

A ESTRUTURAÇÃO DA CULTURA NACIONAL BRASILEIRA SOB O OLHAR DA FORMAÇÃO DO BALÉ NO BRASIL E AS RELAÇÕES COM OS CONCEITOS DE MODERNIDADE LÍQUIDA E LÓGICAS ORGANIZACIONAIS

Antero da Cunha e Silva Filho¹

Resumo: Este estudo bibliográfico, aborda a estruturação da cultura nacional brasileira, mediante a formação do balé em nosso país. O problema de pesquisa consiste em como a formação da cultura nacional brasileira e a identidade nacional impactam no desenvolvimento do balé no Brasil no início do século XX. O presente artigo retrata as relações estabelecidas entre a concepção da identidade nacional e suas influências na formação do balé brasileiro, comparando a velocidade em que ocorriam as mudanças factuais no início do século XX e as diferenças entre a velocidade destas mudanças, ocorridas na modernidade, pautadas pelo conceito de modernidade líquida segundo Bauman (2001), juntamente com as relações que se construíram por meio das lógicas organizacionais elaboradas por Bunge (2003). A metodologia se estrutura por meio de pesquisa bibliográfica com a qual foi possível associar as teorias de diversos autores, obtendo uma compreensão mais aprofundada da construção cultural brasileira e seus reflexos na formação do balé no Brasil.

Palavras-chave: Nacionalismo; Balé Brasileiro; Modernidade Líquida; Lógicas. Estruturas.

THE STRUCTURING OF BRAZILIAN NATIONAL CULTURE THROUGH THE EYES OF THE FORMATION OF BALLET IN BRAZIL AND THE RELATIONS WITH THE CONCEPTS OF LIQUID MODERNITY AND ORGANIZATIONAL LOGICS

Abstract: This bibliographic study addresses the structuring of Brazilian national culture, through the formation of ballet in our country. The research problem is how the

¹ Mestrando em Artes pela UNESPAR - Paraná, na linha de pesquisa Modos de conhecimento e processos criativos em Artes. Pós Graduado em Arte e Educação pelo Instituto de Estudos Avançados do Vale do Ivaí - ESAP, Bacharel e Licenciado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná. Estagiou como professor, ensaiador e assistente em Repertório da Dança Clássica e no Projeto Pré-Profissional da Escola de Dança Teatro Guaíra em 2007 e 2008, estagiou como bailarino profissional no Balé Teatro Guaíra no ano de 2006. Bailarino Profissional graduado pela Escola de Dança Teatro Guaíra, com complementação de estudos no Centro Pró-Danza em Havana Cuba sob a tutela da maîtresse de ballet internacional Laura Alonso no ano de 2004 (Maio-Agosto). Atualmente é professor e coreógrafo da Escola de Dança Teatro Guaíra, possui experiência lecionando a Técnica do Balé em diversas escolas particulares como: Academia de Ballet Quebra Nozes, Ballet Marista Pio XII, Studio de Dança Fabíola Capri, Ballet Sagrada Família e Petiné Studio de Dança. Participou como bailarino e coreógrafo em diversos festivais de Dança e atuou também como professor da disciplina de Artes em Escolas Públicas da Rede Estadual do Paraná - SEED - PR. Email: anteroballet@hotmail.com

formation of Brazilian national culture and national identity impact the development of ballet in Brazil at the beginning of the 20th century. This article portrays the relationships established between the conception of national identity and its influences on the formation of Brazilian ballet, comparing the speed at which factual changes occurred at the beginning of the 20th century and the differences between the speed of these changes, which occurred in modernity, based on by the concept of liquid modernity according to Bauman (2001), together with the relationships that were built through the organizational logics elaborated by Bunge (2003). The methodology is structured through bibliographical research with which it was possible to associate the theories of several authors, obtaining a deeper understanding of the Brazilian cultural construction and its reflexes in the formation of ballet in Brazil.

Keywords: Nationalism; Brazilian Ballet; Liquid Modernity; Logics; Structures.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo relacionar questões estabelecidas entre o Nacionalismo no Brasil, a formação do balé brasileiro no início e meados do século XX, com o conceito de modernidade líquida segundo Zygmunt Bauman (2001) e as contribuições aventadas por Mario Bunge (2003) em suas reflexões acerca da importância da análise das lógicas organizacionais, teorias sistêmicas e suas estruturas, as quais podemos relacionar com a estruturação do balé brasileiro para compreender o seu modo de funcionamento.

O nacionalismo e a construção da identidade nacional brasileira são fatos que ocorreram em nosso país, muito em decorrência da forma como fomos colonizados e também pelo fato de muitas questões sociais e políticas terem sido importadas do continente europeu e seus povos, tidos na época, inclusive, como raça superior.

O conceito de raça segundo a Enciclopédia Britânica (2022) nos auxilia na compreensão destas questões epistemológicas referentes a esta conceituação, levando-nos a apreender os motivos pelos quais a raça e o meio foram as duas noções, as quais foram utilizadas pelos intelectuais do período para determinar algumas características da população brasileira.

raça: a ideia de que a espécie humana é dividida em grupos distintos com base em diferenças físicas e comportamentais herdadas. Estudos genéticos no final do século XX refutaram a existência de raças biogeneticamente distintas, e os estudiosos agora argumentam que

“raças” são intervenções culturais que refletem atitudes e crenças específicas que foram impostas a diferentes populações na esteira das conquistas da Europa ocidental a partir do século XV. O significado moderno do termo raça com referência aos humanos começou a surgir no século XVII (Enciclopédia Britânica, 2022, *tradução minha*)

Observamos que o Brasil era uma colônia que estava atrasada em seu desenvolvimento ético, moral e civilizatório por motivo de seu meio, assim como das raças que viviam aqui, vistas como inferiores, neste caso, os indígenas, povo autóctone das terras brasileiras, os negros trazidos do continente africano como escravos e os povos de etnia branca, os europeus colonizadores. Para alguns pesquisadores da época, como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, essa miscigenação e a própria aproximação dessas diferentes etnias, levando em consideração a europeia tida como superior, e os indígenas e negros tidos como inferiores, gerava o entendimento, de que essas duas raças tidas como inferiores também auxiliavam no desenvolvimento da história do país, mas contribuía para o seu atraso. (ORTIZ, 2003)

A partir de 1870, Sílvio Romero perfaz uma lista de teorias que de certa forma, contribuíram para a superação do pensamento romântico no Brasil. Dentre elas estavam o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer, que foram as três teorias que tiveram um impacto real na *intelligentsia brasileira*. “[...] Pode-se dizer que evolucionismo em parte legitima ideologicamente a posição hegemônica do mundo ocidental. A “superioridade” da civilização europeia torna-se assim decorrente das leis naturais que orientariam a história dos povos.” (ORTIZ, 2003, p. 15)

Podemos correlacionar as questões da idealização de uma identidade nacional brasileira e seus reflexos na formação e nas temáticas dos balés no Brasil, e ainda traremos o pensamento de Bauman (2001) acerca da Modernidade Líquida que contribuiu para a compreensão da velocidade com que as mudanças ocorriam no final do século XIX e no decorrer do século XX em nossa nação em oposição à modernidade. As lógicas organizacionais de Bunge (2003) e a possibilidade de emergências de novas instituições, grupos, companhias entre outros que nos auxiliam no entendimento, de que os laços ou *bondings* geram vínculos que podem durar ou não por determinados períodos de tempo, e que estes vínculos serão observados nas instituições que foram sendo criadas no Brasil na formação do balé brasileiro.

A formação da cultura nacional brasileira

Para compreendermos a forma como se deu a formação da cultura nacional brasileira, observemos as necessidades modernas de transformação na sociedade, citando como exemplos as áreas da Economia, do Direito, das instituições, dentre outros, e o conceito de modernidade líquida de Bauman (2001) que nos revela, que a velocidade das mudanças factuais abordada por ele como sendo muito veloz e fluida na atualidade, opõe-se à velocidade com a qual as transformações ocorriam na formação da identidade nacional e cultural brasileira no século XX. Partimos então, da velocidade da modernidade, para compará-la com os acontecimentos do passado e enxergarmos com maior clareza a forma como a identidade e cultura nacionais se construíram.

As transformações que ocorreram no Brasil, se deram de maneira lenta, tendo início com o processo colonizatório de nossa nação, a partir do ano de 1500 e que posteriormente tiveram a contribuição de artistas que iam estudar e aperfeiçoar-se na Europa, e que traziam consigo conteúdos artísticos e culturais. Estes artistas, não só os traziam, mas introduziam-nos na realidade da colônia. Tal processo teve continuidade, até o momento da chegada da família real portuguesa em 1808, trazendo com ela um conjunto de hábitos, maneiras e regras sólidas, até então utilizadas em Portugal, mas que agora deveriam ser implantadas aqui no Brasil para “civilizar” a colônia.

De acordo com Campos (2003), sabemos que a família real portuguesa chegara ao Brasil fugindo das tropas napoleônicas que haviam invadido a península ibérica: “A instalação da corte no Rio de Janeiro impôs mudanças econômicas e administrativas que visavam garantir o funcionamento do governo português” (CAMPOS, 2003, p. 34).

Entre as mudanças econômicas e sociais que foram aos poucos implantadas, durante uma breve passagem do príncipe regente Dom João na Bahia, ocorreram a abertura dos portos brasileiros às nações amigas de Portugal, a criação dos tribunais de Finanças e de Justiça, uma autorização assinada para livres iniciativas das indústrias, a imprensa, a Academia Militar, a inauguração da Biblioteca Nacional e a fundação de um curso de Direito.

Todas essas ações e implantações feitas a partir da vinda da família real portuguesa fugindo das invasões ibéricas fizeram com que houvesse muitas transformações no Brasil, além das modificações nas relações da colônia com Portugal, remodelando assim, a vida social e cultural dos brasileiros.

O Romantismo nas Artes, movimento artístico surgido na Europa no século XVIII, idealizado por Johann Gottfried von Herder², segundo Pereira (2003), veio para o Brasil aproximadamente um século depois de seu estabelecimento na Europa, o que mostra efetivamente a diferença abordada por Bauman (2001) da velocidade com que os fatos ocorriam no início do século XX no Brasil e a velocidade das mudanças factuais, na modernidade atual. Os acontecimentos e transformações sociais no século XVIII, XIX e XX ocorriam lentamente e de modo diverso, da modernidade líquida apresentada por Bauman (2001), dado de forma local no Brasil, em uma nação que se encontrava no processo de construção de sua identidade.

As tarefas que se apresentavam no Brasil enquanto nação, eram as de introduzir aqui as noções de progresso e civilização e a consolidação de um Estado Nacional, assim como o delineamento de um perfil para a nação brasileira.

Juntamente com os hábitos sociais, a cultura europeia foi inserida no Brasil. Com ela, viajaram pelo oceano Atlântico, as óperas, a música clássica, o balé clássico e muitas outras manifestações culturais que eram apreciadas no continente europeu e desconhecidas na América do Sul. As artes em todas as suas representações buscavam concretizar, de certa forma, essa empreitada nacionalista que acontecia em solo brasileiro.

Compreendemos que no Brasil, algumas ideias racistas influenciaram a elite intelectual brasileira influenciando seu pensamento e sua atuação junto aos estudos de Ciências Sociais no país, apontando para um elemento fundamental na história da cultura brasileira: a problemática da identidade nacional. (ORTIZ, 2003)

² Johann Gottfried von Herder: filósofo de origem alemã, do movimento do Romantismo. Além de seus estudos filosóficos, Herder era teólogo, poeta e crítico literário. Aos 17 anos ingressou na universidade de Königsberg, onde estudou sob a tutela de Immanuel Kant e Johann Georg Hamann. Ao final de sua carreira profissional, Herder foi um dos apoiadores da Revolução Francesa, e crítico severo das ideias de Kant, o que gerou muitas inimizades para o pensador. Herder ficou conhecido como um dos precursores do romantismo, movimento alemão que influenciou muitos pensadores ao longo dos séculos. Disponível em: <<https://casadoestudo.com/johann-gottfried-herder/>> Acesso em: 01 nov 2022

Aceitar as teorias evolucionistas, significava analisar a evolução da sociedade brasileira sob a luz de uma história natural da humanidade. Automaticamente, o estágio civilizatório de nosso país encontrava-se em lugar de inferioridade em relação ao desenvolvimento alcançado pelos países europeus. A especificidade do Brasil, pôde ser compreendida, quando combinada a outros conceitos que permitiram aos intelectuais do período compreenderem o porquê do “atraso” no desenvolvimento do povo brasileiro enquanto nação e sociedade. Os argumentos que os pensadores da época encontram para este entendimento são as noções de meio e raça. (ORTIZ, 2003)

Na realidade o meio e a raça constituíam-se em categorias de conhecimento que definiam a realidade brasileira. Chegou-se a cogitar que o meio, teria sido um dos fatores determinantes para criação de uma economia que dependesse de mão de obra escrava.

Aos cidadãos brasileiros foram instituídos estereótipos, que assim como as danças nacionais inseridas nos balés clássicos do período romântico, inspiraram-se em características particulares de alguns integrantes de uma determinada nação, o que denotava impressões rasas e superficiais das características de um povo. Apreendemos estas estereotípias atribuídas aos brasileiros por meio do trecho que se segue:

A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim à rigidez do mestiço do interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais (Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato. (ORTIZ, 2003, p. 16)

Nestas descrições dos estudiosos Euclides da Cunha e Nina Rodrigues citadas acima observamos narrativas impressionistas e superficiais acerca das características do temperamento de diferentes cidadãos brasileiros, o que conduziu a vários equívocos no processo de estruturação de uma identidade nacional e de uma cultura nacional brasileira. Afirmou-se que o Brasil, não poderia mais ser uma cópia da metrópole, subentendendo que as particularidades que se revelavam em nossa nação de davam através do meio de da raça.

A formação do balé brasileiro

Para nos referirmos à formação do balé brasileiro, é importante elencarmos uma obra produzida no período romântico na França, intitulada *Brézilia, la tribu de femmes*, que estreou na Ópera de Paris em 08 de abril de 1835. A coreografia de *Brézilia* fora criação de Filippo Taglioni para sua filha, a reconhecida bailarina do período romântico, Marie Taglioni³, que interpretou o papel de *Brézilia*. No entanto, este balé foi encenado apenas cinco vezes, recebendo as mais severas críticas dos especialistas da época, poupando apenas Marie Taglioni por seu bom desempenho artístico.

Para Pereira (2003), *Brézilia* pode ter sido o segundo balé produzido no continente europeu que fazia referência direta ao Brasil, mas poderia também ocorrer na América do Norte, pois tratava de nações distantes e que trouxessem o exotismo e a cor local, características das obras do período romântico (século XIX).

Esta obra criada em 1835, possui muita relevância e há dentro de sua elaboração, as noções de dois elementos fundamentais para a compreensão da formação do balé brasileiro hoje: a ideia de nacionalismo e a formação do balé romântico, ambos ambientados no século XIX (PEREIRA, 2003).

O balé *Brézilia*, produzido então no supracitado período, fazia alusão à figura feminina da amazona, proveniente da mitologia greco-romana, e discutia a emancipação das mulheres e a guerra entre os sexos, temas também recorrentes nas obras do romantismo, além do exotismo das terras distantes, regra das produções daquele momento.

³ Marie Taglioni: (1804-1884): nasceu em Stockolmo em 24 de abril. Filha do célebre *maître* de ballet Filippo Taglioni e sua mãe, era filha de uma cantora sueca chamada Karsten. Recebeu de seu pai, as primeiras lições de dança e com a idade de oito anos estudou em Paris, com M. Coulon. Taglioni fez sua estreia no *Kaerthner Thor*, de Viena, a 10 de junho de 1822, quando apareceu em um novo bailado composto para essa ocasião por seu pai e apropriadamente intitulado: *La Réception d'une Jeune Nymphé à la Cour de Terpsichore*. "Quase que pela primeira vez, uma bailarina principiou a interessar o público pela dança como uma expressão de beleza, e não apenas como um pretexto para sedutores movimentos e atraentes atitudes. Uma nova palavra – *taglioniser* – foi cunhada para definir este novo estilo de dança" (LOPOKOVA, 1953, p. 317). Dançou os ballets: *Les Bayadères*, *La Belle au Bois Dormant*, *Guillaume Tell*, *La Sylphide*, *La fille du Danube*, *L'Hombre*, entre outros. Coreografou o ballet "*Le Papillon*".

Segundo Pereira (2003), a ideia de nação é algo que se tornou relevante e recorrente na estética romântica. No balé clássico, por exemplo, as noções de exotismo, cor local e originalidade eram constantes, trazendo reflexões acerca de etnia e raça, pois quando pensamos em nações ou danças nacionais, logo nos vem à mente diferentes países, e portanto, seus povos cada qual com as suas características.

Desde 1870, aproximadamente, essas questões de etnia e raça também estavam sendo discutidas na colônia de Portugal, o Brasil. Vários intelectuais da época como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Raimundo Nina Rodrigues atribuíam um dos motivos do atraso no desenvolvimento do país às questões referentes ao meio e à raça. As características do exotismo, a cor local e a originalidade presentes nos ideais românticos e pertinentes nas discussões de etnia e raça se fazem no corpo, veículo da Dança enquanto área de conhecimento e manifestação artística.

Nacionalismo, romantismo e balé compartilham, entre outras características, o fato de possuírem uma literatura histórica e crítica bastante extensa. Entretanto, uma bibliografia que se preocupe com o cruzamento dessas informações, principalmente no tocante ao balé, parece ser ainda incipiente (PEREIRA, 2003, p. 24).

O nacionalismo romântico aparece na extensa bibliografia acerca dos balés produzidos no Romantismo, principalmente trazido nas ponderações acerca das danças nacionais. Nos balés produzidos, as danças nacionais, também chamadas posteriormente de *divertissements*⁴ nacionais, dividiam a cena com o *ballet blanc*⁵, na maioria das vezes, considerado como a principal característica das produções de balé. Tendo a narrativa como algo preponderante para compreensão da história, a espiritualidade e lirismo, temas também característicos do romantismo, eram muito presentes. É importante salientar que, as danças nacionais e suas caracterizações por meio de movimentos, figurinos, entre outros, auxiliavam diretamente na compreensão do contexto e entendimento da narrativa de cada balé. (PEREIRA, 2003).

⁴ *Divertissement*: um curto ballet ou outro entretenimento, entre os atos de uma peça. Disponível em: <<https://pt.powerthesaurus.org/divertissement/definitions>>. Acessado em: 09 ago. de 2021.

⁵ *Ballet Blanc*: Um balé, tipicamente clássico, no qual as bailarinas se vestem com tule branco e meia-calça para representar seres fantasmagóricos ou sobrenaturais. Disponível em: <<https://www.lexico.com/definicion/ballet-blanc>>. Acessado em: 01 de ago. de 2021.

A partir da segunda metade do século XIX, Paris começa a perder o seu título de capital mundial do balé. Começam as *tournées* internacionais dos bailarinos franceses divulgando a técnica e a escola francesa, assim como a escola italiana, muito diferentes entre si, mas surgem outras duas escolas, a dinamarquesa com August Bournonville⁶ e, um pouco mais tarde, a russa, que é a escola que vem mais fortemente para o Brasil no início da formação do balé brasileiro.

No Brasil, por exemplo, o modelo seguido foi o russo, em virtude muito provavelmente, das companhias que aqui estiveram desde o começo do século XX, apresentando espetáculos e deixando bailarinos. Os Balés Russos de Diaghilev e a Companhia de Anna Pavlova são dois exemplos (PEREIRA, 2003, p. 83).

O balé no Brasil, de acordo com Pereira (2003), aparece como possibilidade de tradução cênica na primeira metade do século XX, período em que se observa a formação do balé no país e, junto a ele todas as discussões, reflexões e entendimentos que se faziam ao redor da estruturação de uma identidade nacional e de uma cultura brasileira. A circulação de artistas no Brasil acontecia frequentemente pela ânsia da elite local em mimetizar a cultura europeia e ocorria tendo por motivo a fuga dos conflitos bélicos na Europa.

O cenário que se apresentava na cidade do Rio de Janeiro, no que se refere ao balé clássico, antes mesmo do surgimento da primeira escola de formação profissional do Brasil, a “Escola de Bailados”, em que o primeiro professor de dança a aportar no Brasil em maio de 1811, em companhia de sua esposa, a cantora lírica Mariana Scaramelli, seus dois filhos e o músico e regente Marcos Portugal, que fora encarregado da educação musical dos filhos de Dom João VI, foi Joseph Antoine Louis Lacombe,

⁶ Auguste Bournonville: Depois da direção realizada por Galeotti, a Escola Dinamarquesa encontrou sua expressão máxima nas figuras de Bournonville, Antoine e Auguste, pai e filho, respectivamente que, entre 1816 até aproximadamente 1879, dotaram de peculiaridades, não só o método de ensino, como também a base do repertório da companhia, cuidadosamente mantido até hoje. Respeitando os princípios bournonvilleanos, o ensino oficial dá uma atenção especial à dança masculina, vigorosa e requintada, fato que merece registro por ter acontecido numa época em que a figura do homem no ballet começava a entrar em declínio (CAMINADA, 1999, p. 129). Bournonville estudara com Vestris, de formação francesa. Sofreu influência da Escola Italiana, que influenciou as demais escolas na época. Algumas obras criadas por Bournonville são: *Napoli, Konservatoriet*, e a obra-prima que é *La Sylphide*. Entre outras, estão “A quermesse das bruxas”, “O baile fantasiado a bordo”, “Festival de flores em Genzano” etc. (CAMINADA, 1999).

artisticamente apenas Louis Lacombe. (SUCENA, 1989) Duas professoras começaram a lecionar em clubes nas décadas de 1920 e 1930 na cidade do Rio de Janeiro: “O motivo de serem citadas brevemente reside no fato de que ambas nunca tiveram declaradamente, a intenção de formar bailarinas profissionais, mas antes de promover aulas de postura e etiqueta para as moças da elite da cidade” (PEREIRA, 2003, p. 93).

Estas duas professoras mencionadas foram Naruna Corder e Klara Korte⁷, que, constantemente, faziam apresentações de suas alunas no Theatro Municipal às vezes até duas por ano. Outros professores também já atuantes no Rio de Janeiro foram Pierre Michailowski, Vera Grabinska e Marinowa. Tais professores, eram parte de uma tentativa de produção de dança cênica que acontecia paralelamente às desenvolvidas no e pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro. (PEREIRA, 2003, SUCENA, 1989)

O Brasil passava por um momento político bastante complexo, que foi denominado posteriormente como Estado Novo, marcado pelo governo do presidente Getúlio Vargas e pela Ditadura. O Estado Novo iniciou no dia 10 de novembro de 1937 e permaneceu até 1945, justamente o período em que a Escola Nacional de Bailados surge, assim como a primeira companhia de balé do Brasil, o “corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro”.

Em 1927, foi inaugurada a primeira escola brasileira oficial de bailados, termo que era utilizado na maioria dos programas da época para balé, fundada por Maria Olenewa, bailarina russa, e Mário Nunes, crítico teatral.

A bailarina russa, que havia dançado como primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova e de Léonide Massine, inclusive no Brasil, introduzia no país uma ideia de dança que, de algum modo trazia consigo as revoluções promovidas no mundo do balé pelos Balés Russos de Diaghilev (PEREIRA, 2003, p. 93).

Por meio de balés coreografados para a Escola de Bailados e para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, podemos aventar algumas possibilidades

⁷ Klara Korte: “A Sra. Klara Korte, atualmente com 94 anos de idade, reside na cidade mineira de Diamantina. Solicitada a fornecer dados sobre sua vida artística, escreveu dizendo-me que, ao encerrar em 1954 suas atividades, recolhendo-se à privacidade do seu lar, destruiu tudo que a ligava ao passado (fotos, recortes, documentos etc.)” (SUCENA, 1988, p. 122).

sobre uma transmissão de elementos, temas, imagens e a existência de uma ordem social e psicológica que era intrínseca às obras criadas neste momento no Brasil.

As justificativas que foram apresentadas por Maria Olenewa às autoridades da época para a criação da Escola de Bailados, envolviam menores custos para situações em que os bailarinos eram necessários; citando como exemplo, as montagens de óperas no Brasil e também, evidenciou a necessidade de que o país possuísse um corpo de baile com bailarinos brasileiros (PEREIRA, 2003).

A partir de sua escola de bailados, oficializada em 1936, Maria Olenewa cria um corpo de baile oficial e, neste processo, em 1939, apresentam a sua primeira temporada oficial de bailados. Logo em seguida em 1943, apresentam a segunda temporada, quase que com o elenco total formado por bailarinos brasileiros, na qual os temas referentes ao Brasil estavam mais frequentes.

Agora, mais do que se orgulhar de uma companhia de balé que já tinha sete anos de existência tornava-se necessário também se orgulhar de que ela fosse “brasileira”. E brasileira significava duas coisas: que o corpo de baile fosse composto apenas de brasileiros e que o repertório contivesse bailados com temas nacionais. Portanto, balés brasileiros dançados por brasileiros. (PEREIRA, 2003, p. 215)

Nesta temporada quatro foram as obras de balé clássico apresentadas, com temas nacionais: Leilão, Uirapuru e Uma festa na roça coreografados por Vaslav Veltchek com música de Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos e José Siqueira respectivamente e Batuque criado por Yuco Lindberg e composto por Alberto Nepomuceno. Além das quatro obras com intenções nacionalistas, foram apresentados outros balés do repertório internacional⁸ (PEREIRA, 2003)

Estavam criadas então, a primeira escola e o primeiro corpo de baile oficiais do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, os quais deram início a uma tradição em Dança Clássica no Brasil.

⁸ Repertório internacional: Balés apresentados: 13 a 16 de maio: *Serenata*, *Pavane pour une infante défunte*, Danças eslavas; 19 a 23 de maio e 20 de junho: *La valse*, *Espectro da rosa*; 26 e 30 de maio e 19 de junho: *A noite de Valpurgis*, *Suíte quebra-nozes* e *Amaya*; 5,6 e 24 de junho e 17 de julho: *Divertissements*, *Bolero*; 12 e 13 de junho: *Sílfides*, *A felicidade*; 1º de julho: *A felicidade*, 11 de julho: *Noite de Valpurgis*, *Danças eslavas* e *Bolero* (PEREIRA, 2003)

Muitas eram as iniciativas da Dança no Brasil e estas, não se restringiram ao estado do Rio de Janeiro, mas aconteciam na Bahia, em São Paulo e em vários estados do Brasil nas suas mais diversas manifestações. Para Pereira (2003), o simples fato de existir uma iniciativa em termos de produções artísticas em dança de tal proporção, já denotavam por si só os anseios nacionalistas na ópera, na música erudita e na dança brasileira. (PEREIRA, 2003, SUCENA, 1989, CAMINADA, 1999)

Na Literatura, a temática indianista se fazia presente pertencendo a um período literário brasileiro chamado indianismo, que enaltecia o índio como herói nacional, tema recorrente nesse romantismo tardio, que chega ao Brasil somente no final do século XIX, tanto na Dança quanto na Literatura.

O indianismo de Gonçalves Dias tanto possui as características básicas dessa tendência literária como redimensiona a imagem do índio. O índio é imaginado a partir do ideal cavalheiresco do Romantismo medievalista europeu. Espírito nobre, seus valores são sobretudo a honra, a honestidade, a franqueza, a lealdade. [...] (AMARAL, 2000)

Os temas indígenas também foram inseridos nos balés brasileiros sendo apresentados de forma romantizada, estereotipada, revelando um índio não selvagem como a sua natureza, mas idealizado, honrado e leal como o mencionado nos poemas de Gonçalves Dias.

O conceito de modernidade líquida e o contraponto com a formação da cultura nacional no Brasil do século XX

Para Bauman (2001), a modernidade apresenta características que se opõem ao passado, a modernidade busca romper com a solidez do passado com as suas amarras com as tradições, a ética, as crenças e lealdades que faziam com que a solidez do passado resistisse à liquefação da modernidade, fluida e veloz.

Se o espírito era moderno, este o seria, de forma que estaria determinado que a realidade deveria ser liberta do passado e de sua história, o que só seria possível se fossem dissolvidos os sólidos, ou seja, o que quer que persistisse no tempo e fosse indefeso a sua passagem ou imune ao seu fluxo. (BAUMAN, 2001).

Tudo isso seria feito, não para acabar com todos os sólidos e construir um mundo livre deles por todo sempre, mas para abrir espaço e limpar a área “para novos e aperfeiçoados sólidos; para substituir o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável.” (BAUMAN, 2001, p.03)

Esta obstinação por mudanças que, a partir de Bauman (2001), deu-se por meio dos idealizadores destas transformações, que teve início à partir do Manifesto Comunista, queria substituir as questões herdadas e que não mais funcionassem no presente, por outro conjunto de ações ou hábitos e atitudes, que tratassem de romper com as lealdades tradicionais, com os direitos costumeiros e com as obrigações irrelevantes. Este desejo, de fato, ocorreu para desintegrar os sólidos já em esfrelamento e substituí-los por sólidos duradouros, de uma solidez confiável e que tornaria o mundo algo mais previsível e de mais fácil administração.

O processo de derretimentos dos sólidos que se deu gradativamente, iniciou pelas lealdades tradicionais, os direitos de costume e as obrigações que de certa forma atavam mãos e pés, impedindo o surgimento de novos movimentos e diminuindo iniciativas. Esta nova ordem, buscava sobretudo eliminar as obrigações irrelevantes, como exemplo citado por Max Weber apud Bauman (2001), as obrigações para com a família, o lar, as obrigações éticas e os vários laços de vínculo com as responsabilidades humanas, deixando restar apenas o “nexo dinheiro”. Desta maneira, este derretimento dos sólidos deixava todas as relações humanas desprotegidas, desarmadas e expostas, o que as tornou incapazes de competir com os negócios. Este desvio permitiu que as relações humanas fossem invadidas pelo papel determinante da economia.

Citemos o balé clássico, técnica de Dança mencionada nesta investigação que certamente pertence a este processo de liquefação instaurado pela “modernidade líquida”. Trazendo esta técnica de dança mundialmente difundida, compreendemos que muitos de seus valores tradicionais, provenientes da dança de corte, assim como determinadas hierarquias presentes nas companhias clássicas profissionais, aos poucos foram sendo transformadas e reorganizadas. A atuação de um bailarino ou bailarina dentro de uma obra de balé, atualmente não está mais vinculado à um título de nobreza que este indivíduo pudesse possuir, ou ao seu papel na corte como ocorreu no princípio

do balé clássico, mas ligado a uma opção, a uma vontade ou desejo de aprendê-lo para dançar por prazer, como *hobby*, profissionalmente ou outras possibilidades. As hierarquias e, portanto, nivelamentos estáticos que antes estavam dentro das companhias, foram substituídos por outras organizações e renovados anualmente por provas que avaliam a capacidade técnica, física e artística de cada um dos bailarinos, revelando assim o processo de transformação contínuo pelo qual o balé passou e continua passando.

Na verdade, nenhum molde foi quebrado sem que fosse substituído por outro; as pessoas foram libertadas de suas velhas gaiolas apenas para ser admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar, através de seus próprios esforços dedicados, contínuos e verdadeiramente infundáveis, nos nichos pré-fabricados da nova ordem [...]. (BAUMAN, 2001, p. 06)

Este romper com a solidez do passado e substituí-la por um outro conjunto de ações e hábitos, que fossem aprimorados, ocorreu como se fosse uma substituição, de um conjunto de normas ou regras, por outro, ainda duro e indomável, o que não garantiu uma mais fácil administração ou previsibilidade, nem mesmo a sonhada liberdade. (BAUMAN, 2001)

Enquanto no passado, em específico no século XIX e XX, durante a formação da cultura nacional brasileira, havia um processo de liberdade x dominação, processo este instaurado desde a colonização do Brasil, em que fomos alvo da dominação dos portugueses e espanhóis, entre outras nações que vieram explorar as riquezas do Brasil, neste período da estruturação da identidade nacional brasileira, havia um desejo por parte da elite de libertação dos colonizadores, para aumentar os seus ganhos e a exploração dos bens nacionais.

Com a libertação dos escravos e o término do reinado de Dom João VI, que teve de retornar a Portugal devido à revolução do Porto em 1821, o Brasil já se encaminhava para um processo de independência. Dom João VI deixou seu filho Pedro para governar o reino do Brasil como príncipe regente, que viria a declarar a independência do Brasil, que estava sob o domínio do reino de Portugal, lutando em uma guerra bem-sucedida contra o seu pai em 07 de setembro de 1822. Deste momento em diante, Pedro passa a

ser o primeiro Imperador do Brasil, Dom Pedro I, e o povo viam seu desejo de libertação em relação aos colonizadores se tornar mais palpável, mas uma libertação que seria para a construção de uma nova nação, com sua constituição, leis e sociedade vigentes.

No livro *A sociedade dos indivíduos*, Norbert Elias menciona um rompimento com a tradição, estabelecido desde Hobbes e forjado por John Stuart Mill, Herbert Spencer e os ortodoxos liberais (ELIAS *apud* BAUMAN, 2001). Elias substitui o “versus” e o “e” pelo “de”, e a dominação deixou de ser versus a liberdade e passou a ser dominação de liberdade em uma concepção de reciprocidade, ou seja, onde há dominação, há liberdade, assim como, onde há libertação, de certa forma há um desejo de dominância.

Na verdade, o que se pôde apreender das relações entre passado e presente, junto ao conceito e percepção de Bauman (2001), acerca da modernidade líquida, é que a busca por uma solidez perfeita que poderia tornar o mundo mais facilmente administrável não se concretizou. No Brasil com a chegada da modernidade, os indivíduos adquiriram sua nova liberdade para encontrar o seu novo lugar, suas novas referências, para se alojar, se adaptar e seguirem seu caminho, mas apenas substituíram um padrão por outro.

Reflexões acerca das lógicas e organizações sistêmicas de Mario Bunge com a estruturação da cultura nacional e do balé brasileiro

De princípio, Bunge (2003) nos traz o conceito de sistema ou organização sistêmica, que nos auxilia na compreensão de como o balé se estruturou, inicialmente na Europa e, mais especificamente no Brasil, nosso foco de atenção neste artigo.

Um sistema é um objeto com laços (vínculos estruturais) ou um objeto com uma estrutura de ligação. Entretanto, esta definição somente nos ajudaria a reconhecer um sistema desde que sua estrutura tenha sido revelada. (BUNGE, 2003, p. 4, *tradução minha*).

Compreendemos a lógica de sistema apresentada por Bunge (2003), vinculando-a com a forma como se deu a formação do balé brasileiro, de maneira que, logo constatamos que o balé chegou ao Brasil já pré-estruturado, com suas bases

estruturais, princípios, movimentos e estética já concebidos e delienados. Como arte, o balé foi trazido para cá por bailarinos europeus, que se encontravam em *'tournées'* internacionais, muitas vezes, fugindo de conflitos bélicos, em nosso caso, especificamente a Segunda Guerra Mundial, e que acabavam por se instalar no Brasil, criando laços, vínculos ou *bondings* com o país, e iniciando o desenvolvimento de um trabalho aqui.

Mario Bunge (2003) nos traz reflexões sobre a emergência, que seria o fato de algo ou alguma coisa começar a ser conhecida. Neste caso, podemos mencionar a chegada do balé no continente sul-americano, mais especificamente no Brasil, no início do século XX. Se formos pensar em termos de tempo histórico, o balé no Brasil é algo muito recente como manifestação artística e como estilo de dança. Como estamos no século XXI, podemos calcular de forma aproximada que o balé está no Brasil por volta de 120 anos. Do ponto de vista da história, trata-se de um período de média duração:

Braudel contribuiu muito quando propôs a percepção de três temporalidades históricas, a curta, a média e a longa duração. A percepção de curta duração, o evento, efêmero que se circunscrevia no campo da política do indivíduo; a média duração, a conjuntura, que diz respeito à temporalidade das relações e instituições sociais; longa duração, ou a noção de estrutura, que se refere ao ambiente geográfico, aos ciclos da natureza, e a lentidão dos processos geológicos, pela qual o autor reclamava prioridade (SANTOS, 2016, p. 96).

Compreendendo o curto período em que o balé clássico se fazia presente em terras brasileiras, e o aumento gradativo da vida cultural no Brasil, sua chegada trouxe ao país inúmeras companhias de dança profissionais, semiprofissionais e amadoras. Tais companhias, contribuíram para a formação da cultura nacional em diversos aspectos. A Dança colaborou para formação da identidade nacional brasileira com suas especificidades, sendo possível que ocorressem relações com as outras linguagens artísticas, como a Música, as Artes Cênicas, as Artes Visuais, entre outras, que agregaram valor artístico nos espetáculos que se realizaram no Brasil em toda a sua extensão territorial.

Por meio do surgimento, ou da emergência do balé como dança cênica em nosso país, a vinda de companhias internacionais no início do século XX, contribuiu para

o estabelecimento desta arte em nossa nação. Entre as companhias profissionais que visitaram o Brasil, podemos citar: o *Ballet Russe de Sergei Diaghilev*, a Companhia de Anna Pavlova e as companhias pós-Diaghilev. Alguns atores locais estavam também em desenvolvimento no país, e essa emergência permitiu que o balé clássico passasse a ser conhecido na nação por meio de suas apresentações, assim como, de alguns bailarinos que foram se instalando e permanecendo nos países visitados durante as 'tournées', começando a ensinar e coreografar (PEREIRA, 2003).

Para Bunge (2003):

As pessoas podem juntar-se para formar multidões, como constituintes políticos ou sistemas de organizações, como partidos políticos, onde são organizações estruturadas, que possuem estruturas definidas, assim como outras propriedades sistêmicas podem vir a emergir (BUNGE, 2003, p. 3, *tradução minha*).

Em consonância com o pensamento inicial de Bunge (2003), tratando de estruturas, organizações e propriedades sistêmicas emergentes, o que mantêm juntos ou unidos os constituintes de um sistema são os laços que se constituem entre si e que ganham possibilidade de existência e estabilidade em um determinado ambiente. "Isto é o motivo ou o porquê eles duram, mesmo que por um curto período de tempo. Além disso, uma mesma coleção de coisas, pode ser organizada de diferentes maneiras" (BUNGE, 2003, p. 3, *tradução minha*).

Desta forma podemos compreender porque uma mesma coleção de bailarinos, uma mesma coleção de obras, ou um repertório já construído e dirigido por um único empresário pôde se reestruturar de maneira diversa de sua constituição original. Citamos como exemplo, a companhia de Sergei Diaghilev que se dispersou após o seu falecimento. Com a morte do empresário, ocorreu a dispersão de seus integrantes, e houve a tentativa de reestruturação de sua companhia por apoiadores em comum, organizando-se de forma diversa de sua primeira constituição, inclusive dando origem a dois grupos distintos em locais diferentes. As duas companhias que surgiram após o falecimento de Diaghilev, foram o *Ballets Russes de Monte Carlo*⁹ e o *Original Ballet*

⁹ *Ballets Russes de Monte Carlo*: Esta nova companhia, resultou da fusão do Ballet de Ópera de Monte Carlo com o Ballet da Ópera Russa de Paris. Além de temporadas em Monte Carlo, realizaram inúmeras excursões pela Holanda, Inglaterra e Estados Unidos. Em 1936, graves desentendimentos partiram ao

Russe, mais conhecido como *Ballet Russe de Colonel De Basil*¹⁰, coordenado pelo Coronel Vassili Grigorievitch Voskresensky, que havia recebido um título honorífico na antiga Rússia Imperial. (SUCENA, 1989)

Á partir do pensamento sistêmico de Bunge (2003), esta reorganização mencionada nesta companhia, que ocorreu de diferentes formas, ocorreu também no Brasil quando Maria Olenewa¹¹, vinda com uma destas companhias de dança que possuía sua organização e estrutura interna, decide permanecer no país e fundar ainda uma outra escola. A partir deste fato, se observa mais uma propriedade emergente, de um sistema pré-estruturado. Esta escola fundada em 11 de abril de 1927, em uma sala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, advinda desse sistema organizado inicialmente na Europa por Diaghilev, justamente a companhia que Olenewa integrou, dá origem à formação de uma outra estrutura e, portanto, a uma ideia de balé que começa a ser delineada no Brasil. (PEREIRA, 2003).

Considerações finais

Devido à nossa colonização europeia, em sua maioria liderada por portugueses e espanhóis, além de muitas outras questões sociais e políticas trazidas do velho continente para a colônia, estudiosos do período atribuíram as dificuldades presentes no Brasil em relação ao desenvolvimento e ao meio, ou seja, o local, a geografia, o clima e a raça, que no país, estava miscigenada pelos três povos que aqui viviam: índios,

meio o Ballets Russe de Monte Carlo, mantendo com René Blum a propriedade do nome da companhia. Com a morte de René em 1942 em um campo de concentração em Auschwitz, a companhia emigrou em definitivo para os Estados Unidos, mantendo-se atuante até 1962. (CAMINADA, 1999)

¹⁰ *Ballet Russe de Colonel de Basil*: Antes de adotar seu nome oficial, a companhia possuiu outros nomes e conseguiu manter-se viva até 1947, atravessando os anos da guerra em *tournees* pela América Latina. Houve alguns intentos de reorganizá-la em Londres entre 1951 e 1952, mas não se obteve êxito. A companhia esteve em solo brasileiro por três vezes: 1942, 1944 e 1946. A companhia trouxe Tatiana Leskova que acabou por fixar-se em nossa nação em 1945. Em 1946 trouxe a bailarina Nina Verchinina que radicou-se no Brasil. Outro bailarino que optou por permanecer em nosso país, proveniente da companhia foi Yurek Shabelevski, que exerceu a direção do Balé Guaíra, e vale ressaltar a participação da bailarina brasileira Sandra Dieken no elenco do *Original Ballet Russe*. (CAMINADA, 1999)

¹¹ Maria Olenewa (1896-1965): “Em sua segunda visita, Olenewa colhe grandes êxitos em suas apresentações. Veio como Coreógrafa e 1ª Bailarina Absoluta, contratada para a lírica de 1923. Atuaram como primeiros bailarinos – Max Statkiewicz e Diego Vicenti; Esmé Davis (1ª bailarina de caráter), Alice Poirier, Sofia Grabowska e Dora Del Grande completaram o elenco do balé. As intervenções de Olenewa nas óperas – *Salomé*, de Richard Strauss (1864-1949), e *Aída*, de Verdi (1813-1901), firmaram definitivamente diante de nosso público, sua alta categoria artística (SUCENA, 1988, p. 150).

negros e brancos. A raça branca era vista como superior e os índios e negros como inferiores, que auxiliavam no desenvolvimento da nação, mas contribuíam para o seu atraso. (ORTIZ, 2003, PEREIRA, 2003).

Foi possível perceber, no transcorrer desta investigação que o processo de formação da identidade nacional e cultural do Brasil foi algo que se deu lentamente; de forma que a sua introdução no país iniciou pelo processo civilizatório, pelo desejo de artistas estrangeiros que estavam visitando nosso país em permanecer aqui, e ainda por artistas brasileiros que buscavam novos conhecimentos e iam estudar na Europa. O processo de colonização trouxe consigo, hábitos, costumes, modos e regras solidificadas e utilizadas principalmente em Portugal, vistas como obrigatoriedades em nosso país, o que eles acreditavam ser um processo de “civilização” da colônia.

No que diz respeito ao movimento artístico do Romantismo, elaborado na Europa no final do século XVIII, no pré-romantismo alemão idealizado por Johann Gottfried von Herder e outros filósofos, e desenvolvido durante o século XIX; sabe-se que este movimento só chegou ao Brasil quase um século depois, e se fez presente na literatura, na formação do balé brasileiro e em outras artes, contribuindo com suas temáticas, estéticas e em sua construção.

As manifestações culturais europeias, colaboraram para a estruturação da cultura nacional, pois, ao gosto da elite da época, foram aos poucos adentrando os teatros, instituições de ensino e o ideário nacional aqui presentes, muitas vezes norteadas pelos pensamentos dos intelectuais do período que eram contatados pelos governos vigentes para que auxiliassem neste processo, mas sempre estando afinados com a ideologia de tais governos, o que gerava uma cultura alienada e inautêntica. (ORTIZ, 2003)

No romantismo europeu mencionado acima, podemos apreender algumas características recorrentes na estética romântica, que se encontravam na Dança, especialmente no balé clássico deste período: as noções de cor local, o exotismo e a originalidade, que podem se relacionar com a ideia de nação, o que nos conduziu a refletir acerca das possibilidades de diversas etnias e raças se fazerem representar nos balés românticos e, posteriormente, nos balés com ideais nacionalistas produzidos no Brasil a partir do século XX. Estas mesmas reflexões nos permitiram indagar como o povo

brasileiro de caráter mestiço, construiu sua identidade nacional, levando em consideração as três raças povoadoras de nossa nação.

Para tanto, cabe aqui mencionarmos que a estética romântica e seu arcabouço de particularidades, importou da cultura europeia um conjunto de características, integrando-as à formação do balé brasileiro, fazendo com que, de modo diverso ao europeu, mas ainda similar, o romantismo com suas ideias de nação influenciasse e se fizesse presente na formação do balé no Brasil, reforçado pela política nacionalista da época.

Neste trabalho, relacionamos a velocidade dos acontecimentos trazidos a nós pelo conceito de modernidade líquida de Bauman (2001) em oposição à velocidade das transformações que ocorriam no Brasil no momento de sua estruturação, enquanto nação independente de Portugal e com sua organização identitária e cultural. Com relação ao tempo que o romantismo levou para chegar ao Brasil, de forma a influenciar as manifestações artísticas que se faziam aqui, sabe-se que ele chegou tardiamente e de forma lenta, após quase um século de seu estabelecimento na Europa, diferente da modernidade líquida abordada por Bauman (2001), em que cada fato é fugaz e líquido como se escapasse por entre os dedos.

Para Bauman (2001), a substituição de normas e estruturas sólidas do passado por outras melhor estruturadas e que trouxessem uma previsibilidade nos acontecimentos, deixando de lado a solidez que se encontrava obsoleta e já em esfarelamento, era um dos princípios da modernidade líquida. Por meio das leituras do autor, sabe-se que esta suposta estabilização e previsibilidade nos acontecimentos não ocorreu, porque isso é uma impossibilidade, muito embora haja um padrão de dominação que deseja a permanência de determinadas estruturas.

Outra relação de sincronicidade que pôde ser estabelecida, deu-se com o artigo de Bunge (2003), suas lógicas organizacionais e seus vínculos ou *bondings* entre pessoas, por meio do senso de responsabilidade, afinidade e *modus operandi*. Percebe-se que, de um sistema já estruturado desde o seu surgimento na Europa, como no caso do balé clássico, enquanto estilo de dança, podem emergir como propriedades outras organizações como escolas, companhias, grupos profissionais, amadores e temporadas de viagens. Destas *tournées*, com a vinda de companhias pré-estruturadas ao Brasil e de

alguns de seus integrantes optarem pela desvinculação do grupo e permanência no Brasil, mencionamos o caso de Maria Olenewa, ocorrido no início do século XX, no qual emergiu a partir dela, a criação de um novo mecanismo, a Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1927, que se estruturou por meio dos vínculos dos alunos e familiares com a bailarina e educadora, e dos vínculos da bailarina com as estruturas governamentais.

Neste estudo, pudemos aprofundar as relações construídas, entre a formação do balé no Brasil e as lógicas organizacionais de Mario Bunge (2003), principalmente por meio dos *bondings* (vínculos estabelecidos entre pessoas e instituições), assim como as diferenças existentes na forma e no tempo dos acontecimentos muito abordadas por Bauman (2001), quando disserta sobre a modernidade líquida através das conexões e pontes de conhecimento que foram possíveis em nossas investigações. Algumas dificuldades foram encontradas referentes ao entendimento e compreensão da construção da identidade nacional e cultural brasileira, junto a seus reflexos na formação do balé brasileiro, até mesmo pelo grau de complexidade dos fatos históricos e influências advindas da Europa para o Brasil, assim como o próprio contexto local brasileiro.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Emília **Português: novas palavras**: literatura, gramática, redação. São Paulo: FTD, 2000

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2001.

BUNGE, Mario. **Emergence and convergence**: qualitative novelty and the unity of knowledge. Toronto Studies in Philosophy: University of Toronto Press Incorporated, 2003.

CAMINADA, E. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAMPOS, Maria Tereza Arruda. et al. *Português – Vozes do Mundo 2: literatura, língua e produção de texto*. São Paulo: Saraiva, 2013.

CASA DO ESTUDO, **Johann Gottfried von Herder**: Biografia e pensamento do filósofo, 2022 Disponível em: <<https://casadoestudo.com/johann-gottfried-herder/>> Acesso em: 01 nov 2022.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC. **Race**, 2022 Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/race-human>> Acesso em 02 de nov 2022, *tradução minha*

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2004.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. v. 1, n. 1. p. 5-27, 1988.

LOPOKOVA, L. **Complete Book of Ballets**. Porto Alegre: Globo S.A., 1953.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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

SANTOS. Paulo Cesar dos; FOCHI. Graciela Márcia; SILVA. Thiago Rodrigo da. **Teoria e historiografia**. Indaial: UNIASSELVI, 2016. p. 209.

SUCENA, E. **A dança teatral no Brasil Rio de Janeiro**. Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

Recebido em 30/07/2022

Aceito em 27/10/2022.