

O Balé como tabu: história e rejeição do balé em São Paulo¹

Ballet as taboo: history and rejection of ballet in São Paulo

Henrique Rochelle Meneghini²

Tradução do autor

1. O texto deste artigo foi publicado originalmente em inglês, como o capítulo “‘Ballet’ is a dirty word: where is ballet in São Paulo?”, encomendado para o *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, da Oxford University Press em 2021, editado por Kathrina Farrugia-Kriel e Jill Nunes Jensen (ISBN 9780190871499). A publicação desta tradução, realizada pelo próprio autor, é autorizada pela Licença PSClear Ref. Nº 64390. De acordo com a licença, este artigo é excluído de outras formas de licença *open access* e sua reutilização demanda permissão da OUP (Oxford University Press). Para mais detalhes, acessar: <https://global.oup.com/academic/rights/permissions/?cc=gb&lang=en&>. Parte da pesquisa que resultou neste artigo foi desenvolvida a partir de uma bolsa de Doutorado concedida pela FAPESP (2013-2017).

2. Doutor e Mestre em Artes da Cena (Unicamp / Paris 8), Mestre em Economia da Cultura (UFRGS), com estágios de pesquisa Pós-Doutoral na ECA/USP, onde foi Professor Colaborador. Co-líder do NuPPA - Núcleo de Pesquisa em Política da Cultura e Ação Cultural (ECA/USP/CNPq) e membro da APCA. E-mail: rochelle.hrq@gmail.com. ORCID no.: 0000-0002-5208-7334.

Resumo |

A cena profissional da dança em São Paulo parece avessa ao balé. Ainda que a formação de gerações de bailarinos passe pela técnica da dança clássica, historicamente a cena profissional restringe o balé à formação, frequentemente excluindo sua possibilidade de realização estética. A partir de entrevistas realizadas com diretores e artistas da dança, bem como de uma revisão da literatura sobre a história da dança em São Paulo, e da discussão de importantes políticas públicas para a dança na cidade, este artigo traça a presença do balé em São Paulo e a rejeição a essa forma de dança pela capital símbolo do modernismo brasileiro. Este panorama destaca as raízes da dança moderna em São Paulo, processos e grupos históricos na popularização de formas que se opõem à estética clássica, propostas relevantes de políticas públicas para a dança, e a constante dificuldade da profissionalização do balé, percebida, também, como uma rejeição ao próprio termo, um tabu da dança em São Paulo.

Palavras-Chave: História da dança; Balé; São Paulo; Políticas públicas.

Abstract |

The professional dance scene in São Paulo seems averse to ballet. Although the training of generations of dancers includes classical dance technique, historically the professional scene restricts ballet to the realm of training, often excluding its potential for aesthetic realization. Based on interviews with dance directors and artists, as well as a review of the literature on the history of dance in São Paulo and a discussion of important public policies for dance in the city, this article traces the presence of ballet in São Paulo and the rejection of this dance form by the capital that symbolizes Brazilian modernism. This overview highlights the roots

of modern dance in São Paulo, historical processes and groups that contributed to the popularization of forms opposed to classical aesthetics, relevant public policy proposals for dance, and the ongoing difficulty of ballet's professionalization — also perceived as a rejection of the term itself, a taboo in São Paulo's dance scene.

Keywords: Dance History; Ballet; São Paulo; Public Policy.

1 Introdução

Enquanto trabalhava na pesquisa apresentada em uma conferência sobre Balé Contemporâneo em Nova York (2016), entrevistei coreógrafos e diretores de companhias de dança do Brasil sobre como o termo “balé contemporâneo” era utilizado no contexto brasileiro³. Não havia consenso sobre o que ele referenciava, nem acordo sobre quem, no Brasil ou no mundo, poderia ser considerado um coreógrafo desse estilo. Nenhuma das companhias se via como criadora de balés, nem mesmo aquelas que tinham “balé” em seus nomes. A diretora de uma companhia de repertório que dançava *La Sylphide* preferia chamar o trabalho de “dança clássica”, ao invés de “balé”. Outro propôs o termo “dança clássica contemporânea”, ao invés de “balé contemporâneo”. Todos eles conseguiam apontar algumas companhias que faziam balé, mas nunca a própria. Logo, concluí que, aqui, “balé” soava como um palavrão; balé era um tabu.

Como crítico e historiador da dança baseado em São Paulo, meu interesse particular era entender como essa oposição ao repertório do balé, e ao balé como conceito, manifestava-se na cena atual da cidade, e foi assim que surgiu a ideia para este texto. Existe balé em São Paulo. No entanto, o que ele representa — ou melhor, o significado que lhe foi atribuído ao longo do tempo — é problemático. Os pontos de vista de artistas, públicos e pesquisadores foram influenciados por algumas características específicas da cidade, principalmente, seu forte movimento modernista. Como os modernistas rejeitavam o aspecto acadêmico das artes, as regras, os padrões e o classicismo, formou-se um preconceito que, até hoje, associa “balé” a “clássico”. Assim, uma expressão como “balé contemporâneo” torna-se difícil para uma cidade que, em grande parte, entende o balé como um repertório e um estilo de dança importados — frequentemente, rejeitados por não serem atuais.

3. Society of Dance History Scholars, Special Topics Conference: *Contemporary Ballet: Exchanges, Connections and Directions*. Nova York, Maio 2016.

O caso em questão é complexo. Como apresento na sequência, o balé criou algumas raízes na cidade. No entanto, o preconceito em relação a ele também cresceu, especialmente na cena profissional da dança. Os resultados dessa oposição ainda estão presentes em nossa cultura da dança, como demonstram os exemplos mencionados: as pessoas concordam que o balé existe e que o balé contemporâneo também existe, mas todas parecem acreditar que é algo que outros fazem, nunca elas mesmas. Aqui, balé é um tabu, e parece que deve ser evitado.

O que se torna fundamental investigar, então, são as possibilidades do “balé” em São Paulo. A perspectiva de praticar balé, de fazê-lo profissionalmente e de debatê-lo como algo que possa ser pertinente nos dias de hoje. Para examinar esse contexto peculiar, considero aquelas entrevistas iniciais, juntamente com algumas novas, além de múltiplas referências à história da dança no Brasil e, especificamente, em São Paulo. As páginas a seguir discutem como o balé criou raízes na cidade, ao mesmo tempo em que foi rejeitado tanto enquanto prática quanto, sobretudo, conceitualmente pela nossa cena profissional da dança⁴. Ao analisar nossas tradições, procuro desvendar as origens dessa rejeição, ao mesmo tempo que tento compreender sua situação atual e os indícios de uma emergente aceitação do balé.

2 Balé e Dança Moderna em São Paulo: influências, migração e colonialismo

O interesse do Brasil pelo balé pode ser rastreado ao século XIX. Colônia portuguesa desde 1500, em 1808 a Família Real e a corte portuguesa, então fugindo do controle de Napoleão sobre a Península Ibérica,

4. Este texto inclui material de entrevistas com Inês Bogéa (diretora da São Paulo Companhia de Dança), Décio Otero (coreógrafo do Ballet Stagium), Iracity Cardoso (diretora do Balé da Cidade de São Paulo quando a entrevista foi realizada e também ex-diretora da São Paulo Companhia de Dança), Deborah Colker (diretora da Cia de Dança Deborah Colker) e Andrea Thomioka (professora de balé, responsável pelo método upgradeBR.dance).

transferiram-se para o Brasil. A corte foi instalada no Rio de Janeiro (capital do Brasil de 1763 a 1960), e grandes avanços foram feitos na sociedade e na cultura brasileira em geral. Bailarinos como o francês Joseph Louis Antoine Lacombe viviam na corte e trabalhavam como professores de dança — embora, durante a monarquia, as danças sociais fossem preferidas às clássicas (Ellmerich, 1988). Após o fim da Guerra Peninsular e a tentativa de Portugal de restabelecer o Brasil como colônia, o príncipe Pedro de Alcântara, então Regente do Reino do Brasil, declarou a independência do país em 1822. Sob o patrocínio do Imperador, algumas companhias europeias permaneceram em residência no Rio, notadamente em 1826 e 1886, mas nenhuma criou escolas ou grupos locais (Faro, 1989). Após a monarquia ser derrubada pelos militares em 1889, o trânsito artístico aumentou, e nas primeiras décadas do século XX os palcos brasileiros receberam o *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, Isadora Duncan, Anna Pavlova e Léonide Massine, entre outros artistas e grupos.

A primeira escola de balé financiada pelo governo no Brasil foi fundada no Rio de Janeiro pela bailarina russa Maria Olenewa (1896 - 1965) em 1927. Nascida em Moscou, Olenewa fugiu da Rússia após a Revolução de 1917 e foi para a França, como muitos outros emigrantes russos, onde se juntou à companhia de Pavlova durante uma turnê pela América do Sul. Olenewa decidiu permanecer no continente, lecionando na Argentina e posteriormente vindo para o Brasil. Sua escola formava bailarinos para as produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além de fornecer artistas para companhias visitantes, ocasionalmente apresentando também espetáculos próprios. Em 1936, a direção do Theatro Municipal decidiu criar um grupo para garantir trabalho regular aos alunos da escola, fundando assim a primeira companhia oficial de balé do Brasil - com o principal objetivo de fornecer bailarinos para produções de ópera, embora também criassem montagens de dança próprias. Ainda na década de 1930, Chinita Friedel Ullman (1904 - 1977), uma bailarina nascida no Brasil que estudou na Alemanha e integrou a com-

panhia de Mary Wigman, retornou ao país. Junto à sua parceira e amiga Kitty Bodenheimer (1912 - 2003), que também havia se formado sob a tutela de Wigman na Alemanha, fundou a primeira escola de dança moderna de São Paulo (Alcântara, 2002).

Embora ambos os exemplos do Rio e de São Paulo possam estar relacionados a formas modernistas de arte, há diferenças notáveis que explicam a distinção entre o estabelecimento da dança em cada cidade. A escola fundada no Rio em 1927 abriu caminho para a primeira companhia de dança brasileira financiada pelo governo, o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (BTMRJ), que tem sido associado à produção de danças clássicas desde sua criação. Enquanto isso, a tradição da dança moderna e do modernismo em São Paulo levou a dança por um caminho diferente. Em 1940, quando a cidade fundou sua escola municipal de dança, muitos alunos vieram da recém-fechada escola de Ullman e Bodenheimer. Embora a formação, as criações e os objetivos da escola fossem clássicos (também fornecendo bailarinos para as óperas do Theatro Municipal), seu nome já revelava a marca de uma cidade construída sob a signo da modernidade (Navas, 1992): Escola Experimental de Dança Clássica⁵.

Quando essa escola foi fundada, São Paulo já havia passado pela Semana de Arte Moderna de 1922: um marco do Movimento Modernista Brasileiro. Enquanto o Rio de Janeiro era artisticamente e culturalmente conservador, São Paulo havia se tornado o epicentro da vanguarda modernista. A cidade era industrial, dominada pelas oligarquias do café e habituada a receber um fluxo constante de imigrantes. Do ponto de vista artístico, nunca se fixou em tradições estéticas ou estilísticas, como o Barroco (popular em Minas Gerais e no Nordeste do Brasil) ou o Neoclássico (difundido no Rio de Janeiro pela Missão Francesa) (Cunha,

5. Originalmente chamada de Escola Experimental de Dança Clássica, posteriormente, mudou seu nome para Escola Municipal de Bailado, em que devemos notar o uso da palavra Bailado, ligado à afirmação do modernismo na dança e a uma forma de rejeição tanto da linguagem quanto das tradições importadas da Europa. Atualmente, a escola é chamada de Escola de Dança de São Paulo (EDASP).

2003). São Paulo era toda modernista. E esse modernismo tinha espaço para a dança, mas não para uma dança que aludisse ao passado, como o balé.

Em 1940, o diretor escolhido para liderar a Escola Experimental foi o bailarino tcheco Vaslav Veltschek (1896 - 1967), um classicista que estudou na Ópera de Praga, além de ter sido aluno de Rudolph Laban e Mary Wigman. Chegando ao Brasil após seu trabalho como coreógrafo no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, ele criou coreografias para o BTMRJ e, posteriormente, foi convidado pelo então prefeito de São Paulo, Prestes Maia, para dirigir a escola. Essa era a única escola pública de dança em São Paulo e oferecia formação tanto em balé clássico quanto em dança moderna, mas seu objetivo inicial foi preparar bailarinos amadores para as produções do Theatro Municipal (Alcântara, 2002). Essa instituição foi fundamental para a organização da experiência profissional da dança na cidade e, eventualmente, levou à criação de uma companhia municipal, que, no momento de sua fundação, também era clássica. Essa companhia, embora tenha evoluído em formato e proposta desde sua criação, continua ativa em São Paulo e celebrou seu 50º aniversário em 2018. No entanto, mesmo antes de sua origem, em 1968, houve um projeto singular nos anos 1950 que, apesar de sua curta duração, é reconhecido como fundamental na historiografia da dança em São Paulo: uma companhia de dança moderna criada para as celebrações dos 400 anos da cidade, o Ballet do IV Centenário.

3 Uma primeira tentativa profissional e seus desdobramentos

A bailarina Marília Franco (1923-2006) era a diretora da Escola Experimental em 1953, quando a comissão responsável pelas festividades dos 400 anos de São Paulo realizou audições para selecionar sessen-

ta bailarinos e formar a primeira companhia profissional de dança da cidade (em um projeto que integrava grandes artistas de diversas áreas para a criação das obras). Com ateliês de cenografia e figurino, além da colaboração de renomados artistas visuais e músicos, o projeto recebeu um financiamento significativo e foi liderado pelo coreógrafo húngaro Aurel von Milloss (1906 - 1988) (Vallim, 1999). Os bailarinos tinham aulas de balé pela manhã e ensaios à tarde. Esse nível de investimento nunca havia sido visto antes no Brasil, gerando uma atmosfera profissional que também foi interpretada como exagerada e dispendiosa (Vallim, 1999). A cobertura da mídia foi sem precedentes, acompanhando cada etapa da companhia, desde a criação e as audições até a estreia no final de 1954 e o fim abrupto em 1955, quando, repentinamente, os bailarinos foram impedidos de entrar no Theatro Municipal de São Paulo.

Apesar de sua curta duração, o grupo teve um impacto imenso em São Paulo, em sua cena de dança e em sua forma de modernismo. Milloss criou dezesseis coreografias, cinco delas inéditas e voltadas para temas brasileiros (Dias, 1992). Recebidas com críticas de forma geral positivas, as danças abordavam imagens associadas ao Brasil e eram estruturadas em moldes relativamente padronizados da dança moderna. Quando a decisão de dissolver a companhia foi tomada, a justificativa apresentada foi a intenção de poupar os bailarinos do constrangimento de se apresentarem para plateias vazias, o que indicaria falta de interesse e de apreço do público pela companhia (Amaral, 1999).

Nos anos seguintes, “arriscado” e “de curta duração” tornaram-se sinônimos das tentativas de profissionalização da dança em São Paulo. A experiência do Ballet do IV Centenário revelou a verdadeira dimensão do mercado potencial para a dança. Durante as décadas de 1950 e 1960, muitos tentaram recriar o impacto daquela companhia, com graus variados de sucesso — Ballet do Museu de Arte (1955), Ballet do Teatro Cultura Artística (1957), Ballet Amigos da Dança (1958) e Ballet Ex-

perimental de São Paulo (1962), para citar alguns. Nessas companhias, dançaram muitos dos bailarinos que ficaram desempregados após o fim do IV Centenário, expondo ao público — e ao governo — toda uma geração de talentos notáveis, formada na humilde, porém séria, Escola Experimental. Naquele momento, esses bailarinos já eram profissionais, e como tinham poucas oportunidades de atuar em companhias, a maioria encontrou refúgio em um dos palcos de dança mais populares da época: a televisão. A combinação de transmissões ao vivo e bailarinos desempregados mostrou-se perfeita, impulsionando a presença da dança nos canais de TV brasileiros (Dias, 1992).

Outra mudança na cena da dança em São Paulo ocorreu no final da década de 1960. A bailarina Lia Marques (1934 - 2011), que havia sido aluna da primeira turma da Escola Experimental, dançado no IV Centenário e posteriormente retornado ao grupo não oficial da escola, estava se apresentando na ópera *Aida*, de Verdi, em 1968, quando o então prefeito de São Paulo, Faria Lima, apareceu nos bastidores para anunciar sua intenção de criar uma companhia oficial de dança para a cidade (Couri, 2003). No dia 7 de fevereiro daquele ano, foi fundado o Corpo de Baile Municipal (CBM).

O primeiro diretor da companhia foi Johnny Franklin (1931 - 1991), um bailarino paulistano (nascido João Franco de Oliveira) que estudou com Olenewa, tornou-se solista da companhia oficial do Rio de Janeiro (BTMRJ) e, mais tarde, professor e coreógrafo premiado. O objetivo da companhia financiada pelo governo era o mesmo do grupo não oficial da escola onde Marques dançava: manter um corpo de dança estável para as produções de ópera. A isso se acrescentou a ideia de que o grupo também deveria ser responsável por apresentações regulares de dança. A principal mudança foi a profissionalização, uma vez que os bailarinos passaram a receber bons salários (Balé da Cidade de São Paulo, 2013). Como diretor, Franklin via sua missão como a de estabelecer um

grupo de dança afinando, comentando que não poderia se deixar levar pela vaidade de ser coreógrafo, o que foi sua justificativa para popular a companhia com coreografias clássicas do repertório internacional, na intenção de oferecer aos bailarinos uma base nos grandes clássicos (Balé da Cidade de São Paulo, 2013). Nos primeiros anos de sua gestão, foram apresentadas suas próprias versões de *Les Sylphides*, *Coppélia*, *O Lago dos Cisnes*, *Giselle* e *A Bela Adormecida*, creditadas nos programas e divulgações como “baseadas nas originais”.

O projeto era bastante distinto do IV Centenário, que acreditava fortemente na dança moderna tanto como forma de treinamento quanto como referência estética. O que ambas as iniciativas tinham em comum era a presença de referências ao Brasil em algumas de suas obras, embora essas fossem frequentemente altamente estilizadas e romantizadas — a ponto de parecerem exemplos do tipo de produção que os modernistas de 1922 rejeitaram. Franklin tinha pouco apoio político na cidade e contava com recursos limitados para suas criações. Além disso, exercia um controle excessivo sobre a companhia e suas produções, acumulando os papéis de diretor, coreógrafo, *maître de ballet* e, por vezes, até figurinista e iluminador. Seis anos depois, ele deixou o grupo, que foi liderado por alguns meses por Marília Franco, em uma transição da direção da escola para a companhia.

4 Uma era de ouro, na modernização dos anos 1970

Em 1974, enquanto o CBM estava em turnê com a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, o bailarino e coreógrafo sulista, Antonio Carlos Cardoso (1939), foi chamado de volta ao Brasil do Royal Ballet de Flandres com uma missão: modernizar a companhia e torná-la atual (Dias, 1978). Trazendo consigo uma equipe de colaboradores, da noite para o

dia foi anunciado ao elenco um novo direcionamento para as produções da companhia: eles não dançariam mais obras clássicas. O repertório clássico foi rapidamente abandonado, e isso parecia algo natural para São Paulo, à medida que a companhia se esforçava para se identificar mais com a cidade que a abrigava. Imediatamente, iniciaram-se aulas em técnicas além do balé, embora ele tenha sido mantido como parte da rotina da companhia, mas apenas como uma forma de treinamento — nunca mais como um objetivo estético.

Essa mudança de direção na companhia oficial de dança da cidade evidenciou um projeto de reestruturação do grupo, que em 1981 incluiria a mudança de nome, quando adotou o atual Balé da Cidade de São Paulo (BCSP - com “balé” escrito na versão totalmente em português da palavra). Porém, mesmo antes da mudança de nome a companhia já estava profundamente inserida em um novo território para a dança profissional em São Paulo, à medida que o balé passou a ser visto apenas como um meio, e não mais como um fim artístico em si.

O balé nunca foi abandonado como forma de treinamento, nem considerado menos importante para a formação dos bailarinos. Escolas públicas e privadas, assim como grupos de dança utilizaram o balé para preparar seus dançarinos, mas, na conturbada relação entre a arte clássica e os esforços modernistas, o modernismo prevaleceu como direção estética. Esse aspecto do “balé” como uma palavra indesejada, um tabu, adquiriu um tom diferente, sugerindo que se tratava de algo inferior à arte moderna e que, embora pudesse ser utilizado na preparação dos bailarinos, pertencia ao passado e não deveria estar presente nos palcos contemporâneos. Podemos rastrear essa influência da fusão de referências modernas desde os já mencionados Veltchek, Ullmann, Bodenheimer e Milloss, mas ela também foi consolidada por outros importantes professores de dança, como a húngara Maria Duschenes (1922 - 2014) e a francesa Renée Gumiel (1913 - 2006), que chegaram a São Paulo nas

décadas de 1940 e 1950 e estabeleceram escolas de sucesso, ajudando a popularizar referências como Dalcroze e Laban (Navas, 1992). Com gerações de bailarinos experientes em dança moderna e uma aceitação geral desse estilo na cidade, o trabalho de Cardoso no CBM foi definido como um projeto de modernização.

Uma das primeiras coreografias nessa nova era foi *Medea*, de Marilena Ansaldi (1934 - 2021), que estreou em 1974. Ansaldi havia sido aluna tanto de Olenewa quanto de Franco na década de 1950, e nos anos 1960 tornou-se solista no Bolshoi em Moscou (Sono, 2008). Em São Paulo, ela estava no centro da cena de dança, lecionando e dançando com a escola oficial da cidade, mas também se envolvendo em várias companhias efêmeras. Ela fez parte da reestruturação do CBM para o BCSP, onde trabalhou tanto como professora quanto coreógrafa.

A *Medea* de Ansaldi foi um ponto de virada, pois foi a razão pela qual metade do elenco abandonou o grupo: alguns bailarinos consideraram aquelas propostas de dança moderna pornográficas e ofensivas (Alcântara, 2002). Mas com o apoio do Secretário de Cultura da cidade, Sábato Magaldi (1927 - 2016), marido de Ansaldi, o projeto de modernização alcançou sucesso e reconhecimento tanto do público quanto dos críticos. O momento político parecia apropriado para a dança moderna, já que o Brasil estava no meio de uma ditadura militar. A liberdade de expressão já estava sob ameaçada no teatro e no cinema, e artistas de todas as áreas articulavam a importância de se refletir sobre as questões de seu tempo, rompendo assim com o aspecto de conto de fadas do balé e a visão romantizada da sociedade que a dança clássica abordava ao apresentar danças sobre o Brasil (Portinari, 1985).

Três décadas após a criação da Escola Experimental, a cidade tinha gerações de bailarinos e professores, reconhecidos tanto no Brasil quanto no exterior. A década de 1970 viu um *boom* da dança, mas essa expansão via o balé com um olhar desconfiado, o que determinou a ex-

periência profissional da dança em São Paulo como profundamente relacionada à dança moderna e às influências modernistas brasileiras. O balé nunca foi totalmente abandonado ou rejeitado, mas foi restringido ao treinamento. Os bailarinos ainda aprendiam balé, mesmo dentro de companhias de dança moderna e contemporânea, mas as criações artísticas da época (e desde então) se voltaram para outros caminhos, evitando comparações e proximidade com o balé, ou outras percepções de raízes clássicas — mesmo quando essas influências podiam ser claramente apontadas.

A década de 1970 também viu a proliferação de formas de dança brasileira, mas, ainda assim, com a dominante influência moderna, a dança em São Paulo continuava restrita a uma apropriação da cultura europeia (Otero, 1999). A representação de temas e sujeitos brasileiros era limitada a povos indígenas romantizados: não muito diferente da visão de Taglioni sobre um país distante que inspirou a criação de sua obra para a Ópera de Paris, *Brézilia*, dançada em 1835. Uma das pessoas responsáveis pela mudança dessa mentalidade foi o coreógrafo Décio Otero (1933). Nascido em Minas Gerais, Otero tornou-se solista do BTMRJ, rapidamente conquistando grande fama, inclusive fazendo turnê pelo Brasil dançando *Giselle* como parceiro de Margot Fonteyn em 1959. Ele integrou o Ballet du Grand Théâtre de Genève, depois o Ballet da Ópera de Colônia e, finalmente, o Ballet da Ópera de Frankfurt. Retornou ao Brasil em 1969, e enquanto ensinava encontrou Marika Gidali (1937), uma bailarina húngara-brasileira com quem Otero havia dançado no Rio. Gidali também havia dançado com o IV Centenário e tentado formar novos grupos de dança, além de trabalhar na TV e no teatro.

Em 1971, Otero e Gidali, um dos casais mais influentes da história da dança brasileira, fundaram o Ballet Stagium. A companhia recebeu conselhos de grandes nomes do teatro brasileiro — todos próximos a Gidali — e decidiu que turnês poderiam ser uma forma de sustentar o

grupo. Viajaram por todo o Brasil e entraram em contato com públicos, experiências e modos de vida distintos, dançando em palcos improvisados em praças, ginásios e até em um barco descendo o Rio São Francisco, parando em cidades vizinhas. Essa oportunidade mostrou a Otero um problema na comunicação da dança: o balé, ele percebeu, não era suficiente para oferecer a esses diversos públicos algo que eles compreendessem (Amaral, 2010).

A partir disso, nasceu o projeto de criar danças que olhassem mais de perto para a cultura brasileira, o que se concretizou em 1977, quando coreografou *Kuarup*, inspirado em um ritual indígena de morte. A peça refletia como os portugueses dizimaram esse povo com sua chegada ao Brasil, e estabelecia um forte paralelo com a situação dos trabalhadores, especialmente durante a ditadura militar. O Stagium foi amplamente aclamado. Essa obra ainda é relevante, ainda é dançada e, ao celebrar seu 40º aniversário em 2017, recebeu um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes como melhor espetáculo (não estreia). Muito ativo no Brasil, o casal continua a criar para o Ballet Stagium. A coreografia de Otero mistura vários estilos de dança, desenvolvendo dançarinos que são geralmente elogiados pela sua teatralidade e capacidade de atuação.

O projeto do Stagium sempre foi o de criar danças que mostrassem o Brasil, para o Brasil e para os brasileiros (Gomes, 2013). A discussão sobre identidade, história, a importância de um passado e de ser honesto com o presente foi constantemente identificada por artistas, críticos e público da companhia. Essa ideia não é completamente nova: foi a forma de nacionalismo enraizada no movimento modernista no início dos anos 1920 em São Paulo, que moldou a dança na cidade. No entanto, por uma série de condições, esse projeto só foi totalmente concretizado na dança na década de 1970. A partir dessa década, finalmente pudemos ver projetos mais longos, criações estéticas continuadas e a propagação de uma cena profissional em São Paulo, que se identificava com muitas

das ideias do modernismo — como a tendência de rejeitar o balé propriamente dito.

O Stagium não foi a única companhia criada naquela década. A Cisne Negro, originalmente um estúdio de dança criado por Hulda Bittencourt (1934 - 2021) em 1959, também merece ser destacada. Bittencourt estudou com Olenewa e dançou em seu grupo. Formada pela Royal Academy of Dance, ela criou uma companhia para dar a seus alunos outra oportunidade de se tornarem dançarinos profissionais (Caso, 2009). A companhia estreou em 1977, após um episódio muito incomum nos primeiros anos daquela década, quando Bittencourt recebeu em seu estúdio um grupo de estudantes do curso de educação física da Universidade de São Paulo (USP) interessados em dançar. Criar uma companhia devido à presença intensa de homens foi algo inédito, já que a dança ainda era vista como uma atividade predominantemente feminina. Bittencourt reuniu esses atletas e seus alunos de balé e experimentou com técnicas, convidando professores e coreógrafos para trabalhar com o grupo, que rapidamente foi identificado como físico, vigoroso e distinto. A mistura de múltiplas técnicas e referências às danças tradicionais brasileiras foi uma característica desde o início da companhia. Ao longo de sua história, dançou apenas alguns balés — mais notavelmente, *O Quebra-Nozes*.

Embora tenha se tornado uma tradição anual na temporada de dança de São Paulo desde 1983, este *Quebra-Nozes* não é um reflexo da relação profissional da cidade com a dança clássica ou o balé: a maior parte do elenco é contratada por curto prazo, apenas para trabalhar nesta produção, e embora tenha mostrado muitos novos talentos do balé, ainda depende de estrelas convidadas de outras companhias (de outras cidades e países) para ser concretizado. A versão não tem coreógrafo credenciado, embora possamos reconhecer nela algumas versões, e nenhuma adaptação foi feita para torná-la brasileira, assim como a história e sua construção parecem estrangeiras (e são elogiadas por serem

estrangeiras). É dessa mesma forma que o balé também parece estrangeiro em São Paulo; com este *Quebra-Nozes*, sabemos que terá balé todo ano, mas como ele é ausente dos palcos profissionais, sempre parece um pouco fora de lugar (apesar de mais de quarenta temporadas de sucesso).

Ao mesmo tempo em que Bittencourt organizava sua companhia, o coreógrafo Ismael Guiser (1927 - 2008) trabalhava com outras em Rio e São Paulo. Nascido na Argentina, ele veio para o Brasil para dançar no IV Centenário, depois ficou como professor e coreógrafo, também trabalhando em cinema e TV. Em um ponto de sua carreira como professor, Guiser chegou a ter até 2800 alunos em suas três escolas (Navas, 2008), sendo responsável pela formação de gerações de dançarinos. Sua própria companhia estreou em 1978, e trabalhou por trinta e cinco anos, encerrando suas atividades em 2008, alguns meses após sua morte. De sua intensa atividade, Guiser teve a oportunidade de propor algo como uma Escola Brasileira de Balé, um projeto que levaria em consideração as particularidades dos dançarinos brasileiros e sua formação.

Outro projeto relevante da década de 1970 que foi abruptamente encerrado foi o Teatro de Dança Galpão, que não era uma companhia, mas um espaço para estudo e experimentação da dança, mantido com fundos públicos, de 1974 a 1981 (Bogéa, 2014). Dez anos após sua experiência no Bolshoi, o Galpão foi uma ideia de Marilena Ansaldi, que ajudou a garantir o financiamento do governo e supervisionou a renovação do espaço. O Galpão foi inaugurado em 1974, no mesmo ano em que Ansaldi coreografou a *Medea* que afastou metade do elenco do CBM da companhia, logo no início de sua modernização.

Ansaldi trabalhou como residente no Galpão, mas o espaço abrigou inúmeros grupos nacionais e internacionais, além de oferecer aulas de dança. Muitos dos artistas e companhias formados pelas gerações anteriores passaram por esse espaço. Totalmente dedicado à experimentação e amplamente aclamado, o Galpão foi o primeiro teatro de dança de

São Paulo. Acessível e efervescente, ajudou a moldar a cena da dança na cidade, no que diz respeito aos artistas como também ao público, reafirmando mais uma vez a inclinação da cidade para a experimentação em dança moderna e contemporânea, e o papel do balé como uma ferramenta de formação, e não de criação.

O Galpão deixou sua marca em São Paulo. Mesmo com apenas sete anos de existência, revelou na cidade artistas qualificados e um público interessado. No espaço, muitos dos talentos atuais apresentaram seus trabalhos, e o público teve a oportunidade de se familiarizar com eles. O Galpão reuniu companhias públicas e privadas, além de múltiplas gerações de artistas independentes, oferecendo um panorama das diversas abordagens à produção de dança que se viam simultaneamente na cidade. Com a perda do financiamento em 1981, a classe da dança tornou-se mais articulada, mas apenas em 2005 o governo do Estado de São Paulo voltou a considerar a importância de financiar um teatro dedicado à dança. A pesquisadora Cássia Navas ficou encarregada de propor um novo formato, que foi apresentado como um espaço pluralista, voltado à formação de novos públicos e ao oferecimento de um espaço onde grupos de dança pudessem exhibir seus trabalhos, em um novo TD — Teatro de Dança (Oliveira, 2014).

A apresentação de abertura do TD ocorreu em 22 de setembro de 2006, com a remontagem de *Kuarup*, do Ballet Stagium, então considerada a *Sagração da Primavera* brasileira (Oliveira, 2014). Em 2011, o TD foi fechado, e sua programação foi incorporada ao Teatro Sérgio Cardoso, que dedicou sua sala menor a trabalhos e grupos mais experimentais. As companhias de dança que, àquela altura, já contavam com financiamento de outros programas de apoio criados nos anos 2000, impulsionaram um aumento expressivo na criação e na mobilização da dança.

5 Mobilização da classe da dança na virada do século XXI

No início do século XXI, São Paulo ainda carecia de programas governamentais contínuos para financiar produções de dança. O interesse público pela dança foi reconhecido e fomentado por diversos produtores e instituições, como o Teatro Alfa, que a partir de 2004 mantém uma importante temporada de dança, e o Sesc, organização social fundada em 1946 pelos trabalhadores do setor de comércio e serviços, que, entre suas diversas atividades culturais e educativas, realiza um dos maiores eventos de dança do estado - a Bienal SESC de Dança, criada em 1994.

Com mais espaços, artistas e interesse público pela dança, tornou-se essencial criar novas oportunidades para que os grupos pudessem desenvolver e apresentar seus trabalhos. Enquanto o governo do estado de São Paulo reorganizava o TD, o engajamento político de artistas e produtores culturais resultou na criação do ProAC, um programa pioneiro de incentivo à cultura no estado, transformado em lei em 2006 (Queiroz, 2013). Paralelamente, em 2005, a cidade de São Paulo implementou um programa municipal de financiamento à dança, impulsionado pelo Movimento Mobilização Dança, que desde 2002 vinha articulando ações nesse sentido. Esse engajamento também foi fundamental para a dedicação de um espaço para a dança no centro da cidade com estúdios e salas de apresentação (Galeria Olido), o que levou à aprovação unânime da lei que garante financiamento público contínuo para grupos de dança (Calux, 2012).

Organizada e defendida por um grupo de artistas em busca de reconhecimento e da possibilidade de viver de sua arte, a lei rapidamente se tornou um marco para a crescente cena da dança em São Paulo. Ela atendeu às necessidades de pesquisa e criação de diversos grupos, estimulou novos artistas e coletivos e ampliou os meios de produção core-

ográfica (Lambert, 2012). No entanto, enquanto oferecia oportunidades para muitos, outros questionavam sua exclusão. O texto da lei estabelece como seu primeiro objetivo “apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos contínuos de trabalho em dança contemporânea”, especificando seu entendimento de dança contemporânea destacando o aspecto fundamental das “práticas de pesquisa de linguagens coreográficas e performativas, e da investigação de parâmetros técnicos e corporais pessoais” (Lei Nº 14.071, de 18 de outubro de 2005). Dessa forma, a legislação municipal de incentivo à dança excluía nominalmente o balé desde sua formulação, apresentando-se explicitamente como uma lei voltada para a dança contemporânea.

Essa percepção de exclusão do balé da cena profissional começa a mudar em 2008, quando o governo do estado de São Paulo cria sua primeira companhia oficial, a São Paulo Companhia de Dança (SPCD), apresentada em janeiro daquele ano pelo Secretário de Cultura como um projeto de excelência. O secretário não via na cena da dança a qualidade exigida pelo mercado e, por isso, interveio com a criação da companhia. Um orçamento considerável foi destinado à iniciativa, e audições foram realizadas em cinco estados brasileiros e três outros países. Muitos questionaram o uso dos treze milhões de reais para financiar essa nova companhia em vez de apoiar alguns dos vários projetos de dança já existentes no estado. Também houve debate sobre o objetivo da SPCD de preencher o vazio da dança clássica em São Paulo, algo que, àquela altura, já era visto como apagado da cena nacional (Menezes, 2013). Em entrevista, o Secretário reafirmou seu foco em um projeto de excelência, e não em uma reserva de mercado, ressaltando a natureza dispendiosa de uma companhia desse porte — razão pela qual o estado destinava quase dez vezes mais recursos para essa única companhia do que para todos os outros projetos de dança financiados naquele ano juntos (Katz, 2008).

Em sua formação, a SPCD teve como diretora Iracity Cardoso (1945), ex-aluna da Escola Experimental, bailarina e professora do Staging e do Galpão, além de assistente de Antônio Carlos Cardoso durante a modernização do CBM; e como diretora adjunta Inês Bogéa (1965), ex-bailarina do Grupo Corpo, documentarista, e crítica de dança da Folha de S.Paulo. A SPCD foi estruturada como uma companhia de repertório sem coreógrafos residentes, apresentando tanto criações originais quanto remontagens de obras internacionalmente consagradas, do século XIX em diante (Bogéa, 2009). Coreógrafos brasileiros foram convidados a criar peças para o elenco altamente treinado da companhia, mas essas criações raramente abordaram temas especificamente brasileiros. Esse aspecto contribui para substituir a noção romantizada do Brasil como tema por uma ideia de Brasil e de artistas brasileiros como protagonistas em um tempo e espaço que são tanto históricos quanto contemporâneos (Queirós, 2014). Ao oferecer oportunidades a artistas nacionais, a companhia permite que o público local veja suas realidades e histórias sem o filtro romântico da tentativa de se representar um povo inteiro.

Logo após sua fundação, a companhia dançava obras de Bronislava Nijinska, George Balanchine, Nacho Duato, Jiří Kylián e William Forsythe — nomes importantes para se acrescentar ao repertório da dança, mas nenhum deles criador de obras estritamente clássicas. Embora esses coreógrafos frequentemente tenham se inspirado em referências do balé, sendo muitas vezes apontados como criadores de um balé contemporâneo, a recepção de suas obras no contexto paulistano enfatiza sua ruptura com a tradição, o classicismo e com o próprio balé. Assim, houve mesmo uma tendência a evitar a menção ao termo “balé” em relação a essas obras, refletindo a percepção histórica e política do balé como um conceito com conotação negativa na cena da dança de São Paulo.

Essa forma de expressão colaborou (e ainda colabora) para alimentar um desagrado frente ao balé como conceito. Desde sua rejeição

baseada nos princípios modernistas de oposição ao academicismo, classicismo e arte padronizada, o balé tem sido visto no Brasil como algo estritamente clássico por natureza — isto é, contra a inovação, preso ao passado e representativo da corte e da aristocracia. Essas ideias levaram artistas, públicos e críticos a evitar o balé, tanto como palavra quanto como ideia. Alguns praticaram (e ainda praticam) formas de dança clássica, mas a recusa em chamá-las ou reconhecê-las como balé ainda é forte. Por esse motivo, balé contemporâneo parece se perder na tradução em São Paulo, porque o balé continua sendo amplamente entendido como uma categoria limitante e constantemente percebido como algo negativo, amador ou inferior.

Desde sua concepção, a SPCD foi proposta como uma companhia de repertório que dançaria obras do século XIX em diante. Defendendo uma ideia de excelência, entendeu-se que a companhia não seria apenas clássica, mas também não seria exclusivamente contemporânea. O projeto foi inspirado em grandes companhias de dança tradicionais ao redor do mundo. A dificuldade é que a cena de dança em São Paulo carece dessa mesma tradição. As tentativas da companhia de apresentar dança clássica e balé, a partir do repertório tradicional, não lidam com a preservação de um corpo de trabalho já presente na cidade. As peças clássicas e de balé da companhia têm sido bem recebidas pelo público em geral, embora às vezes criticadas por outros artistas, especialmente aqueles com formação modernista. Ainda assim, a SPCD tem trabalhado arduamente e com considerável sucesso para reabilitar o público paulistano ao balé profissional.

Há um avanço inegável na demonstração de que o balé tem um lugar na cena de dança atual. O projeto da companhia pode ser rastreado até 2012, quando a SPCD começou a apresentar *Grand Pas-de-Deux* do repertório clássico, mas foi a versão do argentino Mario Galizzi de *Le Spectre de la Rose* de Fokine, em 2014, e especialmente sua monta-

gem de *La Sylphide* de Bournonville, que realmente buscaram equilibrar a dança clássica e contemporânea dentro da companhia (Clauzet, 2014). O projeto continuou forte: em 2018, a produção final da temporada de décimo aniversário da SPCD foi um *Lago dos Cisnes* completo, que teve temporada esgotada entre novembro e dezembro, mesmo com o número usual de apresentações da companhia quadruplicado. O espetáculo foi amplamente reconhecido pelo público e pela crítica, recebendo prêmios e indicações.

Essas foram as primeiras oportunidades para bailarinos profissionais dançarem balé clássico continuamente dentro de um ambiente profissional em São Paulo. A resposta do público tem sido de grande entusiasmo, com as apresentações clássicas sendo altamente aguardadas, frequentemente esgotadas e exigindo temporadas mais longas. Isso confirma que, embora o balé em São Paulo ainda esteja em processo de consolidação no meio profissional, ele sempre foi uma parte fundamental da educação em dança, formando diversas gerações de bailarinos. A experiência com a formação no balé sugere uma razão para essa valorização das apresentações clássicas. No entanto, essa trajetória tem sido constantemente marcada pela ideia de que “balé” é uma palavra mal vista ou algo restrito às salas de aula, enquanto as danças moderna e contemporânea seriam consideradas apropriadas para o palco atual. Essa realidade evidencia uma tensão: a cidade conta com dançarinos qualificados e um público interessado, mas carece de financiamento, apoio e oportunidades profissionais para que essa afinidade com o balé se desenvolva plenamente.

Nesse contexto, vemos críticos, pesquisadores e artistas imersos em uma tradição preconceituosa que ainda domina a cidade. A recusa à palavra “balé” e/ou seu uso como termo pejorativo não alteraram o fato de que o balé continua presente ao nosso redor. Ele nunca perdeu seu lugar como a principal forma de treinamento em dança, e, ainda mais, parece viver uma ascensão enquanto possibilidade estética.

6 Conclusões: Olhando para o presente, procurando um passado

Então, onde está o balé hoje em São Paulo? Ele é ensinado a alunos em várias escolas, algumas das quais começam a entrar no ambiente profissional ou pré-profissional, criando seus próprios grupos e companhias. No entanto, esses trabalhos ainda não são comparáveis ao ambiente profissional da dança contemporânea. Além disso, muitas dessas escolas, além do ensino, também focam em competições de dança. O ENDA (Encontro Nacional de Dança Amadora), criado em 1982, ainda ocorre anualmente, e o Brasil também sedia o Festival de Dança de Joinville, que desde 2005 detém o recorde do Guinness Book como o maior festival de dança do mundo, com uma cena de balé altamente competitiva.

Em comum, esses eventos massivos mantêm a tradição do balé como a principal forma de formação em dança. Mais interessante ainda, eles oferecem oportunidades para jovens bailarinos serem enviados ao exterior, seja para continuar sua formação ou para trabalhar. Isso remete a um aspecto que sempre esteve presente em nossa cultura da dança, mas especialmente na cultura do balé em São Paulo: é comum que bailarinos talentosos deixem o país, um reflexo direto da falta de oportunidades profissionais para os dançarinos (e principalmente os de balé clássico) no Brasil.

No Brasil, talentos do balé tornaram-se uma espécie de bem de exportação. Após anos de investimento, suas oportunidades frequentemente se resumem a seguir para a dança contemporânea ou buscar carreiras no exterior. Muitos obtiveram sucesso em ambas as tentativas. Em 1996, Andrea Thomioka (1976) tornou-se a primeira bailarina brasileira a ganhar a medalha de ouro no Concurso Internacional de Balé de Varna. Vinte anos depois, em 2016, Amanda Gomes (1995) foi a se-

gunda. Thomioka estudou em São Paulo, competiu internacionalmente e, após Varna, dançou em Portugal e no Brasil no BCSP — fazendo com sucesso a transição do balé para a dança contemporânea. Gomes, que estudou na Escola do Balé Bolshoi no Brasil, em Joinville, já estava na Ópera de Kowzan quando participou do concurso de Varna. Atualmente, Thomioka é professora de balé em São Paulo, onde trabalha ao lado de uma equipe de profissionais no desenvolvimento do upgradeBR.dance — um método brasileiro de ensino da dança clássica, focado em ajustar a aplicação da técnica do balé à realidade e às especificidades dos corpos e das sociedades brasileiras. Além da reestruturação das aulas, dos movimentos e da especificidade da biomecânica, o objetivo do método é educar e utilizar a dança clássica como arte, ao mesmo tempo em que se investiga como ela pode ampliar as oportunidades profissionais.

O método ainda é novo, mas também aponta uma transição interessante no cenário do balé. Muita coisa mudou nas quase oito décadas desde a criação da Escola Experimental em São Paulo. A dança na cidade se expandiu e, embora algumas oportunidades tenham surgido, elas ainda não absorvem a quantidade de talentos formados e preparados localmente. Por que, então, há tanto interesse na formação e no treinamento de bailarinos clássicos, mas tão poucos projetos que os acolhem e lhes oferecem trabalho? Se o balé é diminuído na comunidade cênica de São Paulo, por que o contrário ocorre na formação? Um problema pode estar na separação profunda, ampliada por gerações, de afirmar São Paulo como uma cidade moderna, e ver o balé como algo do passado. Ambas as concepções podem ser questionadas. São Paulo também é tradicional em muitos de seus aspectos, e o balé tem sobrevivido de muitas formas novas e contemporâneas.

Para a cidade, contudo, a ideia de balé contemporâneo parece problemática. A dificuldade de uma expressão já controversa ganha maior destaque quando a tradição artística de São Paulo nega coletivamente os clássicos e se opõe ao pensamento romântico — do qual o balé é um

produto. A própria separação entre esses diferentes espaços e naturezas de criação estética e formação artística reforça essa rejeição a uma compreensão do passado. No entanto, ao utilizarmos tais expressões e tentarmos localizar o balé na São Paulo do século XXI, efetivamente direcionamos nosso olhar para dois caminhos distintos. Primeiro, olhamos para o presente, enxergamos a cena da dança como ela é agora e, nela, encontramos suas contradições: os muitos bailarinos formados em técnica clássica que ainda não conseguem trabalhar aqui, ao lado do vasto público que prestigia as poucas apresentações de balé programadas nos teatros profissionais. Ao observar esse presente, somos obrigados a olhar também um passado, com tradições, decisões e influências que separaram o balé e a dança contemporânea de forma tão rígida. Ousamos olhar para o futuro? Talvez discretamente possamos esperar que as mudanças recentes consigam reunir os laços rompidos. Talvez, então, um termo como Balé Contemporâneo possa fazer sentido para a dança em São Paulo, agora e nos anos que virão.

Referências

ALCÂNTARA, Simone. **A Escola Municipal de Bailado: silêncio e movimento (1940-1992)**. 2002. Tese (Doutorado em História Cultural) - São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

AMARAL, Gláucia. Um Balé Antropofágico. *In*: SESC SP. **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: Edições SESC SP, 1999. p. 11-24.

AMARAL, Renata. **Décio Otero: um homem, muitas histórias**. Figuras da Dança. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, Governo do Estado de São Paulo, 2010.

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO. **Balé da Cidade de São Paulo 45 anos**, 3 DVDs. São Paulo: Fundação Teatro Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 2013.

BOGÉA, Inês. **Caminhos Cruzados: Teatro de Dança Galpão: 1974 - 1981**. São Paulo: Edições SESC SP, 2014.

BOGÉA, Inês. Passado futuro. *In*: BOGÉA, Inês. (Org.) **Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p. 91-115.

CALUX, Elaine. Fomento à Dança, uma biografia autorizada. *In*: SÃO PAULO - Sec. Mun. Cultura, **Fomento à Dança 5 Anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 122-33.

CASO, Fabiana. **Hulda Bittencourt**: materializando o fogo da dança. Figuras da Dança. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, Governo do Estado de São Paulo, 2009.

CLAUZET, Roland. Um olhar sobre a programação clássica. *In*: BOGÉA, Inês. (Org.) **Passado-futuro: textos e fotos sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. p. 47-61.

COURI, Norma. Dançar São Paulo. *In*: NAVAS, Cássia; COURI, Norma. (Eds.). **Balé da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Formarte, 2003. p. 15-33.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc: A Linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva; SESC São Paulo, 2003.

DIAS, Lineu. As Companhias Estáveis. *In*: NAVAS, Cássia (Org.). **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 81-117.

DIAS, Lineu. **Corpo de Baile Municipal**. São Paulo: IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística), 1978.

ELLMERICH, Luis. **História da dança**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.

FARO, Antônio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GOMES, Beth. **Décio Otero**: danças, andanças e mudanças nos prelúdios do Ballet Stagium. Belém: Paka-Tatu, 2013.

KATZ, Helena. São Paulo ganha sua companhia oficial de dança. **O Estado de SP**. São Paulo, 28 de janeiro de 2008.

LAMBERT, Marisa. Fomento à Dança: panorama de uma experiência múltipla. *In*: SÃO PAULO - Sec. Mun. Cultura, **Fomento à Dança 5 Anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 40-57.

LEI Nº 14.071, de 18 de outubro de 2005. Institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e dá outras providências. (São Paulo, 2005).

MENEZES, Maria Eugênia. Um sonho, muitos caminhos. In: BOGÉA, Inês. (Org.) **Jogo de corpo: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p. 69-75.

NAVAS, Cássia. As Mães da Modernidade. In: _____. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 17-80.

NAVAS, Cássia. **Mestre Ismael Guiser**. Figuras da Dança. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, Governo do Estado de São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Isaira M. G. **Recepção em dança: o espectador e o especialista**. Curitiba: Prismas, 2016.

OTERO, Décio. **Stagium, as paixões da dança**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

QUEIRÓS, Amanda. Que país é esse? In: BOGÉA, Inês. (Org.) **Passado-futuro: textos e fotos sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. p. 99-107.

QUEIROZ, Inti Anny. As leis de incentivo à cultura em São Paulo: panorama estadual e municipal. **Pensamento & Realidade**, Ano XVI, v. 28, nº 4, São Paulo, 2013. p. 106-119. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/17985/13351>>. Acesso em 12 de abril de 2020.

SONO, Márcio. **Marilena Ansaldi**: vida e arte como sinônimos. Figuras da Dança. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, Governo do Estado de São Paulo, 2008.

VALLIM, Acácio Ribeiro. Ballet IV Centenário: Emoção e Técnica. In: SESC SP. **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: Edições SESC SP, 1999. p. 27-43.

Submetido em: 14/02/2025

Aceito em: 12/07/2025