plínio Marcos e do diretor Ademar Guerra. Trata-se, portanto, de uma remontagem de uma obra cuja dramaturgia havia sido pensada para atores – e não para bailarinos. Então, burlar com as fronteiras entre esses ofícios de dança e teatro parece ter sido a força motriz que animou Décio Otero e Marika Gidali a decidirem dançar uma peça teatral, tendo em vista que a companhia se encontrava num momento de busca por um modo específico de dançar cenicamente através da técnica do balé em sua tradição clássica.

É com o desejo de manter a técnica do balé com intuito de modificá-lo, que a diretora Marika Gidali anunciou ao jornal *Correio Popular* (Gidali, 1975b) da cidade de Campinas, em julho de 1975, ao declarar que “[...] está surgindo uma fórmula de ballet totalmente nossa” (Gidali, 1975). Logo após a estreia de *Quebradas do Mundaréu*, Marika destacou aos jornalistas Oswaldo Mendes e Manuela Costa Rios do jornal *Última Hora* de São Paulo, que “O ideal pra gente é casar coreografia e interpretação na mesma dose” (Gidali apud Mendes; Rios, 1975). De acordo com essas falas, é possível deduzir que havia uma intenção, por parte da companhia, em procurar táticas de fazer dança a partir do balé, assim como a dosagem de interpretação demonstra um interesse em contaminar a prática da dança balé com fazeres advindos da arte teatral.

Posto nesses termos, o Stagium, ao escolher dançar *Navalha na Carne*, toma a decisão de problematizar as heranças da dança balé e dos seus movimentos virtuosos, desafiando o paradigma dominante de movimentação em dança cênica de seu período. Há, então, uma política do Stagium que não se

encontra no conteúdo das peças, nem em sua feitura ou exposição a um público. Essa política se constitui com a liberdade de poder escolher trabalhar com quesitos de expressividade dramática, oriunda do teatro, ao invés de replicar a lógica disciplinária do balé em sua tradição clássica, promovendo, através da escolha, um questionamento.

Um documento que nos auxilia na compreensão da premissa, aqui apresentada, é a carta redigida pelo diretor teatral Ademar Guerra e destinada aos diretores do Ballet Stagium, em 1975. O conteúdo da carta trata da despedida de Guerra do trabalho junto ao Stagium e, concomitantemente, o diretor teatral explicita os motivos de seu afastamento da companhia ao falar sobre a coreografia *Quebradas do mundaréu*. Nas seguintes palavras, Guerra expõe os motivos: “Eu, em dois anos, só e unicamente tentei criar uma linha de comportamento teatral interior dentro do grupo e de vocês. Esse o propósito do meu trabalho que eu não contei a vocês. Só isso” (Guerra Apud Mendes, 1977, p. 103). A preocupação em montar a coreografia<sup>6</sup> foi animada pelo interesse de Guerra em aprofundar as técnicas de encenação. Guerra destaca que buscava inserir, nas encenações do Stagium, uma *naturalidade* que desembocasse numa *automatização* da capacidade de interpretar, sem que isso demonstrasse esforço ou vigília por parte do intérprete, pois, em seu entender, a companhia Stagium já se propunha a isso. “Mas, acreditem vocês em mim, vocês não faziam” (Guerra Apud Mendes, 1977, p. 103).

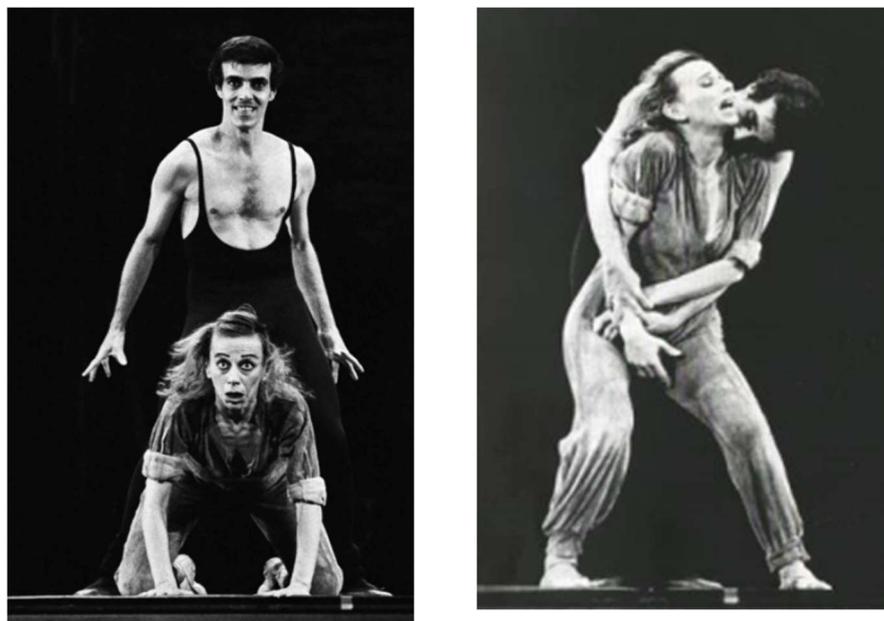


Figura 1 – Marika Gidali e Décio Otero em *Quebradas do mundaréu* (1976[1975]).

Fonte: Ocupação Ballet Stagium. São Paulo: Itaú, Cultural. Créditos de Emidio Luisi. Disponível em: <[https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ballet-stagium/danca-em-portugues/?content\\_link=8#modal-figures](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ballet-stagium/danca-em-portugues/?content_link=8#modal-figures)>.

### *Kuarup ou a questão do índio*

Estreada em julho de 1977, *Kuarup, ou a questão do índio* informava a seu público, por meio de seu programa, que reivindicava um pertencimento à tradição modernista antropofágica do modo de fazer e pensar arte abaixo dos trópicos. Contendo uma citação do *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade, de que “Só me interessa o que não é meu” (Andrade, 1928). Com esse ato, o Ballet Stagium anuncia que *Kuarup...* representa dentro das produções da companhia, uma preocupação de fazer a partir do outro, de um esforço em fazer a dança assumir aspectos cênicos específicos com o contato, uso e redistribuição de conhecimentos encontrados em nosso país.

Naquela oportunidade, a crítica de dança Maribel Portinari (1977) afirmou que, a partir da escolha de músicas indígenas do alto e baixo Xingú como trilha sonora, bem como a opção por cadências e cinéticas de movimentos que se aproximam mais do imaginário ocidental sobre danças indígenas e a ausência completa de referência técnica da dança balé, o Stagium tinha,

então, como principal desafio, não apelar ao exotismo ou estilização de povos originários. Assim a crítica afirmou, após conversa com Décio Otero e Marika, que:

‘Kuarup’ resulta de um trabalho de pesquisa que, como outros da companhia, recusa amenidades e soluções fáceis. A ideia foi surgindo primeiro de leituras e depois com conversas com antropólogos que forneceram a fita com a música indígena bem como detalhada explicação de ritos nos quais a dança tem sempre a máxima importância (Portinari, 1977).

Pesquisa: parece ter sido esse o leitmotiv que motivou a feitura de *Kuarup...* No entanto, se em *Quebradas do mundaréu* houve uma divisão do protagonismo sobre a escolha com Ademar Guerra, em *Kuarup...* Quando nos debruçamos sobre os documentos do período, é Décio Otero quem fornece a maioria dos argumentos que nos permite reconhecer o viés de pesquisa que pretendeu ao realizar a obra que se tornou principal marco da companhia, tendo sido recentemente descrita como a *Sagração da Primavera* da dança cênica no Brasil (Navas; Cerbino, 2018).

Décio Otero declarou ao jornalista Oswaldo Mendes (1977) que o trabalho era resultado de mudanças estéticas que a companhia vinha realizando ao longo do tempo, desde sua formação em 1971, definindo *Kuarup...* como “[...] consequência de tudo que já fiz antes” (Otero Apud Mendes, 1977). Nessa mesma entrevista, o coreógrafo reforça que se trata de “[...] uma obra de despojamento a ser continuada, um primeiro passo” e que como um grupo artístico, “[...] é preciso recriar, avançar através de novas propostas estéticas, tentando encontrar um novo vocabulário”. Em matéria ao jornal *Diário da Noite*, de 02 de agosto de 1977, Décio relatou que: “Uma das primeiras condições impostas na montagem de ‘Kuarup’ foi a de que eles se despojassem de seus valores estéticos para chegar a um novo resultado” (Otero, 1977). Tomando como pedra angular essas declarações de Décio Otero, podemos inferir que as preocupações e motivações para propositura de *Kuarup...* foram animadas por decisões de caráter artístico, movidas pelo fazer estético da companhia. Portanto, houve, em *Kuarup...*, assim como em *Quebradas do mundaréu*, uma política envolvida nas escolhas das obras, cujo direcionamento foi

conduzido pelas preocupações artísticas que envolviam o Ballet Stagium naqueles anos.



Figura 2 – Ballet Stagium em *Kuarup ou a questão do índio* (1977).

Fonte: Acervo Ballet Stagium.



Figura 3 – Ballet Stagium em *Kuarup ou a questão do índio* (s/d).

Fonte: Acervo do Ballet Stagium.

Temos então, uma primeira esfera de política sobre dança, constituída por artistas que decidiram sobre seus trabalhos. As escolhas presentes em ambas as obras estavam articuladas a uma leitura inteligente e tática de sua

posição em relação a outras instâncias da dança como arte. Através da compreensão dos motivos que animam as escolhas, podemos perceber que seus dirigentes tinham discernimento da linha estética que estavam cruzando e pretendiam, com isso, fomentar uma agressão aos costumes do que é um trabalho cênico realizado por um grupo de balé em plena década de 1970 no Brasil. Para tanto, a companhia procurou táticas para forjar o que a estudiosa de dança Susan Leigh Foster (2003, p. 401) definiu como “[...] fisicalidade protestante”, ao procurar um corpo que protesta contra as convenções da dança entendida como arte e suas políticas de manifestação pública do período.

Se o político envolve contraponto e a política é constituída por práticas que demandam decisão, exige-nos entendermos que a dança é provocada por decisões que interferem naquilo que é exposto ao mundo. Portanto, se levarmos em conta que o fazer dança exige decisões constantes em seu fazer, vislumbramos encontrar diferentes níveis de decisões de aspecto politizado em dança. Através de suas escolhas por quais obras montar, o Ballet Stagium anuncia, através de *Quebradas do mundaréu* e *Kuarup...*, uma forma de protesto e resistência às convenções formais, tendo em vista que essas obras apresentam, desde suas escolhas, deliberações motivadas por aspectos de rebeldia e inconformidade.

### **O Ballet Stagium como dança agonista: políticas e militâncias da companhia**

Se por um lado é possível reconhecemos ações políticas específicas à dança desde a escolhas das obras, por outro, entre essas mesmas obras e as pessoas que a fizeram, existem outras políticas. E desse modo, somos levados a considerar como o Ballet Stagium chegou a essas decisões, contando com a contribuição de suas preocupações e interesses forjados em suas relações com e na sociedade. Nesse momento, analisaremos as pessoas que pensaram e fizeram a dança, em um entendimento de que a dança não se faz exterior e sem sujeitos, para podermos perceber que as táticas da companhia em propor as obras *Quebradas do Mundaréu* e *Kuarup...* não são neutras em si e nem

transparentes, mas que estão atreladas a interesses importantes na história da companhia e, portanto, moralmente atuantes.

Para adentrarmos aos diferentes posicionamentos de cunho rebelde encontrados na atuação do Ballet Stagium na década de 1970, uma terceira concepção de política nos auxiliará. Trata-se da ideia de que política é algo em movimento, elaborada pelo dançarino e sociólogo Randy Martin (1998, p. 2), que define política:

...como a disputa sobre qual diferença a diferença pode fazer (no duplo sentido daquilo que diverge do que é dominante no presente e da multiplicidade expansiva da expressão humana que demanda adjudicação e decisão). Nesse aspecto, a política é uma atividade já em movimento. Não aguarda ignição<sup>7</sup>.

Ao propor a política como movimento, Martin pretende insinuar que a política é inerente à vida humana e à dança, e não algo que responde a demandas ou situações sociais de ordem macro. Por esse viés, cabe-nos compreender quais são os princípios ou negociações em movimento na prática artística da companhia. Portanto, nosso primeiro esforço é compreender o que animou o Stagium a protestar e o que o mantinha em movimento?

A principal motivação enunciada por Décio Otero e Marika Gidali, ao formarem o Ballet Stagium em 1971, é preocupação com a sobrevivência<sup>8</sup>. Por sobrevivência, entendia-se a militância em produzir formas que pudessem garantir a permanência das atividades artísticas da companhia ao longo do tempo. E com vistas a alcançar essa finalidade primeira, Décio Otero e Marika Gidali adotaram a tática de popularização do balé, fazendo dessa decisão um aspecto contínuo e ininterrupto de atuação politizada, na qual as preocupações de artistas estavam centradas na luta social pelo reconhecimento da dança como campo de trabalho profissional. Essa premissa básica funcionou como fio condutor das demais disputas políticas encampadas pelo Ballet Stagium, movendo a companhia a adotar posturas políticas para a construção de canais para apresentação e circulação alternativos, realizando atuações a nível estrutural ao lidar com questões organizativas do trabalho artístico.

Em certa medida, o estabelecimento dessa política estruturante da companhia em busca pela sobrevivência, trouxe-lhe possibilidades e, também, limitações para suas atuações e produções artísticas. A tática adotada pelo Ballet

Stagium, descrita como *popularização*, tratava-se da diversificação de públicos através da circulação por diferentes cidades. Na perspectiva de Marika Gidali (Apud Bulik, 1971), havia uma necessidade de viajar, tendo em vista que “[...]alguns elementos do grupo só ganham quando podemos viajar, quando há espetáculo, daí não podermos parar ou morremos de fome. O negócio é não parar, com ou sem apoio”. O crítico teatral Sábato Magaldi (1972) destacou que: “[...] o Stagium vê nas excursões permanentes um caminho para sobrevivência”.

No decorrer desse processo, os dirigentes da companhia apresentaram, gradativamente, decisões que estavam orientadas pela popularização do balé. Apresentando interesses numa perspectiva democrática de dança como arte, o Ballet Stagium se transformou numa ampla plataforma de combate à elitição da dança cênica no país. Em 1974, Marika Gidali reforça os recortes promovidos pela companhia e os direcionamentos de suas políticas de atuação. Em entrevista ao jornal *O Globo*, a diretora da companhia declarou que: “Nosso objetivo é fazer ballet dentro da realidade artística brasileira, sem pretensão a estrelismo e procurando atingir um público cada vez mais amplo” (Gidali, 1974, p. 25). Ao olharmos para as táticas de sobrevivência adotadas pelo Ballet Stagium, conseguimos perceber outras políticas envolvidas nas escolhas das obras *Quebradas do mundaréu* e *Kuarup...* para comporem o repertório da companhia, ocupando ambas um lugar dentro de uma política que era descrita como *desmistificação do balé*<sup>9</sup>, que consistia em destituir essa tradição de dança de seus aspectos elitistas e no encontro com plateias encontradas em localidades fora da centralidade Rio-São Paulo.

Nessa postura rebelde em relação à tradição da dança como arte no Brasil (estética e socioeconômica), o Stagium se constituiu como uma política de popularização que foi materializada de forma coreográfica ao longo de toda a década de 1970. Desse modo, nas coreografias da companhia, além das preocupações estilísticas, existia previamente também uma expectativa de um público que ainda não aconteceu e que é diverso. O corolário dessas orientações é verificado pela diversidade estética das obras coreografadas por Décio Otero no período, inviabilizando definir o fazer artístico da companhia até aquele momento de modo fixo e inalterável.

A exemplo disso, o programa que estreou *Quebradas do mundaréu* em 1975, também incluía além de *Diadorim* – baseada em Guimarães Rosa –, as coreografias neoclássicas com temas abstratos como *Dessincronias* (1971) e *Prelúdios* (1975). Naquela oportunidade, a crítica de dança Maribel Portinari (1975) definiu Décio como “[...] um dos mais versáteis coreógrafos brasileiros”, e o jornalista Oswaldo Mendes (1975) definiu o Stagium como um grupo aberto a possibilidades por serem “[...] totalmente sem preconceitos”, ressaltando que “[...] nesses quatro anos, cada balé estreado foi uma direção diferente, um caminho novo”. Do mesmo modo, no programa que estreou a obra *Kuarup...* em 1977, o Stagium também apresentou a coreografia neoclássica *Prelúdios* (1975). O crítico de dança Acácio Vallim (1977, p. 8) destacou que as obras “[...] indicam duas possibilidades diferentes em relação à dança”, existindo “[...] diferenças de concepção entre as duas coreografias”.

Pelo exposto até aqui, é possível consensuarmos que, apesar das obras *Quebradas do mundaréu* e *Kuarup...* ocuparem um lugar privilegiado na memória histórica sobre a atuação de resistência do Ballet Stagium durante a ditadura civil-militar, elas estão distantes de conseguirem dar conta da complexidade das políticas que envolviam a companhia e seus diretores no período em seu cotidiano, assim como, não representam uma fórmula de coreografar possível de nos permitir uma orientação estética capaz de emoldurar os processos de seleção de temas ou técnicas para montagem de seus trabalhos cênicos. E a minha compreensão sobre esse emaranhado é que os dirigentes da companhia possuíam como orientação de sua atuação, uma política para a dança, no sentido de trabalho e de ações através da dança, capazes de instrumentalizar e fazer funcionar uma demanda crescente por trabalhos artísticos de dança ao ponto de justificar socialmente a profissão de pessoas que trabalham com dança.

Para essa finalidade, o Stagium agia e possuía uma postura crítica em diferentes níveis e destinada a diferentes lugares de poder. Desse modo, a companhia reivindicou participar de diferentes esferas de decisão, nos lembrando que o objetivo da política “[...] não é a felicidade, e sim a liberdade” (Castoriadis, 2002, p. 262). Essa liberdade almejada consiste em adquirir condições de interferir em decisões que, em alguma medida, regulam minha

participação em sociedade. As decisões do Stagium eram orientadas pela premissa de sobreviver frente a uma realidade quase inexistente de profissionalização. E, diante disso, a companhia buscou resolver esse antagonismo, procurando táticas que consistia em elaborar agonismos. Para tanto, agiram politicamente ao estipular a popularização através da desmistificação do balé e da diversificação dos produtos. Entretanto, toda decisão produz efeitos. Assim, Marika Gidali e Décio Otero tiveram de lidar com muitos efeitos, cada um deles carregando consigo novos desafios e demandando outras decisões, fazendo com que o Stagium agisse de modo astuto com os antagonismos internos e externos resultantes de suas próprias deliberações artísticas.

Numa primeira esfera, com o efeito da política de popularização do balé que demandou a diversificação dos modos de dançar, a própria Marika Gidali teve de fazer sacrifícios sobre suas predileções enquanto artista. O jornal *A Tribuna* (Gidali, 1975a) da cidade de Vitória-ES destacou, em 1975, que Marika “[...] poderia estar dançando ballet clássico, chegando ao ballet moderno mais por circunstâncias do que por opção”. Nessa mesma matéria, a própria Marika relatou que: “A falta de recursos leva o bailarino brasileiro para uma linha de pesquisa que não existe lá fora. Se amanhã eu puder dançar uma grande montagem de ‘A Bela Adormecida’, porque não fazê-lo?”. Como artista, apesar do discurso histórico que conduzia a prática do Ballet Stagium estar pautada na desmistificação do balé, Marika não via como excludente a possibilidade de fazer parte de montagens de balé de repertório. Essa informação nos permite verificar que a concepção política de Marika não era construída de modo maniqueísta *ou/ou*, mas antes, num entendimento de que o importante é o trabalho profissional em dança e que as decisões estéticas ou escolhas coreográficas assumem uma segunda importância nas decisões da companhia.

Em uma segunda esfera, o efeito da política de popularização do balé, que demandou a diversificação dos modos de dançar, fez o próprio Ballet Stagium fazer sacrifícios sobre as predileções do campo artístico. Se, por um lado, a diversificação passou a permitir ao Stagium dançar para públicos diferentes, por outro, gerou um impasse com a crítica especializada que passou

a tratar suas obras como carentes de criatividade. O teatrólogo Mauro José Costa explicitou essa questão já em 1976, nos seguintes termos:

O Stagium ainda é tímido em suas propostas de renovação e trabalha numa variedade de tendências, do neoclássico, ao moderno, às pesquisas de movimentos mais livres, sem definir uma linha clara de atuação, um estilo bem marcado. Segundo Décio Otero, diretor e principal coreógrafo do grupo, esta foi a maneira adequada que encontraram para funcionar em seu esquema profissional, de muitas apresentações, para públicos variados, muitas vezes sem nenhum conhecimento de ballet (Costa, 1976, p. 23).

E o Stagium estava ciente desse antagonismo entre uma realidade material imediata que demanda pela diversidade e as exigências de entendidos de dança. Ao participarem do Festival Internacional Cervantino, no México, em 1977, Marika declarou ao jornal *Excelsior* (Gidali, 1977b) que o Stagium “[...] tem que chegar às grandes majorias e é por isso que nunca nos importamos em ter uma unidade estilística. Porém, esse conceito não é aceito pelo público conhecedor de dança”. Ao verificarmos as críticas direcionadas ao Ballet Stagium, principalmente após 1978, é comum encontrarmos vereditos que adjetivam as obras da companhia como de “[...] fácil apelo” (Dias, 1978, p. 13) ou “[...] óbvia demais” (Braga, 1978, p. 1). Ao popularizar a dança, o Ballet Stagium teve de lidar com o antagonismo do público diversificado e o público especializado. E o que proponho é reconhecer as produções coreográficas da companhia, dentre as quais se encontram *Quebradas do mundaréu* e *Kuarup...*, como esforço contínuo de procurar agonismos entre essas diferentes demandas por diferentes danças. Ao solucionar um problema: ter público para sobreviver; a própria ação política do Stagium constituiu novos antagonismos, demandando da companhia uma atuação e decisão de caráter politizado constante, no qual a dança é mediação (Williams, 1979), ou seja, demandou uma dinâmica muito complexa de decisões e deliberações no presente, que impactariam sobre o futuro da companhia.

Mesmo lidando com identidades sobre dança que lhe demandavam especificidades, o Stagium não aniquila a dimensão antagônica dessa relação, demonstrando que se reconhece a partir desses mesmos antagonismos. A filósofa Chantal Mouffe destaca que, apesar das identidades políticas se

definirem em termos de nós/eles, a dimensão antagônica dessa relação não se desfaz. Portanto, postulo que o Stagium reconhecia essa dinâmica, pois entendiam que seus adversários não são seus contrários inertes, mas dinâmicas com as quais deviam interagir para fazer modificar o presente. Isso confere, às atividades artísticas da companhia, um aspecto peculiar de política, que nos auxilia a compreender as interações de Marika e do Ballet Stagium com assuntos relacionados ao político em sua esfera governamental.

Essa postura não maniqueísta da companhia, frente a assuntos relacionados a políticas governamentais de caráter partidário ou ideológico, também é encontrada na atuação do Ballet Stagium durante a década de 1970, em relação ao governo civil-militar. O que endossa esse argumento é o fato de a companhia ter se apresentado ao general Ernesto Geisel enquanto este era presidente da república (1974-1979), ocasião sobre a qual Marika Gidali se manifestou da seguinte forma:

Eu me senti muito realizada. O que eu digo nunca é agressivo. É um caminho, um sentimento. Não é uma reclamação. É um retrato daquilo que acontece. E é bom para o presidente. É importante enxergar aquilo que o povo quer. Para quem nos assistiu e para quem nos assiste é bom para que possam mudar a trajetória das coisas. Acho que fui útil naquele momento (Gidali Apud *Jornal da Manhã*, 1980, p. 5.).

O que pretendo postular aqui, é que a política de popularização da dança elaborada pelo Ballet Stagium não regia somente sua interação agonista com o campo artístico, mas também suas relações com a esfera do poder político governamental.<sup>10</sup> O que endossa essa perspectiva é a constância de apoio financeiro de diferentes órgãos públicos durante a década de 1970 direcionados à companhia, desde a sessão do ônibus para primeira excursão do Ballet Stagium ao nordeste brasileiro, em 1972<sup>11</sup>, às numerosas contratações para apresentações públicas efetuadas pelo poder público local<sup>12</sup>, estadual<sup>13</sup> e federal<sup>14</sup>. Assim como, é notável o estabelecimento de diálogos formais estabelecidos pelo Ballet Stagium com o poder público na época da ditadura civil-militar em seus diferentes órgãos, mas principalmente com a Secretaria de Esporte, Cultura e Turismo do Estado de São Paulo, através dos quais apresentava demandas e solicitações de apoio financeiro<sup>15</sup>.

Perceber a companhia por essa perspectiva nos ensina que a manutenção artística, ao longo do tempo, demanda uma habilidade de entender o político para além das relações amigo x inimigo. Por esse viés, os governos ditatoriais e o atual não eram e não são inimigos às políticas que regem a prática artística do Stagium, mas compõem uma vasta lista de adversários através dos quais a companhia protesta em favor da democracia. O Stagium não possui inimigos, mas adversários, no sentido de que todo governo é adversário, a crítica é adversária, o mercado de dança é adversário, as políticas públicas para dança são adversárias, regidas e mediadas por uma conduta agonista de democracia.

Chantal Mouffe observa que adversários não devem ser considerados inalteráveis, pois o modelo *adversarial* permite a dinâmica de fazer o antagonismo se transformar em agonismo, na perspectiva de que o adversário “[...] é suscetível de ser redefinido” (Mouffe, 2011, p, 39). E me parece ser honesto, historicamente, reconhecer uma dimensão quase utópica de como Marika se posicionou tanto frente ao general. O que a artista nos enuncia é que as interações entre dança e política governamental não se tratam de oposições intransponíveis e que os nexos entre essas instâncias não se fazem exclusivamente pautada no modelo amigo x inimigo. Em suas andanças e fazeres, o Stagium faz o inimigo ser percebido como adversário, que pode ser convencido através da atuação militante de uma dança democrática, com aspectos de protesto e com diferentes formas de rebeldia.

### **Políticas não anunciadas da dança ou a rebeldia como *ethos* de resistência**

Até aqui, me esforcei em demonstrar aspectos e decisões políticas envolvidas nas orientações materiais do Ballet Stagium que constituem a feitura das obras *Quebradas do Mundaréu* e *Kuarup*.... No entanto, essas informações nos elucidam somente parte da complexidade que envolve essas obras. Neste momento do texto, me dedicarei a examinar as políticas específicas que a dança articula em sua constituição e apresentação, com intuito de reconhecer aspectos militantes a partir das coreografias, como forma de articulação do protesto em dança. Para isso, é preciso que consigamos reconhecer as políticas específicas que o fazer dança articula, ao invés de trata-la exclusivamente

como meio de transmissão de conteúdo ou como texto capaz de falar sobre um contexto externo a ele.

Nos estudos de dança, quem nos fornece essa ferramenta metodológica de análise é o sociólogo Randy Martin (1985 e 1998), ao propor a dança como experiência social e o seu conceito de mobilização<sup>16</sup>. Partindo do pressuposto de que a política é movimento, Martin propõe que pensemos a dança como fazer que não existe na imobilidade. Com isso, ela somente existe a partir das interações entre pessoas que constituem a performance em si como ato inaugural da dança em condição de arte. E essa interação produz formas de organização que cria e gera diferença naquilo que percebemos como dança. Desse modo, a teoria da mobilização não foca nas pessoas, mas nos recursos e no *como* se organiza e são animadas essas ações, deslocando o modelo de um ator racional e universal existente nas premissas da *intenção artística* ou na *recepção*, tendo em vista que “A dança ocorre por meio de forças aplicadas ao corpo que cede a elas, apenas para gerar seus próprios poderes”<sup>17</sup> (Martin, 1998, p. 1).

Ao invés de resistência, o conceito de mobilização compreende que a dança constitui políticas próprias que são distribuídas através da experiência sensorial. Por isso, a mobilização não está sujeita à eficácia ou aos interesses particulares de grupos sociais específicos, pois não é uma atividade que vem de fora, mas antes, de como o corpo em movimento realiza através do próprio movimento, num processo que faz e ocupa, que é constituidor e constituinte ao mesmo tempo. Grosso modo, o que Martin formula é a ideia de que a dança opera pelo conhecimento de sua própria história, com seus princípios técnicos e coreográficos que não carregam significados *per se*, exigindo-nos olhar para o como foi feito, o que foi apresentado e para as obras específicas.

A teórica da dança Ana Vujanović (2013, p. 181) define como politicidade (politicality) “[...] o aspecto de uma obra de arte ou prática artística que aborda as maneiras de ação e intervenção na esfera pública”<sup>18</sup>. E no esforço de não omitir a vitalidade estética da dança, buscaremos demonstrar o que a dança faz pela política por meio de suas configurações próprias, entendendo que entre seu fazer e sua exposição na esfera pública, a obra opera mobilização

que ocupa espaço e promove uma politização que pode desencadear outras militâncias.

Nos 17 minutos de duração da coreografia de *Quebradas do mundaréu*, além dos aspectos já destacados de sua teatralidade mesclada com a manutenção de movimentos executados com respaldo da técnica do balé clássico (Silva, 2013); da obviedade do assunto que envolve personagens marginalizados de um cafetão, uma prostituta e um homoafetivo (Katz, 1994); e do esforço do Ballet Stagium em serem fidedignos ao texto teatral de *Navalha na Carne* (Otero, 1999); a dança apresenta limitações em sua capacidade de comunicação por sua característica não-verbal. Portanto, o que aqueles corpos em movimento mobilizam e com qual qualidade cinética foram capazes de acionar sentidos ao serem expostos? Como se forja a força do corpo dançante para que consiga alterar o espaço público quando o ocupa?

No trabalho de produção da coreografia apresentada, há uma unidade composta por um léxico que movimenta os três corpos, cuja orientação é conduzida por negociações gestuais pela manutenção da vida em meio a situações de humilhação, agressão, submissão e reconciliação com o opressor. Esse léxico é constituído pela manutenção constante de braços e pernas flexionados e com a musculatura tensionada, dentes à mostra, testas franzidas e pelas transições que demandam, do corpo, uma cinética de movimento específica de agilidade e um esforço para interagir com o corpo que maltratarei ou que me maltratará. A proximidade com o chão nessa construção corpórea fez desse local o lugar onde me ancoo em situações de desamparo, assim como o opressor se faz sempre de pé, onipresente e pronto para agredir. A interação cênica entre esses corpos é mobilizada por uma simbiose quase animal, de pessoas-bicho que convivem e vivem despossuídas de amparo dos chamados direitos humanos e, portanto, sem legislação que cubra seus atos e consequência desses mesmos atos.

No bojo desse grande léxico, movimentos específicos qualificam a coreografia. Um corpo feminino não frágil, conduzido por uma prostituta vestida de operária que batalha com seus gestos disparatados e direcionados a situações opressoras, que ora demanda ao corpo soluções ágeis e menos organizadas, ora demanda calma e um cálculo melindroso sobre o que o corpo pode

naquela situação. Essa mesma habilidade de sobrevivência é requerida ao corpo homoafetivo que seduz, maltrata e que não deixa de usufruir de sua posição masculina de poder nas relações entre gêneros. Com gestos que articulam sutileza, sagacidade e força, aparece um corpo astuto que joga com as dinâmicas sociais e possui a capacidade de fornecer movimento à própria cena. E a presença de um corpo que se move para controlar, forte, impiedoso, com vontade sexual animalasca de possuir, que somente dança para oprimir e subjugar, associa-se e interage com os outros corpos na condição de algoz que se recorrija com a manipulação e domínio exercido sobre outros corpos.

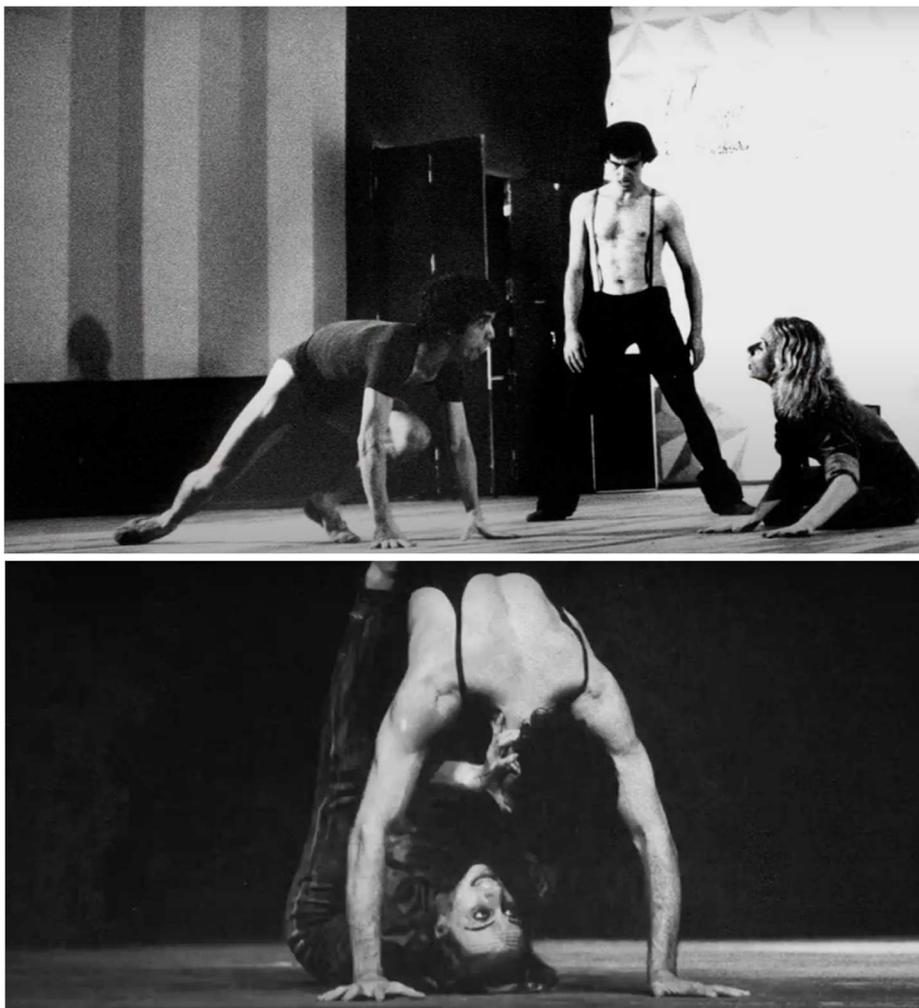




Figura 4 – Marika Gidali, Décio Otero e Milton Carneiro em *Quebradas do mundaréu* (1976[1975]).

Fonte: Acevo Ballet Stagium

Se em *Quebradas...* encontramos diferentes passagens em que passos e exercícios de aulas de balé são encontrados, em *Kuarup...* eles desaparecem por completo. Para debater o assunto da dizimação de povos, a coreografia elegeu as comunidades indígenas como representativas históricas desse processo. E essa escolha interferiu de modo não negligenciável sobre as mobilizações que o corpo em forma de dança acionou. No processo de fazer o corpo do outro compreensível, diferentes táticas de composição foram produzidas. Desde vestir indígenas de operários, até cunhar os pés no palco sem calçados, ou da cadência fornecida pela trilha sonora aos momentos de tronco encurvado. Enfim, são diversas as citações (Launay, 2018) que o Stagium faz, de modo genérico, às danças oriundas de matrizes indígenas.

Contudo, a mobilização que garante especificidade a *Kuarup...*<sup>19</sup> é encontrada em sua organização lexical, tendo em vista que inexistem personagens particulares na coreografia, o que encontramos são massas de corpos. Essa característica horizontalizante foi garantida primordialmente pelo não uso da técnica do balé clássico como instrumento para criação. O resultado é uma cinética de realinhamento dos corpos, tal como se fazem e se filiam a uma ideia de dança democrática, capaz de incluir mais pessoas, contribuindo para fazer perder o brilho das forças dominantes e excludentes que faziam do balé algo para privilegiados. Por esse motivo, *Kuarup...* apresenta um aspecto de

liberdade em relação a Quebradas..., no sentido de que os meios corporais pelos quais as pessoas realizam os movimentos são vistos como liberados das dinâmicas específicas inerentes aos movimentos oriundos do trabalho técnico em dança.

E o que endossa e torna pulsante essa mobilização não são os movimentos em si, mas, principalmente, a sabedoria contida na organização e na dispersão de grupos, das massas, da coletividade. Tanto nos momentos que se unem e se separam, por questões e vontades próprias ao grupo, como caçar, festejar ou comer, como nos momentos que se reúnem para se defenderem, combaterem e morrem juntos. Em Kuarup..., o movimento dos corpos em coletivo se abre a uma complexa teia de relações que são da própria dança e nos demonstra como o Stagium soube explorar espaço, formas, corpos, restrições, regras e protocolos de dança para expô-los publicamente. É nesse sentido que o historiador da dança, Mark Franko (2006, p. 5), afirma que “A política não está localizada diretamente ‘na’ dança, mas na forma como a dança consegue ocupar o espaço (cultural)”<sup>20</sup>. A mobilização que fez a coreografia se organizar em constituição e dispersão de corpos fornece uma sensibilidade da força coletiva e de sua fragilidade quando enfrenta outras forças coletivas empurradas pela máquina do progresso.

Existe, portanto, uma politicidade nessas obras do Ballet Stagium que nos permite trata-las como dotadas de política, mesmo quando não declaram conteúdo político específico. Através de suas coreografias, a companhia promoveu múltiplas rebeldias em seu tempo e espaço, questionando constantemente a ordem habitual de feitura e recepção de dança. Ela mostra que o próprio corpo é capaz de exercer atos subversivos e de protesto contra concepções hegemônicas, ao mesmo tempo em que oferece alternativa de características críticas. Aqui, importa para dança reconhecer “[...] como” foi dito ao invés de procurar “[...] o quê” se diz (Vujanović, 2013, p. 188). Os agrupamentos e desmanche de agrupamento de corpos “[...] não é um significante para nenhum significado. Em vez disso, o movimento comunica através de seus efeitos cinéticos” (Martin, 1985, p. 55)<sup>21</sup>, acionando uma compreensão pelo não dito que mobiliza, sendo capaz de articular uma comunicação específica que insinua entre dançarinos e entre dançarinos e público, de corpo

para corpo, a existência de dinâmicas de opressão entre corpos que não se encerra quando o espetáculo termina.

Por fim, ao compreendermos as questões que animaram o Stagium a realizar essas obras, as políticas agonistas empregadas com vistas à sobrevivência material e às politicidades engendradas pelas mobilizações inerentes à própria dança, quero propor que essas diferentes rebeldias e protestos passaram a constituir um ethos de resistência sobre a existência da companhia e suas atividades. E ao notarmos que as produções de dança mobilizam dançarinos e um público para dançar e assistir, sendo esse produto uma materialização de uma identidade de protesto que foi articulada também em sua produção, Quebradas... e Kuarup... inserem dinâmicas antinormativas que ameaçavam o padrão estético da dança, nos modos de organização do corpo e de suas cinéticas de movimento.

A mobilização que fez agir o Stagium se estende para seu público, pois ela está em movimento. Ao fazer uso de gestos do cotidiano com uma sintaxe própria, respaldados em experiências de minorias excluídas, a companhia mobiliza, em seu público, a esperança de que seus corpos possam agir, produzindo uma comunidade de corpos para ação e uma dança além do palco. Para tanto, temos de tratar o artista não como indivíduo, mas como corpo social que o público dialoga. Desse modo, a dança do Stagium é protesto, é rebelde e produz um ethos de resistência não por se referir exclusivamente a um contexto político ideológico macro, mas também por seus diferentes nexos políticos com a condição material de ser artista e com as politicidades de sua dança contidas nas obras.

### **Terminado o texto, não encerra o assunto**

Repensar como nossas histórias nos foram e são contadas, demonstra-se uma tarefa constante. Parte significativa da historiografia da dança sobre o Ballet Stagium nos legou um modo de pensar que estima a política e a resistência de maneira abrupta e determinista, paradoxalmente com esse modo de proceder, situa suas teorias fora da própria prática da qual presume fazer parte. A companhia nos é relatada como congelada pela onipresença do social sobre o artístico e particular, agindo de modo determinista e tornando a

dança um mero *reflexo* do mundo social do qual proveio. Em pesquisa anterior, eu me esforcei em demonstrar que o sentido histórico fixo da companhia como resistência à ditadura civil-militar induz uma leitura bipolar das relações entre dança e governo – que parecem insustentáveis, tendo em vista a postura agonista da companhia quando se trata de relações com o aparato estatal –, e diagnostiquei essa leitura maniqueísta como resultado do processo de recepção das obras por parte da crítica de dança, que posteriormente se replicou de maneira acrítica na historiografia da dança produzida no Brasil após 1990 (Guarato, 2019).

Contudo, se por um lado essa explicação nos ajuda a compreender as metodologias utilizadas para historiografar a dança em nosso país, bem como suas motivações, ela pouco elucidada sobre as políticas da dança promovidas pelos dirigentes e as coreografias do Ballet Stagium, tendo em vista que manteve o fornecimento de explicações advindas de fora da dança, dos processos de recepção. O esforço deste texto consiste em evidenciar que as políticas da dança não estão endereçadas exclusivamente às políticas governamentais estruturadas no binômio conformismo x resistência. Por isso, dizer que a dança não é política ou que a dança é política, não nos auxilia em muita coisa, exigindo de nós um esforço que consiste em qualificar as condições e as diferentes especificidades das relações nas quais a dança se faz política e qual tipo de política cada dança faz.

Neste texto, esforcei-me em evitar a lógica do *ou/ou* para pensar que o político reside na ambivalência de atitudes e possibilidades que a dança cria ao existir, para propor a hipótese de que a qualidade perturbadora das obras *Quebradas do mundaréu* e *Kuarup...* consiste no fato de: para além de nos fornecer *insights* sobre a política de representação e sobre a relação da dança com o poder político governamental, elas também nos informam sobre a dança e suas políticas de decisão em relação à própria dança, tanto em seus aspectos formais como socioeconômicos.

Sob essa égide, o desafio não seria decidir se a arte é ou não política, se o Ballet Stagium foi ou não resistência à ditadura, mas refletir sobre dança de um ponto de vista menos normativo e despregado da ânsia canônica (Franko, 2006 e Vallejos, 2020). Debater a excepcionalidade em história, consiste em

desafiar o cânone como ferramenta hegemônica. E, ao desafiar a historicidade canônica do Stagium, desfaz a história de seu aspecto pretensamente universalista, permitindo que possamos pensar nossa história e levantar um véu que permite perceber alternativas de investigação abandonadas, auxiliando-nos a perceber os nexos entre dança e política com olhos mais generosos e cuidadosos.

### Notas

- <sup>1</sup> A historiografia sobre esse período, produzida no século XXI, tem demonstrado que as relações dos cidadãos com o poder público no período foram múltiplas e diferenciadas, inviabilizando tratar militares e sociedade, censura e artistas de modo maniqueísta e absoluto, como destacado pelos historiadores Carlos Fico (2002) e Daniel Aarão Reis Filho (2014). Nesse sentido, ao invés de empregar o termo ditadura militar, tem-se preferido destacar a importância do apoio e interação da sociedade civil para manutenção dos militares no poder por mais de duas décadas, sendo empregado o termo civil-militar.
- <sup>2</sup> Conferir os trabalhos de Inês Bogéa (2004), Denise Siqueira (2006), Flávia Fontes Oliveira (2007), Karla Regina Dunder Silva (2008), Luanne Vila Nova (2010) e Elizabeth Pessoa Gomes da Silva (2013).
- <sup>3</sup> Essa forma histórica de entender a consciência política é uma premissa básica para compreensões de ações políticas, como foram propostas pelo marxismo clássico, segundo o qual, os grupos ou classes sociais deveriam ter – ou tomar – consciência de sua posição em relação à totalidade social.
- <sup>4</sup> A crítica de dança Maribel Portinari (1989) listou as obras *Diadorim* (1972/74), *Quebradas do mundaréu* (1975) e *Kuarup, ou a questão do índio* (1977) como as melhores criações de Décio Otero, iniciando um recorte nas obras produzidas pelo Stagium. O também crítico de dança Lineu Dias (1992, p. 98 e 100) destacou *Quebradas do mundaréu* (1975) como adaptação teatral da peça de Plínio Marcos *Navalha na carne* (1967), cuja condição de proibida pela censura no período é mencionada. Mesmo não vinculando objetivamente o trabalho do Stagium a protesto político, Dias especifica a condição opressora da censura acerca

de uma obra singular; assim como, também adjetiva a obra *Kuarup, ou a questão do índio* (1977) como um marco na trajetória da companhia.

- <sup>5</sup> A pesquisa da historiadora Daniela de Sousa Reis (2005) é um exemplo de como artistas acrescentam sentidos a suas obras após receberem comentários da crítica especializada, como é demonstrado na análise da obra *21* do Grupo Corpo.
- <sup>6</sup> Em entrevista ao documentário *Teatro, Cultura e sociedade*, dirigido por Carlos Meceni, Marika Gidali confirmou que a proposta de encenar Navalha na Carne foi de Ademar Guerra. Cf: GIDALI, Marika; OTERO Décio. **Teatro, cultura e sociedade**. Dir. Carlos Meceni. São Paulo: Associação Paulista de Arte, Cultura e Educação, DVD, 2002. 43 min.
- <sup>7</sup> No original: “[...] as the contest over what difference difference can make (in the double sense of that which diverges from what is dominant in the present, and the expansive multiplicity of human expression that demands adjudication and decision). In this regard, politics is activity already in motion. It does not await ignition” – Tradução do autor.
- <sup>8</sup> Esse assunto é encontrado em quase todas as entrevistas do período em periódicos impressos, como pode ser conferido, por exemplo, em: BULIK, Linda. O Stagium vem aí. **Folha 2**. Londrina, 30 nov. 1971; FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 out. 1972. p. 64. (Caderno de Domingo); O Balé Stagium mostra hoje obra de Marika Gidali e Décio Otero. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 out. 1973; PENNA, Catarina Vitória. Ballet Stagium: o acerto dos passos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26 set. 1974. p. 4 (Caderno B); FERREIRA, Edmar. Em busca de uma nova realidade. Dançando. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 27 set. 1975. p. 17; FERREIRA, Edmar. À procura de um novo corpo. Dançando. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 23 fev. 1976; GIDALI, Marika. Cervantino: “Stagium”: grupo brasileiro que vive por ‘amor el arte’. **El Sol de León**, León-Guanajuato, 04 mai. 1977a.
- <sup>9</sup> Dentre as táticas de desmistificação, é comumente encontrado uma crítica ao estrangeirismo na dança. O Ballet Stagium também se posicionou de modo aberto politicamente sobre como, no Brasil, valoriza-se mais artistas estrangeiros do que aqueles que se formaram e trabalham em nosso país. Foi nesse sentido que a obra *Dança das cabeças* de 1978 foi explicada por Marika Gidali em entrevista ao jornal *Última Hora*, como *valorização das nossas*

*coisas* [...] "É um alerta em forma de dança à penetração cultural estrangeira. Um brado em defesa do que é nosso." Cf: Qual é a sua... Marika Gidali? **Última Hora**. São Paulo, 19 jul. 1978. p. 13.

- <sup>10</sup> Aqui, também nos servem de endosso as diferentes contratações e diálogos formais estabelecidos pelo Ballet Stagium com o poder público na época da ditadura civil-militar em seus diferentes órgãos. Cf: Guarato (2019).
- <sup>11</sup> Cf: Comissão Estadual de Dança. Comissão de Dança refuta acusações. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 dez. 1972. Ilustrada, p. 31; MAGALDI, Sábado. Problemas e planos do Ballet Stagium. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.
- <sup>12</sup> O Ballet Stagium obteve diversas contratações pela Prefeitura da cidade de São Paulo, dentre as quais destacamos o processo nº 113.406/75, que contratou a companhia para realização de três apresentações no valor de Cr\$ 60.000,00. Cf. Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 11 dez. 1975, p. 10. Outras contratações podem ser conferidas em despachos do secretário: Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 14 ago. 1976, p. 15 e 17 jul. 1976, p. 12; Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 05 jul. 1978, p. 12
- <sup>13</sup> Algumas contratações e seus valores podem também ser conferidos nos registros do Diário Oficial do Estado de São Paulo. Cf. DOSP, 20 fev. 1975, p. 54; DOSP, 21 jan. 1975, p. 57; DOSP, 30 jan. 1975, p. 47; Extrato de Contratos da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. DOSP, 06 ago. 1976, p. 57; Extrato de Contratos da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. DOSP, 08 nov. 1977, p. 48; Extrato de Contratos da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. DOSP, 12 nov. 1977, p. 76.
- <sup>14</sup> Exemplos dessas ações são apresentações da companhia financiadas pelo MEC e projetos dos quais participou, como a *Barca da Cultura*. Cf. HELENA, Regina. Stagium abriu caminhos para dança. **A Gazeta**. São Paulo, 4 set. 1974. (Variedades); MAGNO, Paschoal Carlos. A barca do poeta. **Veja**. São Paulo, ano 06, n. 286, 27 fev. 1974, p. 74; RIBEIRO, Monike Garcia. Um estudo de caso de política cultural na história do Brasil contemporâneo: Paschoal Carlos Magno (1962-1964). **O Olho da História**, Salvador (BA), n. 15, dez. 2010.

- <sup>15</sup> Tais informações podem ser conferidas nas Atas da Comissão de Dança da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de São Paulo. Devido à extensão de sua recorrência, mencionamos apenas algumas: ATA da 18ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 27 jan. 1972. Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. Arquivo Suspenso. Livros de Atas do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1971-1973, p. 15; Atas 19º, 21º, 28º e 32º, referentes às reuniões ordinárias da Comissão Estadual de Dança em 1972. Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. Arquivo Suspenso. Livros de Atas do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1971-1973, p. 15.b, 17.b, 22.b-23.b. e 25.b-26, respectivamente; ATA da 14ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 02 maio 1974. Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Arquivo Suspenso. Livros de Atas da Subcomissão de Dança do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1974-1975, p. 9-9.b; ATA da 40ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 31 out. 1974. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 24-24.b; ATA da 72ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança, 11 jun. 1975. CACEC, SECTUR-SP. SC, AS. LASD/CEC. P. 1974-1975, p. 39.b-40; ATA da 2ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 12 jul. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 1.b-2; ATA da 3ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 19 jul. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 2.b-3; ATA da 6ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 09 ago. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 4.b-5; ATA da 15ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 18 out. 1976. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 11-11.b; ATA da 56ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 12 set. 1977. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 45; ATA da 57ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 26 set. 1977. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979, p. 45.b-47; ATA da 68ª Reunião Ordinária da Comissão Estadual de Dança, 31 janeiro 78. SECTUR-SP. DACH. AS. LACEC. P. 1976-1979.
- <sup>16</sup> No Brasil, o equivalente teórico da proposta de Randy Martin que se disseminou através do mercado editorial é a obra *Le partage du sensible* do filósofo francês Jacques Rancière (2000). E por reconhecer que dentro dos próprios estudos de dança, Martin havia proposto o estudo do fazer dança e seu

compartilhamento público fora dos auspícios do simbólico, articulando os conceitos de *mobilização*, *desejo* e *agência* como políticas específicas do fazer artístico – com mais de uma década de antecedência em relação à Rancière –, utilizo as obras de Martin como pressupostos teóricos. Mas esse mesmo sentido de política da dança que apresento encontra equivalência nas conclusões que Marina Guzzo e Mary Spink (2015) e Lucía Naser (2017) chegam através de Rancière.

- <sup>17</sup> No original: “Dance occurs through forces applied to the body that yields to them, only to generate powers of their own”.
- <sup>18</sup> No original: “...aspect of an artwork or art practice that addresses the ways it acts and intervenes in the public sphere”.
- <sup>19</sup> Versão de comemoração aos 40 anos do Ballet Stagium, produzida pela TV SESC, encontra-se disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8GLwkFLYYoA> >. Acesso em: 22 abr. 2021.
- <sup>20</sup> No original: “Politics are not located directly ‘in’ dance, but in the way dance manages to occupy (cultural) space”.
- <sup>21</sup> No original: “It is not a signifier to any signified. Rather, the movement communicates through its kinetic effects”.

## Referências

A ESPERANÇA. Em passos de balé. **Última Hora**. São Paulo, 24 e 25 de jul. 1976. p. 10.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, mai. 1928, p. 7. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>>. Acesso em ago. 2021.

BOGÉA, Inês. Contraponto brasileiro no tempo da dança. **Sala Preta**, São Paulo, v. 4, 2004.

BRAGA, Suzana. A dança regional e sem modismos do Ballet Stagium. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 04 ago. 1978, p. 1 (Serviço)

BULIK, Linda. O Stagium vem aí. **Folha 2**. Londrina, 30 nov. 1971.



CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto**: a ascensão da insignificância. Vol. IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

COMISSÃO Estadual de Dança. Comissão de Dança refuta acusações. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 dez. 1972. Ilustrada, p. 31;

COSTA, Mauro José. A busca do Stagium. **Opinião**, Rio de Janeiro, 17 set. 1976, p. 23.

CULTURA. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, 11 dez. 1975, p. 10.

CULTURA. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, 14 ago. 1976, p. 15 e 17.

CULTURA. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, jul. 1976, p. 12.

CULTURA. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, 05 jul. 1978, p. 12.

DIAS, Lineu. O apelo fácil na nova proposta do Stagium. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 jul 1978. p. 13.

DIAS, Lineu; NAVAS, Cássia. **Dança moderna**. Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1992.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 1988.

FERREIRA, Edmar. Em busca de uma nova realidade. Dançando. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 27 set. 1975. p. 17.

FERREIRA, Edmar. À procura de um novo corpo. Dançando. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 23 fev. 1976.

FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, 2002, p. 251-286.

FILOSOFÍA del Ballet Stagium: cultivar una ideia de mil formas. **Excelsior**, Guajuato, 08 may. 1977, p. B-7.

FOSTER, Susan Leigh. Choreographies of Protest. **Theatre Journal**, v. 55, n. 3, 2003, p. 395-412.

FRANKO, Mark. Dance and the Political: States of Exception. **Dance Research Journal**, v. 38, n. 1.2, 2006, p. 3-18.

FUSER, Fausto. Ballet Stagium: um ano de vida com luta. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 out. 1972, p. 64. (Caderno de Domingo)

GIDALI, Marika. Depoimento. In: Ballet Stagium no Rio estreia "A Rainha Louca". **O Globo**. Rio de Janeiro, 28 set. 1974, p. 25.

GIDALI, Marika. Depoimento. In: Marika, o Ballet Stagium e os problemas da dança no Brasil. **A Tribuna**, Vitória, 23 out. 1975a.

GIDALI, Marika. Depoimento. In: Stagium: A realidade brasileira através da dança. **Correio Popular**, Campinas, 03 jul. 1975b, p. 8.

GIDALI, Marika. Depoimento. In: Cervantino: "Stagium": grupo brasileiro que vive por 'amor el arte'. **El Sol de León**, León-Guanajuato, 04 mai. 1977a.

GIDALI, Marika. Depoimento. In: Filosofía del Ballet Stagium: cultivar una ideia de mil formas. **Excelsior**, Guanajuato, 08 may. 1977b, p. B-7.

GIDALI, Marika. Depoimento. In: Contra o esquema estrangeiro. **Jornal da Manhã**. Uberaba, 09 abr. 1980, p. 5.

GIDALI, Marika; OTERO, Décio. **Teatro, cultura e sociedade**. Dir. Carlos Mecení. São Paulo: Associação Paulista de Arte, Cultura e Educação, DVD, 2002. 43 min.

GUARATO, Rafael. **Ballet Stagium e a fabricação de um mito**: imbricações entre dança, história, memória e crítica de dança. Curitiba: CRV, 2019.

GUERRA, Ademar. Carta a Marika e Décio (1975). In: MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra**: o teatro de um homem só. São Paulo: Senac, 1997. P. 103-111.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. Arte, Dança e Política(s). **Psicologia & Sociedade**, 27(1), 2015, p. 3-12.

HELENA, Regina. Stagium abriu caminhos para dança. **A Gazeta**. São Paulo, 4 set. 1974. (Variedades)

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

LAUNAY, Isabelle. **Poétiques et politiques des répertoires**. Pantin: Centre National de la Danse, 2018.



MAGALDI, Sábato. Problemas e planos do Ballet Stagium. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50.

MAGNO, Paschoal Carlos. A barca do poeta. **Veja**. São Paulo, ano 06, n. 286, 27 fev. 1974, p. 74.

MARTIN, Randy. **Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics**. Durham & London: Duke University Press, 1998.

MARTIN, Randy. Dance as a social movement. **Social Text**, 12, 1985, p. 54-70.

MENDES, Oswaldo. Quebradas do Mundaréu. **Última Hora**. São Paulo, 11 nov. 1975, p. 9.

MENDES, Oswaldo. "Tem gente que só chora de tristeza...". **Última Hora**. São Paulo, 19 e 20 jun. 1976, p. 5. (Suplemento Especial)

MENDES, Oswaldo. Os índios nos passos do Stagium. **Última Hora**. São Paulo, 26 jul. 1977.

MENDES, Oswaldo; RIOS, Manuela Costa. Stagium: os atores-bailarinos das Quebradas do Mundaréu. **Última Hora**. São Paulo, 11 nov. 1975, p. 9.

MOUFFE, Chantal. **En torno a lo político**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

NASER, Lucía. **De la politización de la danza a la dancificación de la política**. Tese de Doutorado em Filosofia: University of Michigan, 2017.

NAVAS, Cássia; CERBINO, Beatriz. Permis d'interdire – Interdire d'interdire: danser ao Brésil durant le anées 68. In: LAUNAY, Isabelle; et. Al. (dir.). **Danser em 68: perspectives internacionales**. Montpellier: Deuxième Époque, 2018. P. 211-229.

OLIVEIRA, Flávia Fontes. **A dança e a crítica: uma análise de suas relações na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OTERO, Décio. Depoimento. In: Kuarup: ou a questão do índio. **Diário da Noite**, São Paulo, 02 ago. 1977.

O BALÉ Stagium mostra hoje obra de Marika Gidali e Décio Otero. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 out. 1973.

- PENNA, Catarina Vitória. Ballet Stagium: o acerto dos passos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26 set. 1974, p. 4
- PORTINARI, Maribel. A dança do aqui e agora nos Passos do Stagium. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 jul. de 1977.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- PORTINARI, Maribel. Quebradas e Diadorim marcam estreia do Stagium na sala. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 nov. 1975.
- QUAL é a sua... Marika Gidali? **Última Hora**. São Paulo, 19 jul. 1978, p. 13.
- REIS, Daniela de Sousa. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo**: (des)construção da obra coreográfica 21. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2005.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIBEIRO, Monike Garcia. Um estudo de caso de política cultural na história do Brasil contemporâneo: Paschoal Carlos Magno (1962-1964). **O Olho da História**, Salvador (BA), n. 15, dez. 2010.
- SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da. **Décio Otero**: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium. Belém: Paka-Tatu, 2013.
- SILVA, Karla Regina Dunder. **Comunicação, cultura, o balé moderno e a ditadura nos anos 70**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.
- SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.
- TUPINIQUIM, Isaura. Cruzadas morais contra as artes do corpo no Brasil: uma análise a partir de entrevistas com artistas e produtores culturais. In: CADÚS,



Eugenia; MARQUES, Roberta Ramos; GUARATO, Rafael (org.). **Memórias e histórias da dança do por vir**. Salvador: ANDA, 2020. P.132-147.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia. **Arte da Cena**, 6(2), 2020, p. 7-37.

VALLIM, Acácio. Duas concepções de dança do Stagium. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 06 de jul. 1977, p.8.

VILA NOVA, Luanne Miziara. **As contribuições da dança na formação do indivíduo na pós modernidade**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

VUJANOVIĆ, Ana. Notes on the Politicality of Contemporary Dance. In: SIEGMUND, Gerald e HÖLSCHER, Stefan (ed.). **Dance, Politics & Co-Immunity: Thinking Resistances** Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts. Zurich-Berlin, Diaphanes, 2013, v. 1, p. 181-191.

WILLIAMS, Raymond. Do reflexo à mediação. In: **Marxismo e literatura**, Rio de Janeiro: Zahar, 1979. P. 98-103.

Rafael Guarato é historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História e Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq) e integrante del grupo Descen-tradxs - Descentrar la Investigación en Danza. Além de artigos publicados em diferentes periódicos nacionais e internacionais, é autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9710-4364>

E-mail: [rafaelguaratos@gmail.com](mailto:rafaelguaratos@gmail.com)

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 24 de abril de 2021*

*Aprovado em 5 de agosto de 2021*

*Editores responsáveis: Arnaldo de Siqueira Junior, Cassia Navas,*



*Henrique Rochelle e Gilberto Icle*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.