

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
CURSO: BACHARELADO EM DANÇA**

**LORENA PINHEIRO FARIAS**

**O BAILADO BRASILEIRO E A DANÇA MESTIÇA DE EROS VOLÚSIA: DIÁLOGO  
COREOGRÁFICO E EXPERIMENTAÇÃO SENSÍVEL EM EROS VOLÚSIA**

**MANAUS  
2018**

**LORENA PINHEIRO FARIAS**

**O BAILADO BRASILEIRO E A DANÇA MESTIÇA DE EROS VOLÚSIA: DIÁLOGO  
COREOGRÁFICO E EXPERIMENTAÇÃO SENSÍVEL EM EROS VOLÚSIA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Dança.

Orientadora: Me. Prof(a). Carmem Lúcia Meire Arce

**MANAUS  
2018**

LORENA PINHEIRO FARIAS

O BAILADO BRASILEIRO E A DANÇA MESTIÇA DE EROS VOLÚSIA: DIÁLOGO  
COREOGRÁFICO E EXPERIMENTAÇÃO SENSÍVEL EM EROS VOLÚSIA

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/2018.

Nota: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Ma. Carmem Lúcia Meire Arce (Orientadora)  
Universidade do Estado do Amazonas- UEA

---

Profa. Dra. Jeanne Chaves de Abreu  
Universidade do Estado do Amazonas- UEA

---

Profa. Ma. Meireane R. R. Carvalho  
Universidade do Estado do Amazonas- UEA

---

Prof. Marcus Vinicius Prudente  
Universidade do Estado do Amazonas- UEA

Dedico esta pesquisa primeiramente a Deus, pois ele tudo sabe, o que seria de mim sem a fé que tenho nele. A minha orientadora que teve paciência comigo e a todos os amigos e ao meu amor, pelos os incentivos constante e principalmente a mim e ao meu esforço que tornaram possível a conclusão desta monografia.

*“Seria absurdo cultivar uma arte de expressão internacional, quando toda uma raça esperava de meu corpo a realização de sua alma”*  
(PEREIRA, Roberto, Rio de Janeiro, 2003 apud VOLÚSIA, Eros, 1983)

*“Não importa o que aconteça, continue a nadar”*  
(WALTERS, Graham; Procurando Nemo, 2003)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao bom Deus pelo dom que me deste, pela vida que me concebeu guardando-me mesmo quando duvidei de minha capacidade, me dando força e sabedoria para os desafios ao longo dessa jornada. A minha família que mesmo indiretamente esteve ao meu lado acompanhando e tendo paciência.

A minha mestra e orientadora Carmem Arce que esteve comigo desde início, me aconselhou, chamou minha atenção, mas principalmente acreditou em mim. Aos professores que me apoiaram, professor Marcos Vinicius que me aconselhou diversas vezes e principalmente chamou minha atenção, mas principalmente acreditou em mim, ao professor Sandro Michael que muitas vezes me levava a caminhar para que eu pudesse pensar em meus objetivos. Agradeço também a instituição por ter proporcionado as ferramentas necessárias para alcançar os meus objetivos.

Agradeço aos amigos que sempre estiveram ao meu lado, Zuziane Mar que ao meu lado chorou, se desesperou, insistiu e persistiu me apoiou inúmeras vezes e nunca desistiu de mim, a Alexsandra Eliza, Manoel Parnaíba, Ana Gabriella, Ingrid Beatriz, e Jaque Brasil que muito me ajudaram.

Aos meus pais que me ajudaram financeiramente e também a minha irmã Pamela Farias que esteve sempre ouvindo as leituras da minha pesquisa e sempre me apoiou. Também ao meu amor que mesmo não compreendendo teve paciência comigo e ouviu os meus pensamentos.

## RESUMO

O presente estudo teve por objetivo falar do Bailado brasileiro protagonizado pela bailarina Eros Volússia durante o período de 1930 a 1940, período que carregava grandes manifestações artísticas em destaque a dança brasileira que durante o século XX, protagonizou questões recorrentes de identidade nacional. O contexto histórico faz alusão a carreira artística de Eros Volússia assim como a dança mestiça apresentada por ela. Portanto o objetivo desta pesquisa envolve desenvolver uma análise crítica-reflexiva sobre a identidade da dança brasileira no período compreendido, a partir da relação das obras coreográficas da bailarina Eros Volússia e o contexto sócio histórico como referência para um diálogo coreográfico. Utilizando os três eixos do método BPI- bailarino-pesquisador-intérprete desenvolvido por Graziela Rodrigues: Inventário do corpo, Co-habitar com a fonte e a Estruturação dos personagens, como suporte para trabalhar nos experimentos e coleta de dados tendo o envolvimento direto da pesquisadora que discute a estética de Eros e juntamente com as descobertas do próprio corpo como pesquisadora-intérprete, proporcionando um diálogo experimental da estética de Eros Volússia.

**Palavras chave:** Eros Volússia; bailado brasileiros; identidade nacional; danças brasileiras; método BPI.

## **ABSTRACT**

The present study had the objective of speaking of the Brazilian Ballet performed by the dancer Eros Volusia during the period from 1930 to 1940, a period that carried great artistic manifestations in particular the Brazilian dance that during the twentieth century carried out recurring issues of national identity. The historical context alludes to the artistic career of Eros Volusia as well as the mestizo dance presented by it. Therefore, the objective of this research is to develop a critical-reflexive analysis on the identity of Brazilian dance in the period understood, based on the relationship of the choreographic works of the dancer Eros Volúsia and the socio-historical context as a reference for a choreographic dialogue. Using the three axes of the BPI-dancer-researcher-interpreter method developed by Graziela Rodrigues: Body inventory, cohabiting with the source and the structuring of the characters, as support to work in the experiments and data collection with the direct involvement of the researcher which discusses the aesthetics of Eros and together with the discoveries of the body as a researcher-interpreter, providing an experimental dialogue of the aesthetics of Eros Volusia.

**Keywords:** Eros Volúsia; brazilian ballet; national identity; Brazilian dances; BPI method.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Alunas de Pierre Michalowsky e Vera Grabinsky. ....	17
Figura 2. Pierre Michailowsky num passo de baile indígena. Fonte: Imagem retirada do jornal A Noite, 1942. Disponível: <a href="http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1942_00697.pdf">http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1942_00697.pdf</a> ...	18
Figura 3. Eros Volússia aos quatro anos de idade.....	22
Figura 4. Eros Volússia dançando sua coreografia “Cascavelando”. ....	24
Figura 5. Eros Volússia no jornal, O molho, 1942. ....	25
Figura 6. Eros Volússia no jornal, O molho, 1942. Fonte: Fonte: do jornal O Molho, disponível: <a href="http://memoria.bn.br/pdf/116300/per116300_1942_00031.pdf">http://memoria.bn.br/pdf/116300/per116300_1942_00031.pdf</a> . ....	25
Figura 7. Eros Volússia na capa da revista Life.....	26
Figura 8. Eros Volússia jornal O Noite.....	27
Figura 9. Eros Volússia jornal O Noite. Fonte: Imagens tirada do jornal A noite Ilustrada, foto de Hutaro Kanai.....	27
Figura 10 Eros Volússia em dos seus espetáculos. ....	29
Figura 11. Eros Volússia propaganda para o cassino da Urca. Fonte: Eros Volússia no jornal, O molho, 1942.....	30
Figura 12. libreto do Cinquentenário da Abolição. ....	32
Figura 13 Eros Volússia no filme Rio Rita. ....	43
Figura 14 Eros Volússia entrevista 2002. ....	44
Figura 15. Experimento 1 co-habitar com a fonte. Fonte: Imagens do arquivo da pesquisadora. ....	46
Figura 16. experimento 2 utilizando a estética. ....	47
Figura 17 Experimento2. ....	48
Figura 18. Experimento 2 movimentos de ombros. Fonte: Imagens do arquivo da pesquisadora. ....	49
Figura 19. Experimento 3 usos de movimentos de tronco. ....	49
Figura 20 Foto tirada para revista life ....	50

Figura 21 Experimento 2 .....	51
Figura 22 Experimento 2 Fonte: do arquivo da pesquisadora .....	53
Figura 23 Experimentos fotos do registro de vídeo.....	53
Figura 24 Experimentos 3 registro de vídeo.....	54
Figura 25 Experimento 4 registros em vídeo .....	55
Figura 26 registro em vídeo.....	56
Figura 27 Experimento 4 movimentos de quadril .....	57
Figura 28 Experimento 4 .....	57
Figura 29 Experimento 1. Fonte: do arquivo da pesquisadora. ....	64
Figura 30 Experimento 2. Fonte: do arquivo da pesquisadora. ....	65
Figura 31 Experimento 3. Fonte: do arquivo da pesquisadora. ....	65
Figura 32 Experimentos dentro da estética de Eros Volússia. Fonte: do arquivo da pesquisadora. ....	65
Figura 33 Experimentos dentro da estética de Eros Volússia. Fonte: do arquivo da pesquisadora. ....	65

## SUMARIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 IDENTIDADE BRASILEIRA NA CULTURA E NA ARTE.....</b>	<b>11</b>
1.2 A Dança no Brasil: Dança Popular Brasileira e o Bailado Brasileiro .....	15
<b>2. EROS VOLÚSIA .....</b>	<b>21</b>
2.1 A Estética e a Experimentação da Dança de Eros Volúsia.....	28
<b>3. METODOLOGIA.....</b>	<b>36</b>
<b>4. DIÁLOGO COREOGRÁFICO: CONSTRUÇÃO SENSÍVEL EM EROS VOLÚSIA .....</b>	<b>38</b>
4.1 Co-Habitar com a estética de Eros Volúsia .....	39
4.2 A Estética de Eros Volúsia: A Composição do Co-Habitar e o Inventario Do Corpo .....	44
4.3 Estruturação o Personagem: Uma criação experimental que dialoga com a estética de Eros Volúsia .....	48
4.3.1 O processo coreográfico (uma proposta experimental a partir da concepção da própria pesquisadora-interprete. ....	50
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>61</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>64</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como linha temática, Epistemologia, Estética e Semiótica da Dança trazendo como tema O Bailado Brasileiro e a Dança Mestiça de Eros Volúcia, sendo assim este tema se delimita ao O Bailado Brasileiro e a Dança Mestiça de Eros Volúcia: Reflexões críticas sobre a dança Brasileira a partir das perspectivas da carreira artística da bailarina Eros Volúcia.

Para entendermos o assunto abordado nesta pesquisa é de suma importância que tenhamos uma visão geral do período em que o trabalho realizado pela bailarina Eros Volúcia surgiu, afinal a dança que está sendo abordada passa por dentro de um contexto político e cultural fazendo dela uma das formas de arte que mais se destacou nesse período, dando origem ao Bailado Brasileiro e destacando a bailarina que fez isso possível.

Durante a década de 30 a 40, ideias e pensamentos de nacionalização percorreram uma nação, das mais diversas maneiras as variadas formas de manifestação artísticas tiveram grande saltos, assim como a política nacionalista que regia esse período. Reis (2005) trata desse assunto abordando o pensamento sobre a dança brasileira diante das diversas exibições de identidade nacional.

A arte sempre foi um instrumento de grandes manifestações ao longo da história, nos seus mais demasiados segmentos ela se insere na sociedade trazendo senso crítico em diversos grupos sociais. “Há cerca de uma década, cultura e arte vêm sendo aclamadas como elementos de combate a desigualdade social, o que faz com que diversas expressões artísticas e culturais integrem as atividades e currículos de projetos sociais, a exemplo do teatro, artes plásticas, circo e dança.” (SILVA, sem ano, p. 2).

A dança popular brasileira ganha um grande destaque no século XX, movida pelo idealismo nacional que era então aplicado naquela época. Araújo e Barbosa (2016) falam que “nenhuma nação viveria sem um discurso de identidade” dessa forma a sociedade entraria em filosofia nacionalista, uma apropriação do ser nacional e a “criação” do popular, mas que de certa forma, é usada contida e modulada pelo regime governado por Getúlio Vargas. Neste contexto a dança entra justamente para fazer parte do “assumir a nacionalidade” que também era carregada pelos modernistas, durante o Estado Novo. Os grandes balés ganhavam um toque popular ou melhor um popular caricato, a figura do índio e do sertanejo se fazia presente nas produções de dança.

Segundo Reis (2005) “Neste sentido, os balés não se utilizam apenas do temário indianista, mas também fazem uso do modo romântico de lidar com ele.” Segundo Silva

(s/ano), tendo como principal ideal do Estado Novo a dança feita por Eros Volúcia trazia todo o conceito que era a base manipuladora da ditadura de Getúlio Vargas. A brasilidade apresentada através da dança o principal foco da bailarina que era apresentar a dança mestiça, considerada por muitos uma dança exótica.

Sendo assim esta pesquisa faz referência a carreira artística de Eros Volúcia que foi uma bailarina Brasileira que teve grande repercussão em meados do século XX, pioneira por levar aos palcos uma dança arraigada pela cultura Brasileira. As contribuições da bailarina no panorama da dança Brasileira nos levaram a considerá-la forte temática para a proposição de uma análise crítica-reflexiva sobre a questão da identidade da dança Brasileira.

Meyer (2013) também fala da dança de Eros Volúcia interligada no contexto político do Brasil, a ideologia mostrada através de uma dança brasileira representada por um corpo brasileiro. A bailarina introduziu a dança popular dentro dos teatros e locais frequentados pela elite, sendo assim uma ligação entre o popular e o erudito.

A arte e as questões sociais e políticas que tomavam conta da nação e instigavam diversos artistas a divulgar a sua arte, trazendo reflexões do cotidiano do povo e alimentando a fome por um país mais brasileiro, como Eros que era considerada a criadora do Bailado Brasileiro. Assim surge a seguinte questão: A relação das obras coreográficas de Eros Volúcia e a identidade da Dança Brasileira entre as décadas de 1930 a 1940 pode ser elemento gerador de um diálogo coreográfico?

A pesquisa vem falando do Bailado Brasileiro, protagonizado pela bailarina Eros Volúcia, portanto o objetivo geral abordado é desenvolver uma análise crítico-reflexiva sobre a identidade da dança Brasileira no período compreendido entre as décadas de 1930 a 1940, a partir da relação das obras coreográficas da bailarina Eros Volúcia e o contexto sócio histórico da época, como referência para construção de um diálogo/composição coreográfica.

Os objetivos específicos que nortearão no decorrer, foram pesquisar sobre o contexto identitário da dança no Brasil das décadas de 1930 a 1940; analisando a trajetória artística da bailarina Eros Volúcia no seu recorte estético-histórico. Discutindo coreograficamente partindo de um processo coreográfico sobre a identidade da dança Brasileira, tendo como referência a dança feita por Eros Volúcia, registrando seu processo criativo e de composição

Esta pesquisa tem o intuito de resgatar a importância da bailarina Eros Volúcia, com ênfase na sua produção artística denominada de dança mestiça Brasileira, como um tema pouco explorado no âmbito acadêmico. Nesta pesquisa pretendemos evidenciar a relevante contribuição de Eros Volúcia e sua obra para uma reflexão crítica, ainda pertinente, para discussão de questões relacionadas à identidade da dança popular Brasileira e sua espetacularização, ou seja, o processo de agregar valor erudito a dança popular.

Explorando a essência da então arte erudita que se fazia presente naquele contexto histórico, Eros Volúcia proporcionava mais questionamentos para a dança presente no Brasil, onde uma forte questão sobre identidade estava sendo discutida tanto na política quanto nas artes. Eros Volúcia junta o erudito com as danças Brasileiras, danças estas que tinha uma forte presença da cultura afro-Brasileira que fazia parte da grande parte do repertório apreciado pela bailarina. Portanto, mesmo antes de Eros Volúcia mostrar ao Brasil o “gingado” de sua dança, a dança erudita já experimentava algumas das características da cultura popular Brasileira, esta que foi apreciada por trazer uma imagem romântica das figuras do homem Brasileiro, sendo assim, o que a bailarina faz é proporcionar uma ponte ente a dança popular Brasileira daquela época com a dança erudita representada pelo balé.

Eros Volúcia não proporciona só o vigor de uma nova dança, mas ela propõe um olhar feminista em contexto que ainda tinha um pensamento de um costume tradicionalista da mulher do lar, porém era tempos de revoluções e assim como tudo que estava se modificando com o movimento modernista, questões como feminismos iam sendo travadas. A representação de Eros Volúcia com essa imagem do feminino vem juntamente com a sua dança trazendo não só um corpo mais exposto, como uma dança com mais “gingado” que faz parte das danças Brasileiras, é uma das características presente nos movimentos das danças populares, Eros não só era uma bailarina desta dança como era uma pesquisadora da mesma. Outras mulheres tiveram seus destaques no Brasil, entre elas Carmem Miranda que assim como Eros teve destaque tanto no Brasil como no mundo.

Eros Volúcia despertou o interesse e a curiosidade da crítica de sua época sobre a dança criada no Brasil, ela misturou vários tipos de danças populares Brasileiras, foi ousada e vista de forma peculiar pelos apreciadores da sua arte. Trazer o Bailado Brasileiro para o centro da discussão sobre a identidade da dança mestiça de Eros Volúcia enriquece o conhecimento acadêmico sobre este período histórico, promovendo inquietações que ainda resistem ao tempo, tendo como referência a dança mestiça Brasileira.

Portanto, pretendemos enfatizar a relevância histórica da obra artística da bailarina Eros Volúcia, como ponto de partida para uma análise crítica-reflexiva sobre a questão da

identidade da dança Brasileira, a partir de referenciais teóricos elencados na pesquisa bibliográfica, o resultado final desta pesquisa seria a composição de uma coreografia (solo) entretanto o desenrolar da pesquisa mostra que o seu resultado final é processual subsidiando um processo criativo em base dos seus experimentos dentro da estética de Eros Volússia.

## 1 IDENTIDADE BRASILEIRA NA CULTURA E NA ARTE

Durante o século XIX e XX a discussão sobre identidade já vinha tomando um olhar mais crítico, a ideia de “Nacional” e o discurso sobre mestiçagem já começavam a ser escritos, fomentados e debatidos em um Brasil que passava por embates políticos e revoluções (SANTANA, 2009).

Santana (2009) fala que a inquietação ocasionada no início do século XIX sobre identidade nacional e a nação, trazendo ao Brasil fatores a ser resolvidos que corresponderiam aos padrões a serem alcançados equivalente à sociedade da época. “Com isso a mesma em questão, traz para esses séculos discussões sobre Identidade” ocasionada também pela questão racial. Com o século XX e as crises políticas que atingiam o povo iniciavam uma “nova era”. Ainda segundo Santana (op cit) o Brasil estava preste a entrar em um período que seria marcado por crises e golpes políticos em uma sociedade que começava a se rebelar, ou seja, grandes tensões marcavam o início deste período.

Segundo Zanelatto (2007, p. 1) “no período de 1930 -1945 teve um início conhecido historiograficamente como a Era Vargas”. O ano de 1930 foi marcado pela revolução<sup>1</sup> que levou Vargas a assumir a Presidência da República.

Neste período uma questão de grande discussão, a identidade Brasileira, vinha sendo tratada como um problema a ser solucionado, mas que tinha várias linhas de pensamentos e vários núcleos que se diziam ou queriam se fazer autênticos no quesito do que seria a real identidade Brasileira. A mestiçagem era abordada como um fator a definir essa identidade, era uma teoria vista como uma forma de idealizar o surgimento de uma nova sociedade, assim como fala Santana (2009, p. 3):

[...] a identidade nacional desponta, portanto, de uma ideia de inferioridade. A inferioridade racial consubstanciada na figura do mestiço, e o ideal nacional apontam não para o passado, como a construção da identidade nacional dos povos europeus, mas para o futuro, para o ideal de branqueamento da sociedade Brasileira, que nada mais é do que uma teoria da mestiçagem. [...].

Sendo assim a teoria de mestiçagem levantada pelo autor mostra o que naquele período o idealismo nacional trazia uma forma de provar um *ser* que fosse puramente brasileiro, sendo assim outro autor nos fala da mestiçagem. Romero (s/d, citado por COLARES, ADEODALTO, 2011, p. 46), que foi pioneiro na enunciação da mestiçagem, fala que “todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias”, sendo assim as

---

<sup>1</sup> Revolução de 1930, movimento que desencadeou um golpe de estado, também conhecido como golpe de 1930, que levou Getúlio Vargas a assumir o “Governo Provisório”.



questões sobre mestiçagem começava a ganhar espaço e peso em meio a sociedade Brasileira, a busca para mostrar uma figura legítima que representasse a identidade do país, e a mestiçagem vem sendo o centro para esta discussão de identidade nacional.

No Estado Novo, criado por Getúlio Vargas, houve contínuas revoluções econômicas e políticas, que já tinham sido iniciadas na metade de 1930. Segundo Santana (2009) o Brasil depois do golpe de 1937, deu início ao Estado Novo com o qual marcou o país com ideologias antiliberais e vislumbrava a unidade da nação.

O Estado Brasileiro da década de 30 era, segundo seus ideólogos, um Estado intervencionista, antiliberal e promotor da justiça social, que deveria proteger o homem contra a fome e a miséria por meio trabalho. A interpretação estado-novista do fracasso liberal reconhecia em si a tarefa de “[...] enfrentar este estado constante de necessidade em que vivia o povo Brasileiro, estado desumanizado que identificava o trabalho como um apanágio da pobreza [...]” e mais, fazer com que o trabalho fosse valorizado na sociedade Brasileira. Ao mesmo tempo, por identificar uma permanência da injustiça social e da necessidade de combatê-la, o Estado Novo transformou a questão social, ignorada durante a Primeira República, na viga mestra do projeto estado-novista, sob a denominação de democracia social. (SANTANA, 2009, p. 7, pp. 17).

Durante o período regido pelo Estado Novo, muitas formas de expressão foram surgindo, o Modernismo, enquanto movimento artístico Brasileiro trazia questões como “o nacional” para o seu meio e as questões de identidade também eram fomentadas nas artes em geral; era a forma e um meio da sociedade expressar suas opiniões sobre questões políticas e sociais.

Conforme Braga (2006), algumas questões marcaram a estética da arte modernista no Brasil dos anos 30 e 40, período em que a arte Brasileira ganhou contornos de maior compromisso com temas sociais e menor exibição na experimentação artística. A representação do trabalhador/operário foi um tema frequente em artistas como Cândido Portinari, Eugênio Sigaud, Tarsila do Amaral, entre outros.

O modernismo nesse período trazia para a Arte um contexto relacionado a sociedade, as questões sociais, faziam cada vez mais parte dos movimentos artísticos, promovendo argumentações de um modernismo voltado para o popular.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A partir da década de 30, o modernismo reforçou ainda mais o sentido retórico do seu nacionalismo, mediante as questões sociais. Os artistas queriam promover em suas obras contato com a realidade local. Introduziram e alimentaram o debate em torno da necessidade de se desenvolver um projeto modernista com características populares. Nesse período, evidencia-se a presença constante da paisagem e do homem Brasileiros. Isso se dá porque pela primeira vez, de acordo com Carlos Zílio, a arte Brasileira sistematiza uma posição em relação à cultura Brasileira, posição que parece ser partilhada por Aracy Amaral, que afirma ter sido o regionalismo um dos primeiros sinais de que a pintura modernista começava a focalizar “o homem da área rural com sua cultura peculiar”. (BRAGA, 2006, p. 186, pp. 8).

Conforme Zenicola (2016, p. 209) [...] a ala menos conservadora de Mario de Andrade não nega nossas raízes e nem se fecha a influência externa, pois é imperioso estabelecer uma seleção crítica nesta tarefa moderna de construir a nacionalidade. [...]³. A sociedade passa a visualizar as mudanças trazidas com o modernismo que abriu caminho para o reconhecimento da imagem de um Brasil sem ideias romantizadas, mas também negro e índio.

Na música o tema que refletia a identidade nacional vinha trazendo contexto do homem Brasileiro como a imagem do negro e também nos estilos musicais. Zanelatto (2007) fala, sobre a implantação dos cursos de música e a formação cívica dos estudantes desde o início do século XX até o Estado Novo, procurando analisar as relações da atividade musical com o poder, principalmente no primeiro governo de Vargas

[...]A difusão centrada em Vargas e Villa-Lobos torna eficaz a “socialização” do conceito de Brasilidade na música e na política, tornando-se, assim, um verdadeiro instrumento de propaganda na década de 1930, repercutindo em todas as camadas sociais. [...] (ZANELATTO, 2007, p. 4)

Durante esse período, a arte em geral passava pelo o envolvimento com a execução política que estava ocorrendo no Brasil, no cinema e nas mídias de comunicação era utilizada, na sua maioria, para divulgar e promover a ideologia do estado novo.<sup>4</sup> Ligado ao ideal modernista e o nacionalismo do Estado novo, como já vimos acima o período de 30 e 40 foi marcado pelo idealismo nacional, vários destaques se faziam presente nesse momento, como artistas e intelectuais, que com partilhavam o ideal do Estado novo e a valorização da cultura nacional.

Segundo Carloni (2013) em 1937, compartilhado por vários intelectuais incluindo o Presidente, “[...] foi criado o Serviço Nacional de Theatro (SNT) <sup>5</sup>. O teatro deveria ter papel pedagógico e contribuir na difusão da cultura nacional. [...]” (CARLONI, 2013, p. 170). Sendo assim o SNT era voltado exclusivamente a classe artística, ele distribuía recursos financeiros a artistas e produtores.

---

<sup>3</sup> Os movimentos modernistas acabaram dividindo-se em dois grupos principais, tendo um deles uma proposta mais conservadora que era a de Menotti del Pichia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, entre outros. O outro lado, encabeçado por Mario de Andrade, traz um elemento novo e assume o homem Brasileiro enraizado na sua cultura tropical, cabocla e mutante. (VELLOSO, 2000, p.16).

<sup>4</sup> REIS, Daniele: O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: Concepções de identidade Nacional no Corpo de que Dança. UFU, 2005.

<sup>5</sup> Serviço Nacional de Theatro- SNT- decreto nº92 criado no dia 21 de dezembro de 1937, órgão subordinado ao Ministério da Educação Nacional e de Saúde Pública- (*órgão do governo federal criado com o decreto no 19.402 em 14 de novembro de 1930, com o nome de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública*). CARLONI, Karla (op, cit. 2013)

Com os acontecimentos envolvendo as Artes era comum ver artistas influenciados pelo movimento modernista que traziam em suas obras, figuras do que seria considerada “popular” e fundamental para o considerado a “verdadeira identidade nacional.” Carloni (*op cit*) ressalta ainda que “[...] a dança se uniu às artes plásticas, à literatura, à música e ao cinema, no caminho de traduzir o ‘corpo mestiço brasileiro’.”

O estudo feito por Roberto Pereira evidencia a arte sendo usada com meio de fortalecimento da ideologia do “Estado Novo”. [...] O documento criado pelo então ministro Gustavo Capanema, “Realizações de 1937 – o governo e o teatro, do Ministério da Educação e Saúde” faz um relato da Comissão do Teatro Nacional<sup>6</sup> e faz referência ao balé de Eros Volúcia em sua apresentação ocorrida no dia 3 de julho de 1937, tal comissão deixa registrado que esta arte também obedeceu, juntamente com o teatro, o propósito de nacionalização da arte. (PERREIRA, 2003, p. 178).

Na dança o que era considerado “nacional” aparecia por meio de coreógrafos e bailarinos estrangeiros, que pesquisavam e se encantavam pela cultura brasileira e suas danças, e que se faziam residentes no Brasil, porém a ideia desta dança passava de forma caricata a figura do índio, do sertanejo e do negro e apurava ainda mais a discussão sobre identidade.

Durante esse período os destaques de representação do que era considerado “mestiço” surgiu com a dança da bailarina Eros Volúcia, que trazia um corpo “legítimo brasileiro” com movimentações que eram consideradas exóticas, mas que representavam várias ramificações da cultura brasileira; a questão de identidade era trabalhada pela bailarina, que levou a dança para os palcos e teatros passando a ser considerado um nacional erudito.

[...] ressaltando que Eros Volúcia já estava atuando em um período em que o poder começava a absorver a ideia de mestiça e utilizá-la como forma de representação do carioca, do brasileiro, no projeto de uma unidade nacional. [...]. (PEREIRA, 2003, p.161, apud REIS, 2005, p.5)

Segundo o autor, com novas discussões sobre a raça e cultura Brasileira girando sobretudo em torno da questão da mestiçagem, a cidade do Rio de Janeiro passou a funcionar como cenário para todas as questões do brasileiro mestiço e suas implicações culturais.

---

<sup>6</sup> A comissão de Theatro Nacional citada por Pereira no seu livro- Formação do Balé Brasileiro, refere-se a um documento que foi homologado durante o governo de Vargas, este denominado *Realizações de 1937- o governo e o teatro*, Ministério da Educação e Saúde (nº5), que serviria para apoiar a base de reorganização do teatro nacional. PEREIRA, Roberto- 2003, p. 178.

## 1.2 A Dança no Brasil: Dança Popular Brasileira e o Bailado Brasileiro

Primeiramente entendermos sobre cultura popular é de suma importância para entendermos as suas ramificações, “cultura popular” e cultura são duas palavras que remetem um sentido similar, mas se encaixam de forma diferente, “cultura” refere-se, a saber, estudo, conhecimento (ARANTES,1990, op.cit HOLLANDA, s/ano).

Arantes (1990) em seu livro “O que é cultura popular” diz que *cultura* é um conjunto de manifestações que produzem conhecimento e que com conhecimento se gera gostos que são concebidos através de várias “camadas sociais”<sup>7</sup>, com isso utilizadas pelos cultos como uma forma de mostrar, produzir e ter conhecimento.

Já a “cultura popular” é suscetível à comparação não somente pelas semelhanças dos nomes, mas também por que é uma forma de produzir e obter conhecimento; mas este termo é visto de forma negativa por ter surgido a partir da diferenciação de classes sociais. Essa negatividade trazida com o termo se refere simplesmente ao conceito no qual ela é caracterizada, ou seja, se *cultura* se refere ao *saber* o *popular* refere-se ao *fazer*, com esse pensamento surgiu a diferenciação de classe caracterizando a cultura popular como vindo do povo carecido de “saber”.<sup>8</sup>

O então gosto popular se liga diretamente com a cultura popular que nasce do costume do povo, “[...] Cultura popular está longe de ser um conceito bem definido. ” (ARANTES, 1990. p. 7) ela pode ser entendida a partir de um conceito político, como também vista sendo do “povão” ou ligada as nossas tradições. A arte se junta a este conceito cultura popular ligando-se ao entretenimento, porém os artistas seguem uma outra linha que é fazer da arte popular um instrumento questionador e formador de opiniões, neste contexto as danças ditas populares também sofrem desta indefinição do que é dança popular e o que é dança folclórica.

A dança popular faz parte de um aglomerado de manifestações que fazem parte de um povo e seus conhecimentos e que são agregados a um valor cultural. Com essa valorização da cultura local, um novo jeito de ver a dança começava a surgir, as danças populares brasileiras começavam a ganhar espaço, o samba, o maracatu, o maxixe, o frevo e entre outras eram danças pertencentes ao folclore Brasileiro e tinham os seus destaques, posteriormente

---

<sup>7</sup> ARANTES, Antônio Augusto. O que é Cultura Popular.14ª edição. (1990, p. 9).

<sup>8</sup> Idem.

passando a ser consideradas populares por suas manifestações artísticas revolucionárias ligadas ao povo.

Mario de Andrade em suas viagens para pesquisar o folclore Brasileiro se deparou com uma cultura popular com valores distintos que confrontava com questão de identidade, mas as criações populares trazem a força da originalidade Brasileira. (CAVALCANTI, 2004).

Conforme vimos, o Brasil vem carregando uma marca de influências culturais que vão sendo mencionadas do século XIX e adentram no século XX, trazidas pelo modernismo as expressões culturais de valorização da cultura nacional são recebidas pela dança como uma oportunidade de fazer uma dança que reconhece suas origens e sua cultura, em um período onde nacionalismo estava forte e presente. Entre os marcos desta época nos deparamos com o *Bailado Brasileiro*, que busca expressar a cultura do país.

O Rio de Janeiro foi palco das principais manifestações de dança relacionadas com o popular e com figuras da dança que traziam questões de identidade nacional. Em 1927 é criada a primeira escola de bailados do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*<sup>9</sup>, comandado pela bailarina e coreógrafa Maria Olenewa que já havia estado no Brasil e que voltava para aplicar o estudo do balé no país.

Considerada a Sacerdotisa do Ritmo, teve o grande papel de introdutora da dança clássica no Brasil<sup>10</sup>. Pereira (2003) fala que a criação da Escola Oficial de Bailados no Brasil foi considerada um *marco histórico* para o desenvolvimento do balé no Brasil, ressalta ainda que, com a criação desta escola, foi dado o primeiro passo para o início da dança acadêmica no país.

---

<sup>9</sup> Nota-se que o uso do “Th” usado na palavra Theatro está utilizando a escrita antiga, pois refere-se a um contexto onde o acordo ortográfico de 1945, ainda não o correrá. De acordo com o decreto N° 35228, de 8 de dezembro de 1945, artigo 1° Fica aprovado o acordo de 10 de agosto de 1945, resultante do trabalho da Conferencia Internacional de Lisboa, para unidade ortográfica da língua portuguesa, cujos instrumentos, elaborados em harmonia com a convenção Luso-Brasileira de 29 de dezembro de 1943, são publicados pelo acordo de 10 de agosto de 1945. Documento n° 1: conclusões complementares do acordo de 1931, publicado em 1940 e 1943- segunda parte- 7 Regularização do emprego (eliminação ou conservação) de consoantes de outros grupos ou sequências: *s* da sequência *xs*, quando após ele vem outra consoante; *b* da sequência *bd*; *b* da sequência *bt*; *c* da sequência *cd*; *g* da sequência *gd*; *g* da sequência *gm*; *g* da sequência *gn*; *mda* sequência *mn*; *p* do grupo inicial *ps*; *ph* do grupo ou sequência de origem grega *phth*; *th* da sequência de origem grega *thm*. A eliminação dessas consoantes dependerá de serem invariavelmente mudas; a sua conservação (ou substituição, como no caso de *ph* mudado em *f*, ou *th* mudado em *t*) dependerá de serem invariavelmente pronunciadas ou de oscilar o seu uso entre a prolação e o emudecimento. (Portal da língua portuguesa, última visualização: <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1945>).

<sup>10</sup> Em 11 de abril de 1927, uma segunda feira, sala 70 do Theatro Municipal nasce oficialmente a primeira escola de danças em território brasileiro. A frente deste projeto Maria Olenewa (1898-1965) ao lado de Mario Nunes, o objetivo era formar mão-de-obra para os espetáculos líricos da casa, evitando assim gatos recorrentes com a vinda de companhias estrangeiras. PAVILOVA, Adriana. Maria Olenewa- A sacerdotisa do Ritmo. Funarte, 2001, p. 23.

O balé clássico no Brasil era apreciado pela sociedade da época e com a liderança de Marias Olenewa um corpo de dança era criado. O estudo feito por Carloni (2014, p.10) fala que

[...] em 1936 foi formado o corpo de baile oficial do Theatro Municipal. Sob o comando de Olenewa, o grupo contava com a presença de bailarinos como Madelene Rosay, a primeira bailarina a possuir o título de primeira bailarina, a russa Tatiana Yanakieva e o checoslovaco Vaslav Veltchek.

Os espetáculos apresentados pelo corpo de dança tinham todo caráter clássico assim como trazia para as performances aspectos da cultura popular brasileira, como a figura do sertanejo, o índio e o negro a mistura do erudito com o popular já era apresentada nos palcos Brasileiros.

Pierre Michailowsky e Vera Grabinska foram um casal de bailarinos que fizeram residência no Brasil, tendo em mente criar uma escola de balé, mas o incentivo não obteve resultado, diante disso, eles procuram por lugares onde pudessem oferecer curso de balé, para as moças da sociedade. Suas apresentações traziam temas indígenas, como “*A festa Indiana* uma encenação do folclore indígena Brasileiro de Pierre Michailowsky” (PEREIRA, 2003, p. 100).



Figura 1. Alunas de Pierre Michalowsky e Vera Grabinsky.

Fonte: Imagem retirada do jornal A noite, 1942.

Disponível: [http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588\\_1942\\_00697.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1942_00697.pdf).

**LEGENDA**

(Continuação das páginas 4 e 5)

seu reabastecimento. Agora, porém, com os alemães em Creta e bem dentro do Egito, os combóios que partem de Alexandria, são submetidos a dois fogos durante todo o percurso. A ilha, todavia, deve ser conservada a qualquer preço. Se ela já não serve para base dos navios de superfície, em vista dos ataques aéreos, os submarinos de lá operam contra a navegação do Eixo. Por outro lado, Malta é uma importante base aérea, de cujas pistas escondidas nas colinas os caças levantam vôo para dar combate aos atacantes. Ela serve também como ponto de pouso e de reabastecimento para os bombardeiros que vão atacar a Itália.

Sendo a ilha muito povoada e as suas defesas muito ativas compreende-se a importância que tem para ela o problema dos suprimentos de boca e de guerra. E quanto ao perigo de invasão, Malta é fácil de defender-se. As suas costas são abruptas na quase totalidade. No que diz respeito aos ataques aéreos as coisas são diferentes. Valletta é o objetivo principal, construída que foi pelo grão-mestre La Valletta no promontório que avança entre o magnífico Grande Porto e Marsamuscetto.

A posição desta famosa ilha em toda a História tem sido a de guardião do Mediterrâneo central. Assim foi sob os fenícios, cartagineses, romanos, árabes, espanhóis, cavaleiros de S. João, Napoleão, e finalmente sob os ingleses. Antes da presente guerra, pensou-se que Mussolini, inutilizara a fortaleza ilha de Pantelleria, inutilizara a fortaleza britânica, mas a realidade foi outra, em vista do fracasso da Marinha e da Aviação italianas. Responde hoje pela defesa de Malta o general Gort, antigo chefe das forças expedicionárias inglesas na França.

boletas do Corcovado"; "Sonho da Sinfonia Inacabada" (baillado clássico); "Danças cênicas" e "Vitória!" (apoteose).

As gravuras mostram aspectos de diversas "poses" coreográficas de alunos do casal Pierre Michailowsky-Vera Grabir.-ka, que também tomarão parte na vespéral.



O professor Pierre Michailowsky num passo de baile indígena.

**A NOITE** PAG. 7

Figura 2. Pierre Michailowsky num passo de baile indígena. Fonte: Imagem retirada do jornal A Noite, 1942. Disponível: [http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588\\_1942\\_00697.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1942_00697.pdf)

Essas apresentações retratavam a figura do índio de uma forma caricata, é notável perceber que a dança nesse momento ainda passa pela ideia romântica da figura do homem brasileiro, porém a dança clássica trazida ao Brasil começa a ganhar o seu público, este que também começa a se acostumar com a ideia de "brasilidade" apresentada pelos balés.

Pereira (op.cit. REIS, 2005) fala que a dança desse período de 1920 a 1930, mostra uma dança conectada com a pretensão de representação do popular, contudo ainda havia a ênfase no romantismo, buscando-se uma relação/fusão deste com o signo de brasilidade na dança. "[...]. Neste sentido, os balés não se utilizavam apenas do temário indianista, mas também fazem uso do modo romântico de lidar com ele. [...]"

Eros Volússia que passeava pela estética e experimentação do erudito e do popular fazia que a sociedade apreciase a nova estética da dança apresentada. Segundo Carloni (2014, p. 185)

[...] ao mesmo tempo que a incorporação de elementos da cultura popular pelo balé clássico ajudou na divulgação e apreciação desta dança europeia no Brasil, a domesticação de aspectos de danças Brasileiras por Olenewa e por Eros Volússia possibilitou uma maior aceitação de determinados aspectos da cultura nacional pela elite carioca, Foram forjados discursos e práticas que pretendiam nacionalizar a

expressões culturais de origem estrangeira ao mesmo tempo em que se buscava valorizar a cultura local.[...]

A ideia de um balé brasileiro surgiu em um contexto histórico muito importante no Brasil, pois era é uma época em que a dança brasileira mais genuína estava começando a surgir, para que todos pudessem vislumbrar essa arte. Segundo Pereira (2003) a ideia de bailado brasileiro encontrava a sua forma estendida, ele ressalta que o termo “bailado” é uma tradução do francês ballet, com isso as transformações sofridas com os caminhos das suas traduções trazem um significado para o termo no Brasil, pois já se fala de uma transformação na dança que se expandia para as outras artes já com o aspecto popular mais presente nas obras artísticas.

Eros Volúcia entra nesse contexto como a sua dança que trazia todo o aspecto da cultura popular, ela fazia a junção do erudito com o popular e falava do seu trabalho como legítimo, pois, seu corpo e sua dança eram de origem brasileira e trabalhava a mestiçagem do povo. Segundo Reis (2005, p. 4):

Eros Volúcia ficou conhecida como a ‘criadora do bailado Brasileiro’, destacando seu trabalho por ‘legítimo’, já que seu corpo era de origem Brasileira, diferentemente de grande parte dos coreógrafos do Municipal, que tinha origem estrangeira. O próprio fato de Eros divulgar sua participação em terreiros de umbanda e vivência com danças folclóricas legitimava a sua eleição. Assim Eros Volúcia apontava para um “novo corpo” uma ‘nova dança’ que não cabia dentro dos parâmetros do balé [...].”

Eros Volúcia foi uma importante figura da época, fazia sua dança para o Brasil e tinha orgulho de dizer que sua dança era brasileira, proporcionando o tão sonhado *Bailado Brasileiro*, ela carregava uma visão mais crítica nas suas danças, porém o contexto *real* e o *romântico* ainda coexistiam no mesmo lugar.

Vários bailarinos estrangeiros faziam residência no Brasil, se encantavam pelo folclore do país. Com a liderança de Maria Olenewa o clássico e o popular faziam parte dos lugares mais frequentados da elite carioca como uma oportunidade de apresentar a sua arte, compartilhavam o espaço com grades bailarinos que também iam para se apresentar.<sup>11</sup>

Carloni (2014) fala que nesse período tantos os bailarinos brasileiros como os estrangeiros começavam a ser apreciados pelo público brasileiro, os cassinos e as casas teatrais, lugares frequentados pela elite carioca. Entre eles o cassino da Urca, era o cenário de

---

<sup>11</sup> CARLONI, Karla Em busca da identidade Nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). 2014, p. 180-181.



muitas das apresentações de Eros Volúcia e também de bailarinas como Olenewa, Madelene Rosay entre outras.

Sendo destaque em revolucionar a dança no Brasil, Eros Volúcia se torna além de bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora, um ícone da identidade nacional, considerada exótica e mestiça. Estilizando as danças brasileiras e valorizando a cultura nacional, e dialogando com a sua mestiçagem, ela transita entre o erudito e o popular.

Portanto para que possamos compreender o que melhor foi feito por essa bailarina, o próximo capítulo irá apresentar a sua biografia, mostrando as suas obras, sua paixão pela dança brasileira e a criação do Bailado Brasileiro.

## 2. EROS VOLÚSIA

Eros Volússia foi bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora, nascida em 1 de janeiro de 1914 no bairro de São Cristóvão no Rio de Janeiro, filha de Gilka e Rodolfo Machado dois poetas Brasileiros. Eros traz em seu nome a arte da poesia que sua mãe carregava, seu nome verdadeiro era Heros Volússia Machado, mas que ela só usava para ocasiões burocráticas da vida, como ela costumava dizer.

Quando ingressei na carreira artística, resolvi escrever meu nome sem o “H”, achava mais bonito, por isso só coloco o “H” oficialmente, sem o “H” o nome é grego. Como vocês sabem EROS é o Deus do Amor na Mitologia Grega. E Heros com “H” significa em inglês “garça morena” Volússia é o nome de uma pequena cidade que existe na Flórida, nos Estados Unidos, e que exporta mel para o mundo. Os franceses costumavam chama-me com muita graça de ‘*l’ amour sucré*’. (VOLÚSSIA, 1983, p. 35).

Em 1928 ela inicia os seus estudos em balé clássico no Theatro Municipal sob a regência da Mestra Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff, junto com ela, como suas colegas de classe Eva Todor e Bibi Ferreira que mais tarde se tornariam atrizes muito famosas no Brasil, Felicitas Barreto que se tornaram pesquisadoras de danças indígenas e Madelene Rosay que se tornaria. Primeira bailarina brasileira do Theatro Municipal.<sup>12</sup>

Mas foi aos quatro anos de idade que Eros Volússia começava a dançar, segundo Pereira (2003) ela contará, que foi na macumba de João da Luz que Eros iniciava os seus primeiros passos de dança. Suas primeiras experiências de apresentações para um público foi ainda quando ela era muita garotinha, sua mãe Gilka Machado colocava a filha encima de uma mesa para fazer apresentações para as visitas, presenças ilustres apareciam para prestigiar, sua mãe fez um pequeno estúdio para filha na frente da pensão que ela possuía, e lá ela se apresentava.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> PEREIRA, Roberto- idem.

<sup>13</sup> SESC/SENAC, Rede de Comunicação. Eros Volússia: A dança Mestiça. Disponível: [https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwm\\_kHE](https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwm_kHE). Último acesso em: 19 de junho de 2018.



Figura 3. Eros Volúcia aos quatro anos de idade.

Fonte: Imagem retirada do jornal A Noite ilustrada, 21 de dezembro de 1948, disponível: [http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588\\_1948\\_01034.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/120588/per120588_1948_01034.pdf).

Eros foi uma bailarina, que chamava a atenção por onde passava, recebeu elogios de Ana Pavlova, que mencionou o grande potencial de Eros para se tornar uma bailarina clássica. Tendo em vista a sua personalidade, Eros Volúcia mostrava o interesse além do balé clássico, vivendo em um Brasil que passava por mudanças e manifestações de identitária, ela queria dançar o que lhe despertasse um estado de alma, expressando com a dança o que ela amava. “[...]. Seria um absurdo cultivar uma arte de expressão internacional, quando toda uma raça esperava de meu corpo a realização de sua alma [...]” (PEREIRA, 2003, p. 177).

A festa da primavera foi uma homenagem feita em 1929 para o Presidente Washington Luiz, realizada no Theatro Municipal, foi palco para a primeira aparição de Eros Volúcia em público, ela dançou um samba, acompanhada por violões e batuques de pés descalça.<sup>14</sup> Segundo Pereira (2003, p.177) ela recebeu aplausos do próprio presidente “que de pé do seu camarote arrastou uma onda de aplausos”. Eros fez algumas apresentações, sempre preocupada em mostrar na sua dança o *bailado brasileiro*, depois de quatro anos na escola de bailados Eros Volúcia terminou seus estudos, levantou seu argumento dizendo, que o balé não era o seguimento que ela buscava. “Partiu assim para uma pesquisa do que se chamaria de “criação do bailado nacional” (PEREIRA, 2003, p. 178) ”.

<sup>14</sup> PEREIRA, Roberto- *idem*.

Zenicola (2016) mesmo tendo iniciado seus estudos de dança no balé clássico, Eros Volússia, não adquiriu favoritismo pela técnica, pois seu olhar já estava todo voltado para uma dança que fosse brasileira, e suas coreografias seguiam o mesmo ritmo que a bailarina buscava.

Conforme Pereira (2003) Eros Volússia estava começando a ocupar o seu espaço dentro de teatros, sendo assim a bailarina abre portas para a dança brasileira, estilizando-a de formas expressionista, sua empreitada daria incentivo para que outros artistas fizessem o mesmo, foi o caso de Maria Olenewa, que anos mais tarde apresentou performances com o mesmo caráter, como o *Maracatu do Chico Rei*.

Eros se torna a bailarina que mostra ao Brasil uma dança que se podia dizer brasileira, já que desde seu nascimento a bailarina já se encontrava em um Brasil que caminhava para uma aceitação da sua mestiçagem, o que ela faz é trazer as riquezas culturais que vieram com povo africano, usando ballet como base, ela se torna uma das intermediárias da *corporificação* da cultura mestiça. (REIS, 2005).

Em 3 de julho 1937 Eros Volússia apresentava nos palcos do Theatro Municipal o espetáculo *Eros Volússia- bailados brasileiros*. O evento contou com a presença da orquestra sinfônica da casa sob a regência do maestro Francisco Mignone e contou com a figura de Getúlio Vargas prestigiando o espetáculo. (CARLONI, 2014).

Segundo Pereira (2003, *op.cit.* Carloni, 2014) Eros Volússia volta aos palcos em 1938 no dia 13 de maio, em comemoração ao *Cinquentenário da abolição*, que na época foi promovido pelo Ministério da Educação e Saúde, neste evento a bailarina apresentou as suas performances, *A sertaneja*, *Cascavelando e No terreiro de umbanda*, além de uma nova peça: *o maracatu Eh! Ua Calunga!* de Capiba.<sup>15</sup>

Mario de Andrade foi um de muitos admiradores da bailarina, apreciava a dança mestiça de Eros Volússia, sendo um escritor modernista, se dedicou a pesquisar a música e as danças brasileiras, segundo ele a dança de Eros trazia a originalidade, e sua dança chama a atenção por ser um bailado brasileiro, ou seja, a dança de Eros era fazer uma dança nacional e não fazer um registro original do popular, diferente do escritor que buscava registra a dança popular na sua originalidade. (MEYER, 2013)

---

<sup>15</sup> O programa mencionado no livro de Pereira, refere-se a última dança citada, dança de caráter religioso. Reminiscência das antigas “embaixadas negras”. Movimentos de corpos fatigados... Expressões de almas desconfiadas dos homens voltadas para os céus. Desfile trágico- cômico de reis e rainhas de miseráveis. A bailarina representava a figura real do cortejo. Aboneca (calunga) que costuma ser carregada por uma das “damas do passo”, e também, por vezes, pela rainha que toma a frente do cortejo para dançar em destaque.

Em uma das suas danças já citada *Cascavelando*, considerado um dos solos mais marcante da bailarina. Segundo Meyer (2013) neste solo realizado pela bailarina, a movimentação, na parte superior, faz gestos ondulantes que lembra as movimentações das cobras, movimentos que lembram as ondas do mar com gestos sinuosos, o tronco e os pés marcando o ritmo do samba.

*Eros Volúcia dançando sua coreografia "Cascavelando"*



Figura 4. Eros Volúcia dançando sua coreografia "Cascavelando".

Fonte: Imagem retirada: <http://kinokaos.net/tfc/geral20042/00/soraia.htm>.

Eros não só trazia questões de identidade nacional, mas também mostrava em suas coreografias o feminino, dona de uma personalidade forte e uma beleza a admirada por muitos, a obra *Cascavelando* citado anteriormente, é um exemplo de corporalidade da mulher

brasileira, partindo do mestiço e mostrando a figura mulata.<sup>16</sup> Além de bailarina, Eros Volúcia se torna pesquisadora das danças brasileiras, considerada uma mulher além do seu tempo.

A visão que Eros tinha do balé era criticamente construtiva, para ela o clássico tinha o seu potencial, pois seus movimentos era uma porta para a criatividade, não se fazendo refém da técnica, a bailarina tinha conhecimento e opinião própria sobre o estudo da técnica clássica, tendo ela como base para qualquer outra dança.<sup>17</sup>

Eros Volúcia era comparada com Isadora Duncan, por ter um espírito livre e sua dança possuía uma linha para o expressionismo, porém Eros Volúcia se distingue da bailarina norteamericana que não aceitava o método acadêmico aplicado pelo balé clássico. Eros apoiava o estudo do balé como base e preparo técnico do bailarino (PEREIRA, 2003).



Figura 5. Eros Volúcia no jornal, O molho, 1942.  
Fonte: do jornal O Molho, disponível:  
[http://memoria.bn.br/pdf/116300/per116300\\_1942\\_00031.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/116300/per116300_1942_00031.pdf).



Figura 6. Eros Volúcia no jornal, O molho, 1942.  
Fonte: do jornal O Molho, disponível:  
[http://memoria.bn.br/pdf/116300/per116300\\_1942\\_00031.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/116300/per116300_1942_00031.pdf).

Depois de consagrar com as suas performances no Brasil, Eros Volúcia ganhara um título que ainda não possuía, o de professora, em 1939 recebe o convite do então ministro Capanema para assumir o curso de balé no SNT, no qual assumiu a direção durante 27 anos,

<sup>16</sup> MEYER, Sandra. Imagem do Feminino e do nacional nas danças solo no Brasil: O bailado de Eros Volúcia e a performance de Luiz de Abreu. 2013, p. 134,135.

<sup>17</sup> PEREIRA, Roberto. Formação do balé brasileiro. 2003, p. 183 a 185.

sua base clássica era aplicada nas suas aulas assim como a sua dança mestiça criando um corpo de baile do SNT.<sup>18</sup>

O compromisso que Eros fez consigo mesmo de “criar” uma dança brasileira chega muito além do que ela podia imaginar. Artistas como Carmem Miranda era mais uma de suas admiradoras no qual pegou para si os movimentos de mãos que Eros fazia, seus movimentos traziam a *estilização* feita pela bailarina. Entre as obras coreográficas apresentadas pela bailarina, *macumba* e *tico, tico no fubá* foram as performances mais conhecidas naquele período.

Eros Volúcia passa a ser conhecida também no exterior, em 22 de setembro de 1941 a revista Life Magazine procura a bailarina para fazer uma entrevista a qual se tratava das movimentações influenciadoras, que foram imitados por desenhistas da Disney, ocasionando em se torna a primeira latina americana a ser capa da revista. (ZENICOLA, 2016).

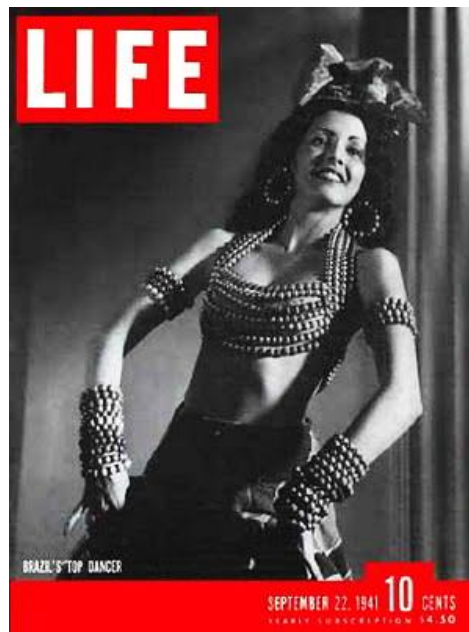


Figura 7. Eros Volúcia na capa da revista Life.

Fonte: Imagem retirada da internet.

O ensaio fotográfico feito pela bailarina para revista Live, um ano depois lhe proporcionaria uma oportunidade de contracenar em hollywood, contratada por Goldwyn Mayer para dança no filme *Rio Rita*, sua participação abre portas para se apresentar em outros

<sup>18</sup> CARLONI, KARLA. O Serviço Nacional de Teatro e a Formação do Balé Brasileiro: Nacionalismo e Modernismo nos Palcos Cariocas (1937-1945). 2013. P 7.

lugares como o caso do festival de folk-danse franco-brasileiro na França, assim como outros.<sup>19</sup>



Figura 9. Eros Volússia jornal O Noite. Fonte: Imagens tirada do jornal A noite Ilustrada, foto de Hutaró Kanai.



Figura 8. Eros Volússia jornal O Noite. Fonte: Imagens tirada do jornal A noite Ilustrada, foto de Hutaró Kanai.

Entre tantos feitos de Eros Volússia, um dos seus méritos foi aceitar bailarinos de negros nos cursos oficiais de balé, o que era incomum nos cursos oferecidos naquele período e essa prática é copiada por muitas escolas. Justamente com os seus alunos Eros cria coreografias voltadas para a temática nacional, e já era considerado um *bailado brasileiro*.

Suas performances traziam para o palco os ritmos brasileiros, entre uma das suas coreografias as que são mais especificadas pela bailarina é o *Maracatu*, segundo Zenicola (2016 apud VOLÚSIA ,1983).

[...] o maracatu é uma dança de espáduas, um movimento giratório de ombro, que os pescoços acompanham em movimentos musicais, enquanto os pés deslizam, marcando apenas o compasso. Voltas rápidas de corpos eretos são executadas de momento em momento (VOLÚSIA, 1983, p. 81)

Eros descreve a dança sendo uma exaltação, porque para ela um dos traços da *congada* é a dança, sendo ela a mais fértil criação da cultura afro no Brasil.<sup>20</sup> Isso mostra o respeito da bailarina em pesquisar e desenvolver a dança nas diversas formas preservando a sua origem.

<sup>19</sup> ZENICOLA, Denise. 2016- *idem*.



Depois de ter parado de dançar Eros Volúcia se dedicou ao ensino da dança, e lecionou durante alguns anos, porém não voltou mais aos palcos para dançar. Em 1961 Eros se aposenta, devido a isso o seu curso é cancelado. Com os anos ela dedica-se a cuidar da mãe até o seu falecimento.

Após o falecimento de sua mãe Gilka Machado Eros se fecha, e homenageia a mãe recitando seus poemas em saraus. Segundo Pereira (vídeo documentário se/ano) Eros tinha grande respeito e apego a mãe, que tinha sido uma poetisa.

No ano de 1983 Eros escreve sua autobiografia intitulada *Eu e a Dança*, anos mais tarde já com a saúde enfraquecida, ela passa a morar com o seu sobrinho o artista plástico Amaury Menezes por 6 anos. Em 1 de janeiro de 2004, Eros Volúcia veio a falecer aos 89 anos de idade.<sup>21</sup>

## 2.1 A Estética e a Experimentação da Dança de Eros Volúcia

Eros Volúcia tinha uma grande paixão pelas danças brasileiras e era um dos seus pontos fortes, para fazer a dança considerada mestiça. Desde muito nova presenciou a dança popular e também as suas músicas, cresce contagiada com este estilo que influenciou a estética da sua dança mestiça. O interesse pela própria cultura e pela arte faz com que ela se torne além de uma bailarina uma pesquisadora, agregando todo o seu conhecimento de suas pesquisas para dentro de suas composições (PEREIRA, 2003).

Em relação ao que já era apresentado em dança naquele período, o que Eros trazia era totalmente inovador, apesar de terem o mesmo contexto que os balés produzidos por Maria Olenewa, por exemplo. Mesmo sendo uma grande bailarina e coreógrafa e ter um carinho pela cultura brasileira, as suas obras traziam o peso do mesmo, na época tornou-se aceitável por várias questões e também se tornou um processo de aceitação pela elite, uma delas era “reconhecer o Brasil mestiço”, que por muitos, principalmente a alta sociedade ainda não era tolerável, mesmo vivendo em período onde a ideologia implantada era “Identidade Nacional”.

Eros Volúcia buscava sempre aprender e aperfeiçoar seus conhecimentos da própria cultura e era notável a vontade de mergulhar nas danças, um exemplo disso foi quando passou a frequentar o terreiro da Goméia no qual era instruída pelo próprio Pai de Santo João da

---

<sup>20</sup> ZENICOLA, Denise. 2016- *idem*.

<sup>21</sup> SESC/SENAC, Rede de Comunicação. s/ano.

Goméia<sup>22</sup>, segundo ele, “Eros aparecia com frequência e até participava de suas cerimônias vestida de Baiana”<sup>23</sup>.

Nas diversas coreografias criadas pela bailarina, relata-se a preocupação em sempre ter o conhecimento da cultura, muitos autores falam da estilização da dança popular, um termo que foi muito usado naquele período pois a forma que a dança era vista remetia essa “estilização”, porém digo que se torna difícil avaliar, já que pouco se tem visualmente e poucos relatos descritivos se encontra da dança de Eros Volúcia. Em relatos descritos por Carloni (2014) do compositor e crítico musical João Itiberê, que escreve sobre Eros falando da sua iniciativa em dar formas coreográficas sem tirar a essência do original.

As danças de Eros eram características, se podia ver a brasilidade em sua dança, agregando tudo que aprendera durante as suas pesquisas, os relatos mais precisos de sua dança são as danças nascidas do negro como o maxixe, maracatu as danças de terreiro e entre outras, a sua ligação com as danças afros era muito visível. Percebe-se que muitas das suas coreografias dentro da temática negra, ela tentava retratar o modo de vida deles, um exemplo é o *Maracatu*.



Figura 10 Eros Volúcia em um dos seus espetáculos.  
Fonte: Imagem retira da internet.

Entre os shows apresentados em cassinos, podemos mergulhar no “imaginário” que temas do mesmo pode nos propor, como é o caso de “Ritmos Brasileiros”, apresentado no

<sup>22</sup> Considerado o Rei do Candomblé, na década de 40 era bastante famoso por apresenta as danças de terreiro em palcos de cassinos. (GAMA, Elizabeth. Uma trajetória de muitas histórias: João da Goméia e o conflito entre Candomblé e Umbanda nos “anos dourados”. XXVII Simpósio Nacional de História- ANPUHI. Natal-RN, julho de 2013.

<sup>23</sup> CARLONI, 2014, p. 177. Apud. DO JONAL Correio do A Manhã. Rio de janeiro, 16 juh. 1942, p.7.

cassino da Urca, a relatos da empolgação de estar no palco mostrando os o seu nacionalismo e seu orgulho de ser brasileira. (CARLONI, 2014).



Figura 11. Eros Volúzia propaganda para o cassino da Urca.  
Fonte: Eros Volúzia no jornal, O molho, 1942.

Em 1937 Eros apresenta Bailados brasileiros, que ocorreu nos palcos do Theatro Municipal, a bailarina traz um espetáculo em dois atos, no roteiro da apresentação é possível ver que tanto a dança e a música brasileira estavam presentes. Ela traz a coreografia YARA, que aparentemente conta a lenda da mãe d'água, seus movimentos imitavam as formas da água, com força no olhar e gestos tentaculares, imagino que nesta coreografia os movimentos dos braços eram muito visíveis, a característica de se basear nas formas da natureza se assemelha a Isadora Dunca que tinha esse caráter na sua dança.

PENEIRA FUBÁ coreografia que retratava a peneiração de farinha no sertão, não se tem muitos detalhes dessa coreografia, mas diz que ela “estilizou” as danças executadas na região com o foco no processo de fazer farinha. Trazendo gesto da mulher SERTANEJA ou

como na obra original *A Sertaneja* de Brasílio Itiberê<sup>24</sup>, toda a brasilidade é uma obra que não poderia faltar em um dos seus espetáculos.

Eros também traz o LUNDU e NO TERREIRO DE UMBANDA, obras que apresentava as músicas autênticas usadas no maxixe e as utilizadas nos rituais do terreiro mostrando a cultura em uma dança. Segundo Pereira (2003) ela estudou os “in loco” que eram o estado de transe da dança que era muito propagada no Brasil.

Ela também apresenta o CATERETÊ, que era música de Francisco Mignone, uma dança considerada um sapateado expressionista, o BANZO é música de Heckel Tavares e mostra o lamento ao criador da mestiça que sofre as crueldades imposta a seu povo. O CARNAVAL DA PRAÇA ONZE vem com uma bagagem muito importante da história que na década de 30 ainda era um registro muito recente, mas que supostamente é onde o samba tenha nascido destacando uma figura muito famosa que é a Tia Ciata, porém já nesse período a praça onze já não exista mais, e a tradição dos carnavais que ali nascera foram se difundindo. Eros traz o festejo de momo que se torna uma figura no carnaval com a história de um passado recente.

Uma das suas famosas coreografias tem CASCAVELANDO, composta por Sebastião Barroso a coreografia feita por Eros, é um samba que se baseia no movimento de uma cobra, com movimentos de quadril, braços e mãos.

No Cinquentenário da abolição o corrido em 1938 Eros torna a trazer coreografias já apresentadas anteriormente, mas também novas coreografias como *O Maracatu Eh! Ua Calunga* de Capiba, trazendo elementos muito significativos para cultura negra, onde a própria representava a Boneca que é o símbolo principal do maracatu que é a figura do cortejo.

---

<sup>24</sup>Compositor, Diplomata e pianista brasileiro, Brasílio Itiberê da Cunha nasceu em Paranaguá, no paraná, se formou em Direito, porém tornou-se um pianista de renome, que agregou elementos da música folclórica as suas composições. Sua obra *A Sertaneja* é considerada uma das primeiras composições brasileiras baseadas em material de tradição popular. Foi publicada pela Casa Levy em 1869 e tornou-se seu trabalho mais importante e conhecido. (Academia Brasileira de Música, Copyright 2015, disponível: [www.abmusica.com.br](http://www.abmusica.com.br)).

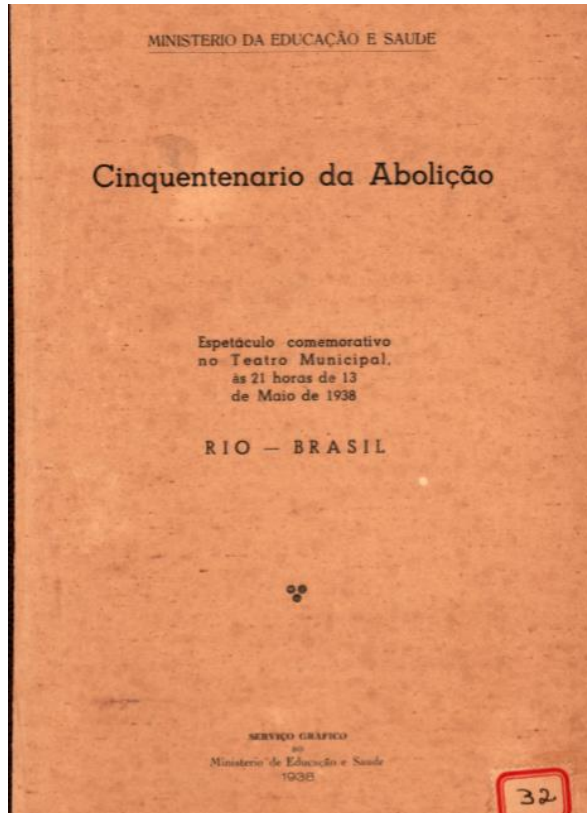


Figura 12. libreto do Cinquentenário da Abolição.

Fonte: Ministério de Educação e Saúde, serviço gráfico, 1938.

Imagem disponível: file:///E:/TCC%202/TCC%202/CINQUENTENARIO%20DA%20ABOLIÇÃO.pdf.

Quando Eros é nomeada professora no curso do SNT, ela ressalta a importância de ver a dança além de apenas um sentimento que faz com que se mova, mesmo este fator sendo o principal elemento para quem dança. Sendo bailarina Eros acreditava que o corpo necessita de preparo, no Livro a “Criação do bailado Nacional” ela faz as descrições e comentários da prática do bailarino, por tanto ela ressalta:

Toda criatura que sentir que a música projeta imagens em seu espírito e acorda anseios de movimento em seus músculos, deve submeter o corpo a correções e ao aperfeiçoamento das qualidades. (PEREIRA, 2003, p. 184. It. Al VOLÚSIA, 1939)

Como professora Eros fazia questão do uso da prática do balé clássico para instruir seus alunos, notava a importância da técnica como base e início de aprendizado e preparo do corpo, o domínio da técnica era primordial, ao seu ver o clássico deixa o corpo do bailarino consciente e harmônico com o movimento. Mas a bailarina ainda fala que a técnica perdia em alguns quesitos como técnica em pontas, que “não a comovia, mesmo que se tratasse de elevação, pois lhe falta realismo”. (VOLÚSIA, 1939, p.12).

Tirando por esse comentário sobre a importância da técnica, nota-se que a maior preocupação da bailarina, como professora era fazer que seus alunos tivessem o domínio da técnica para depois desconstruir então assim passar os movimentos do bailado nacional para os seus corpos.

Eros menciona a importância da prática em um dos relatórios escrito por ela, sugere para o Ministro Gustavo Capanema, uma melhoria na infraestrutura, no relatório menciona sobre algumas deficiências no local que eram extremamente precárias e a atenção para o local era essencial. Jugando ser indispensável a prática do balé para o básico na dança, mencionando a falta barras para as aulas, e que o curso prático de bailados do Serviço Nacional de Teatro devia seguir o padrão básicos de ensino em dança.<sup>25</sup>

Ela ainda menciona a realização de o primeiro espetáculo de bailados nacionais, composta por seus alunos com elementos brasileiros, auxiliado pelo SNT, orgulhosa fala da medalha de honra que seu aluno recebera da Associação dos Críticos Teatrais, mostrando que mesmo sem um local apropriado ainda foi possível coreografar.<sup>26</sup>

Das várias turmas que passaram pelo SNT e dos anos recorrentes, muitos dos bailarinos que Eros ensinava passaram a trabalhar nos balés dos cassinos, durante todos esses tempos a bailarina e professora, conseguiu transmitir para as suas alunas toda a característica por ela dançada.

As danças de Eros Volúcia eram carregadas de originalidade buscada por ela mesma, que de diversas formas tratava a dança popular com o seu próprio toque, baseando-as em suas pesquisas e vivências, em um Brasil que estava tomado por intensificar a identidade nacional. A mestiçagem era um dos pontos muito tocado pelo trabalho que Eros vinha seguindo e que ela fazia questão de sempre lembrar.

Segundo Pereira (2003) as técnicas clássicas usadas por Eros para o treinamento de seus bailarinos, de certa forma a importância da técnica chegam a um limite, onde a bailarina buscava por uma fenda no qual fosse permitido a criação. Nesse quesito Eros Volúcia conseguiu absorver e repassar, mesmo que ela tenha tido somente 4 anos de estudo na técnica do clássico, que nas suas palavras não é o suficiente para criar bailarinos (a) clássicos.

---

<sup>25</sup>Arquivo Gustavo Capanema - Ministério da Educação e Saúde - Educação e Cultura [http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=ARQ\\_GC\\_G&pasta=GC%20g%201937.03.00](http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=ARQ_GC_G&pasta=GC%20g%201937.03.00). Última visualização no dia 16/10/2018.

<sup>26</sup> Faziam parte desta apresentação, os bailados Recordação do Congo, Taieras e Fandango. Eros orgulha-se de ser este o primeiro grupo de dança “composto exclusivamente de elementos brasileiros”. (PEREIRA, 2003, p. 183. It al. 1945:2)

Pereira (2003) fala que o trabalho do balé clássico usado por Eros na preparação dos seus bailarinos, tinha um limite, onde a bailarina buscava por uma fenda onde pudesse criar a sua própria dança que apresenta uma determinada estética, mais que provem de um corpo brasileiro trazendo todos os argumentos culturais e estéticos da dança mestiça brasileira, e é justamente dentro desse universo criado pela bailarina que se cria o bailado brasileiro.

Tomando para si o termo de pioneira, ela diz ser a primeira a pesquisar as danças brasileiras, mas naquele período Mario de Andrade também fazia pesquisa e nas danças e nas músicas brasileiras ele não era bailarino, mas um pesquisador e escritor, que buscou a conhecer a cultura brasileira. Entretanto Eros Volúcia não faz alusão do autor em seu livro.

Como já foi mencionado Eros Volúcia, fazia questão de pesquisar a dança com qual ela trabalhava, então nas muitas apresentações feitas por bailarinos clássicos estrangeiros, eram questionados pela bailarina por não tem a preocupação em conhecer a cultura que retratavam nos balés e acabar fazendo uma dança caricata com uma estética totalmente clássica.

Eros se preocupava em apresentar uma estética na sua dança que fosse totalmente brasileira, experimentando os variados estilos de danças da cultura, principalmente a dança originária dos negros, que é a de mais influência no Brasil, um corpo brasileiro dançando danças brasileiras e banhadas pelo vigor e de ser considerada mestiça, ela não fazia alusão de raças, o bailado brasileiro era o que representava a mestiçagem.

A mestiçagem era algo que já se falava ou pelo menos se mostrava de alguma maneira, o Rio de Janeiro se tornará o palco para várias manifestações de miscigenação, entre tanto era um período onde pessoas como Gilberto Freyre, considerado um dos maiores intelectuais e intérpretes do Brasil, incluísse no mundo da dança fazendo críticas da mesma, ele propõem o ensino do balé nas escolas, mas por ser um aristocrata que a admirava a cultura europeia, se referia aos brasileiros como (gordos e magricelas)<sup>27</sup>, ou seja em sua visão o ensino do balé nas escolas fazendo o uso das danças do índio e do negro “primitivo”, de como ele se referia, entre tanto a ideia geral era fazer com que os brasileiros tomasse gosto pela dança europeia.

Freyre, tinha ideia de supremacia branca que ao seu ver era o mais adequado para o Brasil, portanto a sua preferência pelo balé era notável e produzir corpos diferenciados que não fossem característicos brasileiros, mas que usasse a dança do mesmo. É um tanto que contraditória, pois o mesmo Gilberto Freyre divulgarias a chance compreender a identidade nacional através da mestiçagem e miscigenação. Com todo o idealismo de Freyre, comparo

---

<sup>27</sup> Roberto pereira, idem.

Eros Volúcia que viveu no mesmo período e que também utiliza o anseio pela nacionalidade daquele período para fazer o mesmo proposto por Freyre, entretanto ela não elimina as características produzidas pelo corpo brasileiro e mestiço.

Neste cenário uma grande parte da sua população brasileira era composta por negros, sendo assim já podemos ver que a maioria das danças populares existentes no Brasil surgiram dos negros, eventualmente se misturando com outras culturas, até chegar no que conhecemos hoje. Segundo Pereira (2003) a dança e as músicas dos negros já ocupavam o espaço na cidade, fazendo com que as transições de conhecimentos fossem inevitáveis. O teatro de revista se torna um símbolo onde a cultura negra podia mostrar a sua dança em um palco sendo uma das principais fontes de comercialização e dissolvimento da cultura.

Um exemplo das danças que podem melhor representar a transição cultural assim como também ser considerada tipicamente brasileira é o maxixe, assim como o lundu e o samba, desta forma eclodir corporalmente justo as suas origens manifestando as suas músicas e gestualizando seus movimentos negros e mestiços. Eros faz uso desses movimentos, o maxixe no qual era umas danças que fazia parte das suas pesquisas em danças brasileiras, pode se considerar o símbolo da mestiçagem.

Segundo Pereira (2003, it.al Saroldi, 2000) o maxixe é a mescla da pouca europeia com o lundu africano, considerada por ele o “primeiro tipo de dança urbana criada no Brasil”, trazendo traços de sensualidade exacerbada visto por muitos como uma dança imoral. Entretanto Eros diz que naquele período o maxixe era a única sentença vista como “dança brasileira” “artística”, assim como Mario de Andrade que afirma a dança como genuína brasileira, então Eros Volúcia faz o papel pioneiro no qual ela mesma se denotou.



### 3. METODOLOGIA

De início esta pesquisa segue sendo **bibliográfica**, onde tendo sendo descrito o contexto histórico da vida e da obra de Eros Volúcia, com base nos artigos e livros utilizados que narram a sua trajetória. Por tanto Prodanov, Freitas (2013) fala que toda pesquisa tem de fato um cunho **bibliográfico**.

Um projeto de pesquisa se apresenta etapas organizadas pelo pesquisador que indicará a melhor metodologia a ser aplicada para o desenvolvimento da pesquisa Fachin (2005).

Esta pesquisa é **qualitativa**, direcionada às particularidades do bailado brasileiro desenvolvida por Eros Volúcia e sua dança mestiça, trazendo o contexto sociocultural e os valores que a mesma presava para a identidade nacional. Segundo Minayo (2007) trabalha o campo dos “significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes”.

Apresenta como objetivo um cunho **exploratório e descritiva**, pois tem como enfoque a dança mestiça de Eros Volúcia dentro do contexto sócio-histórico que se encontra a mesma, e das questões do identitário para servir de discursão coreográfica com caráter experimental. Segundo Gil (2009) a pesquisa exploratória apresenta enquanto fundamento o desenvolvimento, esclarecimento e mudanças de conceitos e ideias tendo como foco a elaboração de problemáticas investigativas que servirão para estudos posteriores de determinado acontecimento. Já a pesquisa descritiva se propõe a descrição de fenômenos ou características do universo pesquisado. (op.cit.).

Apresentando-se como uma pesquisa participante, enquanto a abordagem, tendo a envolvimento direto com o bailarino pesquisador interprete que usa dos eixos do BPI para desenvolver uma discussão coreográfica de cunho experimental, desenvolvidos durante a pesquisa.

Para **coleta de dados** foi utilizado experimentos dentro do método BPI de Graziela Rodrigues, cada experimento ligado a um eixo e agindo de forma processual, tendo como condutor o vídeo documentário e descrições dos movimentos criados por Eros Volúcia baseados na cultura mestiça. Estes experimentos foram realizados quatro vezes três aplicando o uso do BPI e o ultimo fazendo uma experimentação com base nos conhecimentos adquiridos com os anteriores além de também proporcionar um novo olhar para pesquisadora – interprete.

Como sujeito da pesquisa, a **própria pesquisadora** foi responsável por desenvolver os experimentos que dariam corpo a pequenas células coreográficas trabalhadas em cada

experimento, isto daria ao desenvolvimento processo de criação coreográfica baseado nas observações feitas nas coletas, entretanto no decorrer da pesquisa, ao olhar sensível da pesquisadora como o sujeito da pesquisa percebe-se que ao invés de fechar em uma solo, seria mais interessante mostrar o processo de dois últimos experimentos onde desta forma pode se perceber o diálogo coreográfico ente a pesquisadora e a estética adotada por Eros Volúcia.

Para a coleta de dados utilizamos o **diário coreográfico**, bem como registro em vídeos e fotografias, formas essências para registrar os experimentos, vistos que o resultado desta pesquisa se desencadeia dos próprios experimentos que serão apresentados como resultado pois eles apresentam em seu conteúdo o diálogo sensível absorvidas pela pesquisadora-intérprete com as movimentações de Eros Volúcia que foram trabalhadas durante estes experimentos sendo possível notar por compreender ser estes os instrumentos que melhor podem fundamentar e compreendendo-se como produto final desta pesquisa..

#### **4. DIÁLOGO COREOGRÁFICO: CONSTRUÇÃO SENSÍVEL EM EROS VOLÚSIA**

Este capítulo apresentará os autores que nortearão o processo de criação, visto que a proposta coreográfica é um solo e tem como base a estética de Eros Volússia, com o auxílio do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) desenvolvido por Graziela Rodrigues.

Não trago uma grande bagagem em dança, principalmente nas danças brasileiras, tudo que tenho é o que aprendi ainda muito nova, presenciando resquícios das danças populares mais comuns de se encontrar, o gingado que a dança traz e animação que ela proporciona esses foram os elementos que meu corpo nunca esqueceu, é ele que procuro dentro deste experimento, encontrar na estética de Eros Volússia a dança que fascine.

A principal dificuldade é trabalhar danças brasileiras que não tenho conhecimento e nem contato, trabalhar sem a vivência é o primeiro obstáculo, a incorporação não será uma experiência vivida, mas abordada de maneira que a projeção de imagens seja o principal meio de experiência do corpo, uma quase reprodução de imagens, mas o trabalho de desconstrução da mesma.

O foco principal da experiência é passear pelo mesmo universo da bailarina Eros Volússia, as danças e as músicas que fizeram parte da sua pesquisa. Então a pesquisa em danças brasileiras é aprender como ela se executa, sendo um dos primeiros passos, mas usando o trabalho visual em vez da vivência real que particularmente é o processo mais lento da experiência.

O primeiro contato com dança de Eros foi por vídeo, o estudo dele. É notável a estética trabalhada na sua dança, dentro do estudo de movimento se trabalha o processo de introdução do mesmo para o meu corpo, com pequenas etapas de movimentos que inclui repetições.

O processo de repetições vai substituir a vivência com os estilos de dança, que são agregados com estudo teórico das danças brasileiras e relatos das coreografias produzidas por Eros, que nortearão o experimento para o aprofundamento na estética da mesma e na produção coreográfica.

Partindo do princípio que a própria pesquisadora será o alvo de pesquisar como bailarina-pesquisadora-intérprete o uso do método BPI, consiste em uma formação artística versátil que se adaptou as mudanças mesmo que ainda se segurasse a sua cultura, estabelecendo ligações com o ambiente e contatando o original, fazendo com que o indivíduo dançante experimente uma realidade mais profunda. Por tanto este método baseia-se em três

ferramentas de aplicação. Inventário do corpo, Co-habitar com a fonte e a Estruturação dos personagens.<sup>28</sup>

Começaremos explicando a primeira aplicação o Co-habitar com o corpo, esta aplicação consiste em interagir diretamente com fonte, vivenciar sensações e experiências, trazer para o corpo uma realidade desconhecida, mas que lhe proporciona e desencadeia emoções, o despertar do corpo que dança, neste processo o bailarino anda lado a lado com a fonte a ser pesquisada, absorvendo as manifestações que ela proporciona despertando um novo olhar para a dança.

Por tanto seguiremos com o Inventário do corpo, como o principal foco do BPI é a identidade do corpo, a segunda etapa caminha para que o intérprete possa começar a se reinventar, procurar as suas origens, utilizar a sua memória corporal, buscar o que tem dentro e expressar através de movimentos, trabalhando este processo depois que ele co-habita com a fonte, quando o bailarino já tem em seu corpo as sensações de experimentos vivenciados.

Com as vivencias proporcionadas pelo *co-habitar com a fonte* e trabalhadas no *inventário do corpo* a próxima fase Estruturação dos personagens procederá em gesticular com as intenções, fazendo a utilização das atividades de percepção corporal do intérprete, usando as imagens corporais com o intuito de preenchimento do corpo, fazendo o intérprete criar a sua própria identidade.

O método BPI proporciona uma nova forma de se trabalhar com a dança, conversando com o corpo, manifestando as sensações trazidas de dentro para fora, e as usando através de percepções para se resignificar através das experiências obtidas.

Depois de entendermos os três eixos do BPI, faremos a utilização dos mesmos aplicados na coleta de dados, ou seja, os experimentos serão a fonte e o inventário e do mesmo desencadearam para a estruturação dos personagens, onde a composição coreográfica ganharam corpo fazendo a utilização da estética de Eros Volúcia.

#### 4.1 Co-Habitar com a estética de Eros Volúcia

Co-habitar com Eros Volúcia é um processo que vem ocorrendo desde o princípio, através de vídeo, descrições coreográficas, e a sua biografia, todos esses materiais foram utilizados na coleta de dados. Eros utilizou do seu vigor em relação à cultura brasileira para se

---

<sup>28</sup> Flávio Campos; Graziela Estela Fonseca Rodrigues - O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 490-506, set./dez. 2015. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> >

conectar com a mesma. Sendo assim, passei a vislumbrar a cultura brasileira que era tão aclamada por ela sob o mesmo olhar.

Aprofundei meus estudos na vida de Eros, como ela via a dança e como ela executava a mesma, lendo suas empreitadas realizadas para dar nome a uma dança que a mesma considerava legítima brasileira, quebrando barreiras entre a arte popular e erudita.

Se unir a uma fonte que tem sua matéria apenas em forma de documentos teórico e visual, foi o primeiro obstáculo que encontrei, entretanto continuei a pesquisar e a ler sobre a bailarina, fazendo a aproximação com a sua estética. Analisando suas coreografias pude perceber características mais fortes vindas das danças afros, então o primeiro passo era buscar pelas danças afros que ela mais utilizou.

Tendo como base um dos espetáculos de Eros nomeado *Bailados Brasileiros*, onde ela apresenta alguns dos estilos de dança que fazia parte do seu seguimento de pesquisa, começando então por essas danças, que são: o lundu, maxixe e maracatu, fazendo uso de uma parcela do eixo *co-habitar* para se conectar com as mesmas.

Falaremos então do lundu uma dança de matriz africana, que originalmente surgiu como um estilo musical/canção, desta forma como toda musica a dança acompanha a mesma. Segundo Alcure (2008) “Sua presença no Brasil é atribuída à vinda dos escravos africanos, em especial os de Angola, durante o período da colonização portuguesa”. Desta forma a quem dizem que o lundu também ganha influência portuguesa”, porém não se sabe ao certo.

De acordo com Morais (2013) os movimentos realizados pelos negros ditos pelo autor como *entrelaçamentos dos corpos negros*, uma reação por intermédio do lundu “foi à válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão” (op.cit. ARAÚJO, 1963, p. 11).

Segundo (MORAIS, op.cit. 2013, p 4) cita que

Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. É um exemplo típico do fenômeno de difusão de uma manifestação folclórica percorrendo caminhos que passaram do popular ao erudito, com plena aceitação de todas as camadas da sociedade brasileira, diferenciava-se do samba primitivo e do batuque danças de mesma origem. Ao chegar aos salões, sua sensualidade primitiva já havia dado lugar a uma dança voluptuosa, voltando às suas origens no maxixe no fim do século XIX, quando nada mais fazia lembrar o lundu primitivo. Com seu retorno ao povo, cumpria-se o ciclo folclóricopopular-erudito-folclórico (Léa Maria da Rocha & Oneyda Alvarenga. Apud. CASCUDO, Op.cit., 2001.341).

A dança se caracteriza em forma de cortejo, a mulher e o homem dançam de forma sensual com contato físico e movimentos arredondados marcantes no quadril e que se

desencadeia pelo corpo. Contudo, já vimos que o lundu foi um dos geradores que influenciaram o maxixe no Brasil, sendo ela uma das danças que também fizeram parte do repertório de Eros Volúcia.

Sendo esta dança uma das primeiras a ser considerada puramente brasileira, traz consigo elementos característicos do estilo europeu e africano. “O som da valsa chega aos ouvidos do casal, tomado pela vertigem do momento. Finalmente, alcançamos os limites da Cidade Nova, onde reina o maxixe!” (Velloso, 2007, p. 161).

De várias formas o maxixe desde sua origem permeia em um universo social, no qual se desencadeia a experiência cultural sensorial carregada com a dança. Segundo Velloso (2007) Mario de Andrade também chega a mencionar esse estado sensorial, onde ele fala de uma mulata que destaca na multidão transbordando a sensações, sendo esta o destaque da dança.

Em relação à valsa, o caricaturista nos recomenda uma forma precisa de recepção: trata-se de uma dança ‘para ser vista e apreciada’. Nela prevalece a distância entre os corpos, condição imprescindível para a arte da contemplação. Já no maxixe predomina o tato e o toque (corpos unidos), sugerindo-se, também, uma nova sensibilidade auditiva, provocada pelos instrumentos de percussão sonora. Em contraste com as danças clássicas (fundamentadas na visão e na necessidade de distância), tal percepção vai se caracterizar pela proximidade entre as pessoas. Audição e tato requerem intimidade corpórea (VELLOSO, 2007, p. op.cit, LE BRETON, 2006, p. 44-45).

Nesta citação notam-se as influências culturais nesta dança, o maxixe então como signo de uma cultura também influencia a mesma gerando novos estilos, como é o caso do samba. Carvalho (2006) fala justamente desta transição do maxixe para o samba, em sua dissertação: *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*.<sup>29</sup> O samba também foi um dos ritmos que se destacou entre os estilos de Eros, sendo um dos primeiros dançado pela bailarina no início da sua carreira e também estilizado por ela em *Cascavelando*.<sup>30</sup>

Como muitas das danças de origem africana, que surgiam de uma manifestação religiosa a dança que agora será relatada também, teve sua origem da mesma condição, sendo forçada a se esconder através de cortejos aos santos da igreja católica, nasce assim o Maracatu uma das danças reside até hoje fazendo parte da cultura brasileira.

<sup>29</sup> O período histórico relatado acima vai aproximadamente de 1850 a 1940; a transformação das danças europeias em maxixe se dá em algum momento antes da virada do século XIX para o XX; e do maxixe em samba, a partir da década de 1920. (CARVALHO, 2006, p. 40).

<sup>30</sup> PEREIRA, Roberto. A formação do Balé Brasileiro. 2003, p. 180.

O maracatu nasceu em Pernambuco e só assim se espalha pelo Brasil. Segundo Guillen (2003) durante as décadas de 30 a 50, Recife presencia movimentos culturais que foram pertinentes para as mudanças pelo qual o maracatu vai passar no sentido em que o próprio ganhará um lugar no qual possam residir e atuar como formadores de uma identidade cultural.

No Rio de Janeiro o maracatu encantou vários artistas, como Maria Olenewa e a própria Eros Volúcia, no qual a mesma faz reflexões sobre o maracatu explanando a suas sensações que manifestava ao dança-lo, com movimentos giratórios de ombros e cabeça que acompanhavam o ritmo dos batuques em quanto os pés marcavam os compassos. (ZENICOLA, 2016, p. 220 apud VOLÚCIA, 1983, p. 81).

Assim chegamos as experiências que nos levam a entender o processo do co-habitar, ao tentar se conectar com uma dança ou com algum determinado estilo de dança, passamos por um processo que faz com que o interprete busque além do que ela pode oferecer, fazer uma pesquisa parecendo que os teus recursos são limitados faz com você procure outras formas de fazer o contato com a fonte.

O meu trabalho com o BPI acontece de forma diferente, ao invés de iniciar com o inventário do corpo, eu início com o co-habitar, existe uma explicação para isso que traz tudo o que já falei antes, é necessária que antes de você voltar para si próprio o eixo inventário do corpo, você deve primeiro conhecer e se conectar com a sua fonte co-habitar com ela e com todos os elementos que a agregam.

Fazendo a utilização das pesquisas realizadas do nicho cultural brasileiro, fora estas citadas na pesquisa, também navego de modo geral por várias outras danças da nossa cultura, este primeiro eixo a ser trabalhado começa com essas danças, trabalhando a visão e os registros ao invés de um contato presencial.

Entretanto para poder co-habitar com a fonte, não depende apenas aprender dados teóricos do campo, ou da quantidade de tempo que passamos lá, mas sim da quantidade e vitalidade presente na relação com o outro. (COSTA, RODRIGUES, 2010, p 27 apud RODRIGUES 2003, p. 112)

Com base nas danças que Eros Volúcia pesquisava pude notar as semelhanças da sua dança, durante as pesquisas nas danças brasileiras, isso fez com que “eu” a bailarina e pesquisadora intérprete se aproximasse da fonte “Eros”. Desta forma consigo unir a mim mesma com a estética que busco da dança de Eros Volúcia.

Dentro deste processo de co-habitar com a fonte analisei de diversas vezes o vídeo Rio Rita, sendo ele a única fonte visual que apresenta a estética de Eros Volúcia, neste vídeo

consigo notar os movimentos de ombros e cabeça muito marcante do maracatu, como passos vindo do frevo que não é descrito mais também faz parte dos estilos de dança que a bailarina pesquisou, visto que também tem alguns movimentos de quadril e marcações com os pés e uma das suas marcas registradas muito marcante da própria bailarina que são os movimentos de mãos.



Figura 13 Eros Volúcia no filme Rio Rita.  
Fonte: Imagem retirada da internet

Durantes as pesquisas pude perceber que os movimentos de mãos feitos por Eros Volúcia, são movimentos sistematizados pela própria bailarina oriundos de tempo de pesquisa e vivenciados de vários estilos de danças brasileiras, esses tais movimentos acabam fazendo-se bastante presente em muitas de suas coreografias. Em uma das entrevistas dadas pela bailarina para um documentário chamado *Eros Volúcia: A dança mestiça* mostra ela fazendo os movimentos de mãos, que possuíam graciosidade em movimento, como mostra a figura abaixo.





Figura 14 Eros Volúcia entrevista 2002.

Fonte: Imagem retirada do documentário do sesc/ senac. Acervo VHS Roberto Pereira, RJ. Imagens de Maria Luiza Franco. Disponível: [https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm\\_kHE](https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE).

Conhecer a estética de Eros Volúcia é co-habitar com ela desenvolvendo uma pesquisa onde trabalho com o meu próprio corpo, fazendo a construção do bailarino pesquisador intérprete, procuro em meu corpo a necessidade de me encontrar e busco na estética da Eros uma porta para descobrir uma forma de me reinventar. A importância de se conectar-se com a fonte para se descobrir.

Para ter um contato mais aprofundado com a fonte, parti então para os experimentos, e deste já me encontrava dando um passo para o segundo eixo trabalhado que é o *Inventário do corpo* onde pude vivenciar as imagens corporais que absorvi no eixo co-habitar, trabalhando a repetição e utilizando dos fragmentos das minhas lembranças e pôr em movimentos, partindo da estética de Eros Volúcia.

#### 4.2 A Estética de Eros Volúcia: A Composição do Co-Habitar e o Inventário Do Corpo

O início das primeiras experiências foi realizado pequenos laboratórios onde utilizou-se das imagens corporais adquiridas durante as pesquisas das danças citadas e com a forma de dançar da própria Eros, fazendo a estética da bailarina mais presente. Para o pesquisador-intérprete foi uma sensação diferente, não ter alguém para te dizer como é o movimento, mas extrair eles dos seus próprios conhecimentos adquiridos com a pesquisa.

A estratégia do co-habitar é fazer com que o corpo receba os estímulos encontrados na pesquisa de campo, sendo assim elementos característicos da dança de Eros Volúcia foram

absorvidos e executados diversas vezes ao ponto de o corpo responder espontaneamente a eles, ou seja depois de um tempo o corpo se acostuma com determinados movimentos e eles então se tornam naturais.

Apesar dos movimentos se tomarem naturais é possível estudá-lo e perceber como ele é feito e o caminho que ele percorre. Eros tinha uma expressão muito forte em seu rosto, sempre sorridente e vívida, os seus movimentos de mãos trabalhavam em igual com a sua expressão dando vida a sua dança.

O mais trabalhoso é isolar determinadas partes do corpo, percebo a importância que a Eros Volúcia tinha em ter um bailarino com uma base técnica, pois ela te ajuda a ter conhecimento do teu próprio corpo, uma bagagem de conhecimento de um corpo que passeia por várias técnicas, fazendo com que a co-habitação não seja uma estranheza em sua totalidade, mas uma possibilidade de agregar outros movimentos ao corpo.

As experiências que fizeram parte do conhecimento corpóreo do co-habitar passam a ser trabalhadas em outros níveis, entrando no eixo inventário do corpo, o pesquisador-interpretador já se apropriou da estética, mas para fazer uso dela, a busca da sua própria essência é o fio condutor. Por que levantar a questão de buscar em seu interior? Como já vimos o inventário do corpo trabalha primeiro com a transposição do interior para o exterior, fazendo com que você busque o mais profundo das suas memórias.

Nesse sentido busco em meu papel como pesquisadora-intérprete o que aprenderá ainda muito nova, as sensações e os movimentos das danças populares que fizeram parte do meu primeiro contato com a dança. Trago desta forma, pois, estou falando de uma dança brasileira e buscar as próprias vivências com a cultura é extremamente essencial para você se reinventar com os outros estímulos da própria cultura.

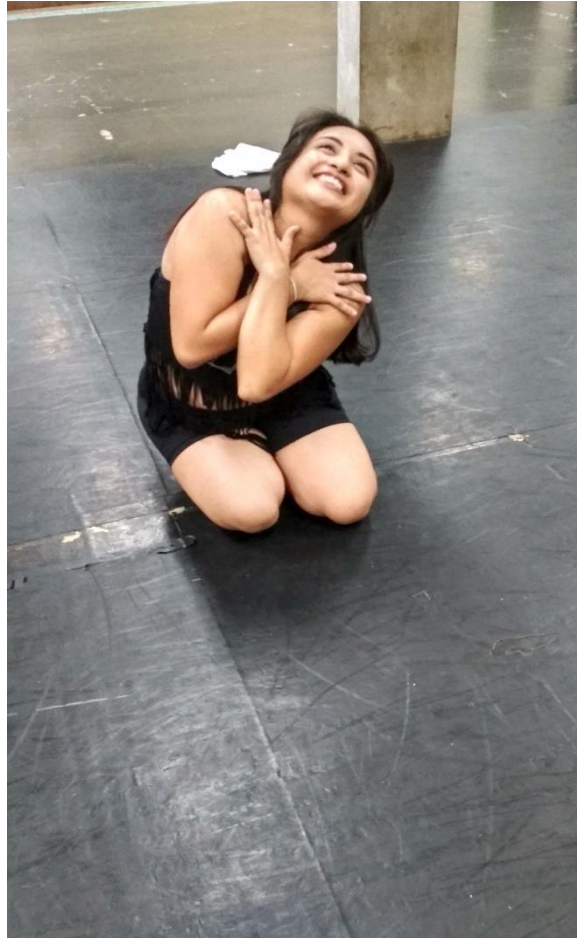


Figura 15. Experimento 1 Co-habitar com a fonte. Fonte: Imagens do arquivo da pesquisadora.

A imagem acima mostra o trabalho dentro do inventário, a utilizando da estética de Eros Volússia junto dos movimentos resgatados durante o processo de retirar as vivências próprias, uso um movimento, que particularmente me agrada bastante, pois transmite uma sensação revigorante da bailarina Eros.

Dando seguimentos aos experimentos onde, ao mesmo tempo em que se usava a estética da Eros, buscava também desconfigurar os movimentos, trazê-los para o “eu”, me refiro a este *eu* como uma forma particular de querer se descobrir através da estética de Eros Volússia, tentando dialogar com as movimentações agregadas ao corpo do intérprete e as que foram resgatadas.

A importância do resgate próprio é fazer com que o bailarino se deixe contaminar, se livrar dos preconceitos e das críticas, deixar fluir do inconsciente e restabelece-lo em

movimentos no exterior limitando o seu espaço antes de expandi-lo, para concentrar o intérprete em sua própria originalidade e reconhecer a si mesmo.<sup>31</sup>



Figura 16. experimento 2 utilizando a estética.  
Fonte: Imagens do arquivo da pesquisadora.

Já vimos à necessidade de se auto reconhecer, criar a própria identidade a partir dos experimentos sem se distanciar da estética de Eros Volússia, desta forma tento o inventário do corpo com o cerne para o processo de criação do bailarino pesquisador intérprete. Este processo leva a principal fonte da pesquisa à estética de Eros Volússia e o bailado brasileiro explorando de diversas maneiras este conteúdo.

Depois de descobrir e interagir com a estética de Eros Volússia passa a ter um corpo completamente cheio e alimentado pronto para digerir a própria criação, esta criação é trabalhada de forma que não se afaste da principal estética, mas também ainda se passa pelo campo do experimento, vou chama-la de *criação experimental* onde a utilização dos movimentos trabalhados no *inventário do corpo* ganharam uma composição, assim seguimos para o terceiro eixo *Estruturação do Personagem*.

---

<sup>31</sup> Método dojo: no método BPI, constitui-se de uma dinâmica onde o bailarino adentra em um espaço simbolicamente delimitado, para dar vazão aos conteúdos do corpo, sem julgamentos ou preocupação quanto a mostrar algo externamente. O espaço do dojo propicia, portanto, que o intérprete se aproxime de sua originalidade. (RODRIGUES, G. E. F. O Método BPI (Bailarino Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.)

### 4.3 Estruturação o Personagem: Uma criação experimental que dialoga com a estética de Eros Volúcia

Dialogar com a estética de Eros Volúcia foi sendo o objetivo desta pesquisa, compor uma coreografia que mostre a estética do bailado brasileiro criado por ela, porém dou-me a liberdade de experimentar é nesse sentido que nasce o diálogo fazendo o uso do método BPI para desenvolver o diálogo coreográfico.

A estruturação do personagem volta para o primeiro eixo a ser trabalhado o co-habitar, utilizei das vivências adquiridas com a pesquisa para construir uma imagem corporal e utilizei do inventário do corpo para destruir e reconstruir. O processo coreográfico em alguns momentos recria alguns dos movimentos de Eros, mas também desconstrói eles, iniciando uma identidade própria.

É curiosa a forma com que a identidade é fundamentada, pois ela é um dos argumentos mais ressaltados no período em que a Eros viveu, a construção da própria identidade cultural, o diálogo com a estética da bailarina somando com a criação da pesquisadora-intérprete traz o mesmo argumento, mas tomado por um sentido particular.

No decorrer da criação experimental, passei a utilizar as músicas que a bailarina usou em um dos espetáculos, entre elas é tico-tico no fubá de Zequinha de Abreu, A Sertaneja de Brasília Itiberê, Cateretê de Francisco Mignone e Banzo de Heckel Tavares. Estas músicas me fizeram navegar com o trabalho estético da Eros, proporcionando um aprofundamento com essa linguagem.



Figura 17 Experimento2.  
Fonte: Imagens do arquivo da pesquisadora.

Usei movimentos de braços e movimentos de mãos em grande parte do processo e o uso de ondulações com o quadril é bem visível, isso faz parte da minha própria identidade, trabalhando o que eu já tinha conhecimento e agregando ao novo, os movimentos de ombros também aparecem assim com os movimentos de cabeça que se tornam uma consequência dos caminhos de determinados movimentos. O trabalho de pequenas células coreográficas surge do diálogo com a música e a dança trabalhada.



Figura 18. Experimento 2 movimentos de ombros. Fonte: Imagens do arquivo da pesquisadora.



Figura 19. Experimento 3 usos de movimentos de tronco. Fonte: Imagens do arquivo da pesquisadora.

A imagem acima mostra o trabalho de movimentos de tronco, nota-se as possibilidades usadas para executar o movimento “quebrados” referindo-se a flexão do tronco tanto nas laterais, quanto para frente e para trás, mantendo o mesmo desenho, porém sendo executado de frentes diferentes preservando a estética de Eros Volúcia.

#### **4.3.1 O processo coreográfico (uma proposta experimental a partir da concepção da própria pesquisadora-intérprete.**

Apesar de ter sido planejado a criação de uma coreografia, como parte final dessa pesquisa, notou-se que o processo caminhava no âmbito da experimental fundindo-se de fragmentos de células coreográficas criadas ao longo dos experimentos trabalhados nas músicas escolhidas para fazer parte do processo. O processo do diálogo coreográfico proposto para a elaboração carrega signos fundidos da estética de Eros Volússia e da própria pesquisadora-intérprete.

Uma releitura aproximada da estética de Eros foi trabalhada neste processo, os movimentos de braços, quadris e troncos foram movimentos utilizados tirados da estética de Eros Volússia. Seus movimentos de braços tinham fluidez, amplos, suas mãos tinham movimentos rápidos e ondulados e nas muitas vezes pequenos e delicados, esses movimentos de mão e braços eram muito usados pela bailarina, particularmente os seus movimentos de mãos não me emitem algo ligado a alguma das danças brasileiras usadas por Eros, então acredito que seja uma característica própria sua, eles sempre começavam pequenos e iam se expandindo com forme ela dançava.



**Figura 20 Foto tirada para revista life**  
Fonte: Imagem retirada da internet.

Os seus movimentos de quadris possuem as características trazidos das danças brasileiras é notável, pois são elementos característicos da dança popular brasileira, movimentos estes que são ondulados e circulares, o que chamamos de “rebolar o quadril” ou “requebrar o quadril” variando conforme o movimento de cada dança. Os movimentos de quadris tinham a intenção de sensualizar, o próprio movimento já carrega esse caráter sensual e vindo da Eros ousar era um ponto forte, mas sempre carregado de energia.

Movimentos de ombros muito usados por ela também são vistos nos experimentos que virão a seguir, são movimentos fluidos e estacatos, rápidos, trabalhavam uma característica faceira que a Eros possuía em quanto dançava. Esses movimentos tem uma grande influência do maracatu que tem uma marcação forte usando os ombros e a parte superior do tronco, são ondulados e contraídos, desta forma visto que os experimentos que irão ser contados a seguir me passam a não ser um ponto final, uma grande parte de tudo que foi estudado, experimentado e executado em um processo, desencadeou emoções na própria intérprete, podendo me descobrir como uma bailarina e pesquisadora.

Com a ajuda das gravações realizei dois experimentos audiovisuais e dois com apenas registros de imagens, durante os experimentos pude perceber onde a estética de Eros Volúcia prevaleceu e onde a minha própria identidade emergiu tornando o processo uma porta para outras manifestações corpóreas.

O primeiro experimento que realizei registrado por fotos, carrega em seu desenvolver o experimento das sensações acarretadas do eixo co-habitar, nesse momento passo, a intérprete passa a ter o primeiro contato com a estética de Eros Volúcia em um caráter mais profundo acumulados com as pesquisas. O primeiro passo foi desenvolver em meu próprio corpo a capacidade de responder os estímulos provocados pelos os movimentos que a Eros usava, movimentos este retirados do vídeo Rio Rita como já foi mencionado.



Figura 21 Experimento 2  
Fonte: do arquivo da pesquisadora



Nesta imagem tento recriar um dos movimentos de mãos em que ela mais utilizava estes movimentos carregavam gestos pequenos, com viradas de mãos de modo aleatórios mais precisos sempre acompanhados de muita energia e carregando gingado das danças brasileiras, os primeiros momentos foram de frente para o espelho para poder visualizar o movimento no próprio corpo, em outros momentos realizei fora do espelho, à sensação de não olhar o para o corpo através de um reflexo, faz com que você perceba as movimentações com mais detalhes, ficamos mais atento ao movimento tornando-o mais sensíveis a ele.

O segundo experimento trouxe o eixo Inventário do corpo como o foco principal do desenvolvimento deste experimento, o primeiro momento apenas sentei e me aprofundi em minhas próprias lembranças, muitas delas da minha infância, onde tive o primeiro contato com as danças populares, lembrei-me de como meu corpo reagia a essas danças as sensações que me deixavam confortáveis e aquelas faziam o meu corpo estremecer, cada corpo reage de forma diferente aos estímulos, pude trazer ao meu corpo a sensação de dançar algo divertido, mesmo antes de transferir esses estímulos ao meu corpo.

O inventário do corpo provoca a intérprete a trazer para o seu corpo sensações antigas guardadas no subconsciente, a partir dessas sensações utilizei o meu corpo para responder aos estímulos, foi feita uma pequena célula coreográfica utilizando os fragmentos guardados na memória e recuperados no despertar do eixo inventário do corpo, além de buscar a sua própria essência o eixo também busca fazer com que a intérprete crie a sua própria imagem, então desta forma passo a usar a célula criada a partir do primeiro momento acrescentado a estética de Eros Volússia.



Figura 22 Experimento 2 Fonte: do arquivo da pesquisadora

O terceiro momento registrado por vídeo através das experimentações das experiências do inventário do corpo, mas de uma perspectiva diferente, neste experimento procuro sentir através das músicas que a própria Eros usou em um dos seus espetáculos os bailados brasileiros, que já foi dito neste trabalho, em cada música trago um sequencia coreográfica que carrega tanto a estética da bailarina pesquisadora-intérprete quanto da fonte de pesquisa que é a própria Eros Volúcia.



Figura 23 Experimentos fotos do registro de vídeo  
Fonte: do arquivo da pesquisadora

Durante todo o processo experimental dentro das sequencias musicais proposta para esse experimento utilizei dos movimentos de ombros, braços, mãos, quadril, pescoço e também marcações dos pés, buscando uma estética própria em cada movimento, se apropriando dos movimentos e dando características próprias. A imagem abaixo mostra o uso do tronco e dos braços, a intérprete acaba de sair de um movimento onde ela faz um círculo com o tronco e finaliza com a suspensão do mesmo, lançando os braços para cima e o tronco para trás.



Figura 24 Experimentos 3 registro de vídeo  
Fonte: do arquivo do pesquisador

O próximo e último experimento também registrado por vídeo já traz a estruturação do personagem como o foco do experimento, nele depois de trabalhar a própria linguagem, estruturei o personagem a través de células coreográficas dos experimentos anteriores desta forma posso construir a minha própria identidade corporal, entretanto, escolhi trabalhar com apenas uma das músicas das sequencias usadas no experimento anterior, que foi *tico-tico no fubá* de Zequinha de Abreu.

Em particular me agrada escolher essa música apesar dela ser uma das músicas mais vinculada ao nome de Eros Volúcia, ela me permite trabalhar o que mais me agrada nas danças brasileiras, que é poder brincar enquanto danço, quando me refiro a “brincar” digo desta forma pelo fato das danças populares brasileiras carregarem essa característica lúdica, apesar de também ser sensual em uma simplicidade de movimentos, quando me refiro a essas danças brasileiras, trago ele para o segundo experimento onde trabalho o uso das lembranças

estas são relacionadas ao carimbo, quadrilha ao forró e entre outras que tive o contato e também em particular das danças internacionais que fizeram parte desse meio.

Carregando todas essas informações início o experimento da construção do personagem, do meu corpo que dança e esse caráter dançante vai surgir desse experimento, o processo de composição unisse a estética de Eros Volússia e a da própria bailarina pesquisadora intérprete para dar corpo a este experimento.



Figura 25 Experimento 4 registros em vídeo

Fonte: do arquivo da pesquisadora

A imagem acima mostra o uso das linguagens já conhecidas pela intérprete e no decorrer do experimento uma composição coreográfica com o teor experimental surge carregando vários fragmentos da estética de Eros Volússia, a estética mais visível que poderá ser encontrada é a utilização dos movimentos de mão da bailarina. Nesse aspecto a pesquisadora- intérprete adquiriu um grande fascínio por essas movimentações apropriando-se e desenvolvendo elas desde o início dos experimentos. A imagem abaixo mostra a utilização desses movimentos já apropriados e desenvolvidos no corpo da intérprete.



Figura 26 registro em vídeo  
Fonte: do arquivo da pesquisadora

Durante todo o processo me preocupei em responder a uma pergunta. A relação das obras coreográficas de Eros Volússia e a identidade da Dança Brasileira entre as décadas de 1930 a 1940 pode ser elemento gerador de um diálogo coreográfico? E para respondê-la de diversas maneiras busquei ampliar os meus conhecimentos em danças populares, Lundu, maxixe, maracatu, samba, frevo e entre outras que fazem parte do meio de pesquisa de Eros Volússia sendo que no trabalho faço alusão a apenas algumas delas, então percebi que ainda muito me falta para responder a esta pergunta, entretanto posso garantir que parte desta pergunta foi respondida.

Para responder essa questão, utilizei das células coreográficas trabalhadas nos experimentos formando assim um diálogo das obras de Eros Volússia, co-habitando com a mesma e com a realidade da sua época, utilizando as pesquisas em danças brasileiras e focando nas que fizeram parte do campo de pesquisa da bailarina e a partir de então gerar um diálogo coreográfico com o meu próprio corpo.



Figura 27 Experimento 4 movimentos de quadril  
Fonte: do arquivo da pesquisadora



Figura 28 Experimento 4  
Fonte: do arquivo da pesquisadora

Um exemplo deste diálogo são as imagens corporais criadas a partir do co-habitar e desenvolvidas no inventário do corpo proporcionando a descoberta além das minhas expectativas como bailarina-pesquisadora-intérprete, fazendo com que alguns dos movimentos fluam naturalmente em meu corpo, da mesma forma que alguns desses movimentos utilizados necessitem ser lapidados, mais ainda sim fazer uma dança que me fascina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou retratar o Bailado brasileiro da perspectiva da bailarina Eros Volússia assim como a sua estética da dança mestiça arraigada pela cultura popular brasileira destacando a sua dança no período de 1930 a 1940, procurando da visibilidade as coreográficas da bailarina e em suas pesquisas em dança brasileira.

Desta forma esta pesquisa busca trabalhar com o método BPI de Graziela Rodrigues, utilizando os três eixos proposto pela autora, esses eixos são usados a fim de dialogar com a estética de Eros Volússia e finalizar com uma coreografia solo, entretanto visto que no decorrer da pesquisa me deparei que para chegar à conclusão que almejava não bastaria apenas pesquisar a parte teórica, no que se refere a danças brasileiras, que é um dos focos desta pesquisa, mas é necessário se aprofundar nos conhecimentos práticos desse universo das danças populares. Por esse motivo compreendi que para construir um solo carregado com essa estética, necessita de um aprofundamento que dará um avanço nos experimentos chegando a fim ao solo.

Eros Volússia carrega em seu repertório corporal vários signos das danças brasileiras, visto que ela estilizou eles de forma que acaba ganhando características próprias, no qual foi de grande destaque durante o seu período. Dialogar coreograficamente com dentro da sua estética e levando em consideração o período e o recorte histórico em que se encontrava.

Foi sublime e satisfatório utilizar do método BPI para trabalhar e experimentar encima desta estética, pois este método te dá caminhos que levam você a pensar no corpo que dança e a utilizar as linguagens corporais já existentes no seu corpo, então ele trabalha esse desperta para então fazem com que a criação da própria identidade corpórea seja efetiva, dentro da proposta da pesquisa fazendo com que as duas estéticas dialoguem. Foi fazendo utilização do método BPI que pude notar o quanto o meu corpo necessitava expandir e convergir com as demais danças brasileiras, mas este foi o primeiro passo para se aprofundar.

Como resultado final trago os meus experimentos sendo que dois deles são gravações em vídeo e o teor coreográfico presente, ainda é de cunho experimental, pois a pesquisa desenvolvida fez com que a necessidade de se aprofundar nas danças brasileiras seja um fator relevante para então chegar a uma composição coreográfica (solo).

Mergulho e adentro desta pesquisa ao máximo como bailarina-pesquisadora-interprete busco desenvolver e acarreta o que melhor em mim, os processos experimentais que estão presente nos vídeos já carregam fragmentos de uma identidade própria que busquei em mim mesma durante esta pesquisa, que me fez perceber e olhar a dança de formar diferente, tanto



que me desfiz dos obstáculos para que eu pudesse co-habitar com a estética e a época que a Eros Volúcia viveu.

## REFERÊNCIAS

- ALCURE, Adriana. **O lundu de Maria Baderna: Apontamentos de pesquisa.** Universidade Federal do Rio de Janeiro-UNIRIO, v.9, n.1, 2008.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é Cultura Popular.** Editora Brasiliense, 14<sup>o</sup> edição. 1990.
- ARAÚJO, Mozart. **A modinha e o Lundu no século XVIII.** São Paulo: Ricordi, 1963.
- BRAGA, Mônica. **Diversidade cultural e saberes docentes: O Modernismo Brasileiro nos anos 30 e 40 em contextos Educativos.** IV Fórum de Pesquisa Científica em Artes- Escoa de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba 2006.
- CARLONI, Karla. **Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do rio de janeiro (1930-1945).** ArtCultura, Uberlandia- 2014.
- \_\_\_\_\_ **o serviço nacional de teatro e a formação do balé brasileiro: nacionalismo e modernismo nos palcos cariocas (1937-1945).** IV Seminário Internacional- Políticas Culturais-16 a 18 de Outubro/2013: Setor de Políticas Culturais- Fundação Casa de Rui Barbosa- Rio de Janeiro- Brasil.
- CAMPOS Flávio; RODRIGUES, Graziel - **O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 490-506, set./dez. 2015.
- CAVALCANTE, Maria. **Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade.** Revista Brasileira De Ciências Sociais - Vol. 19 Nº. 54. 2004.
- COLARES, Camila; ADEODATO, João. **A obra de Sílvio Romero no desenvolvimento da nação como paradigma: da dicotomia entre o positivismo e a metafísica à adoção do evolucionismo spenceriano na transição republicana.** Publicado Pelo Programa De Pós-Graduação Em Ciências Jurídicas, UFPB - © Prima Facie, 2011.
- COSTA, Elisa; RODRIGUES, Graziela. **A Experiência Do Método BPI Na Criação Em Dança: O corpo como lugar de encontro.** Moringa teatro e dança. João Pessoa, Vol. 1, n. 1, 25-33, janeiro de 2010.
- FACHIN, Odília. **Fundamentos de Metodologia.** 5. Ed.[rev.] - São Paulo: Saraiva, 2006.
- GIL, Antônio Carlos, 1946- **Como elaborar projetos de pesquisa/Antônio Carlos Gil.** - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.
- GUILLEN, Isabel. **Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: Discutindo mediações culturais no Recife nos anos 1930 e 1940.** Clio serie histórias do Nordeste, n 21, 2003.

MEYER, Sandra. **Imagem Do Feminino E Do Nacionalismo Nas Danças No Brasil: o bailado brasileiro de Eros Volúcia e a performance de Luiz de Abreu.** Urdimento, nº 21/ dezembro de 2013.

MINAYO, Suely Ferreira. **Teoria, Método e criatividade.** 21º ed. Editora Nozes. Petropolis, 2002.

MORAIS, Jonas. **Lundu, Modinha e a emersão do baião no nordeste Brasileiro.** Contraporto, Revista do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n. 1 agosto de 2013.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed. 9ª reimpressão 2006.

PAVILOVA, Adriana. **Maria Olenewa- A sacerdotisa do Ritmo.** Funarte, 2001.

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

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico** [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale,

REIS, Daniela. **O Balé do Rio de Janeiro de São Paulo entre as décadas de 1930 3 1940:** concepções de identidade nacional no corpo que dança. UFU. Revista de História e Estudos Culturais. Revista Felix- vol. 2. Ano II nº 3. 2005.

RODRIGUES, G. E. F. **O Método BPI (Bailarino Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método.** 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SANTANA, Nara. **A construção e o ideal de brasilidade identidade, cultura e sociedade no Brasil dos anos 30.** XXVII Congresso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009. Disponível no: <https://www.aacademica.org/000-062/456>, ultima visualização 21/04.

SOUZA, Silvia. **Brasilianas, danças características: reflexões sobre brasilidade e miscigenação a partir de partituras musicais (Rio de Janeiro, fim do século XIX e início do século XX).** Revista Maracanan. Edição: v. X, n. 10, Janeiro/Dezembro 2014, 93-107.

VELLOSO, Monica **Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe.** Este texto foi apresentado na III Journée d' Histoire des Sensibilités. Paris, EHESS, 14 de Março de 2007, disponível: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB\\_Escritos\\_2\\_7\\_Monica\\_Pimenta\\_Velloso.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_7_Monica_Pimenta_Velloso.pdf).

VOLÚSIA, Eros **A criação do bailado nacional**. Rio de Janeiro: Conferência realizada no Teatro Ginástico, 1939.

\_\_\_\_\_. **Eu e a dança**. Rio de Janeiro. Revista Continente Editorial, 1983.

ZANELATTO, **Estado, Cultura E Identidade Nacional Do Tempo De Vargas-** 2007. Disponível no site: <http://periodicos.unesc.net/historia/article/view/418/427>, última visualização dia 22/04.

ZENICOLA, Denise. **Eros Volúcia performance, poética criativas e afirmação identitária**. Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte- ABRACE, ANPAP E ANPPOM. UFRN, 2016.

## **VIDIOGRAFIA**

SESC/SENAC, Rede de Comunicação. **Eros Volúcia: A dança Mestiça**. Disponível: [https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm\\_kHE](https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE). Último acesso em: 21 de Novembro de 2018.

MEMORA CINEMATOGRAFICA, Eros Volusia e as bailarinas All Girl Orchestra dançando "Sticks And Stones", no filme Rio Rita, de 1942, da MGM, em Hollywood. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=TsNlolyVBQY>, publicado em 17 de março de 2017. Última visualização no dia: 21 de novembro de 2018.

## APÊNDICE



**Figura 29** Experimento 1. Fonte: do arquivo da pesquisadora.

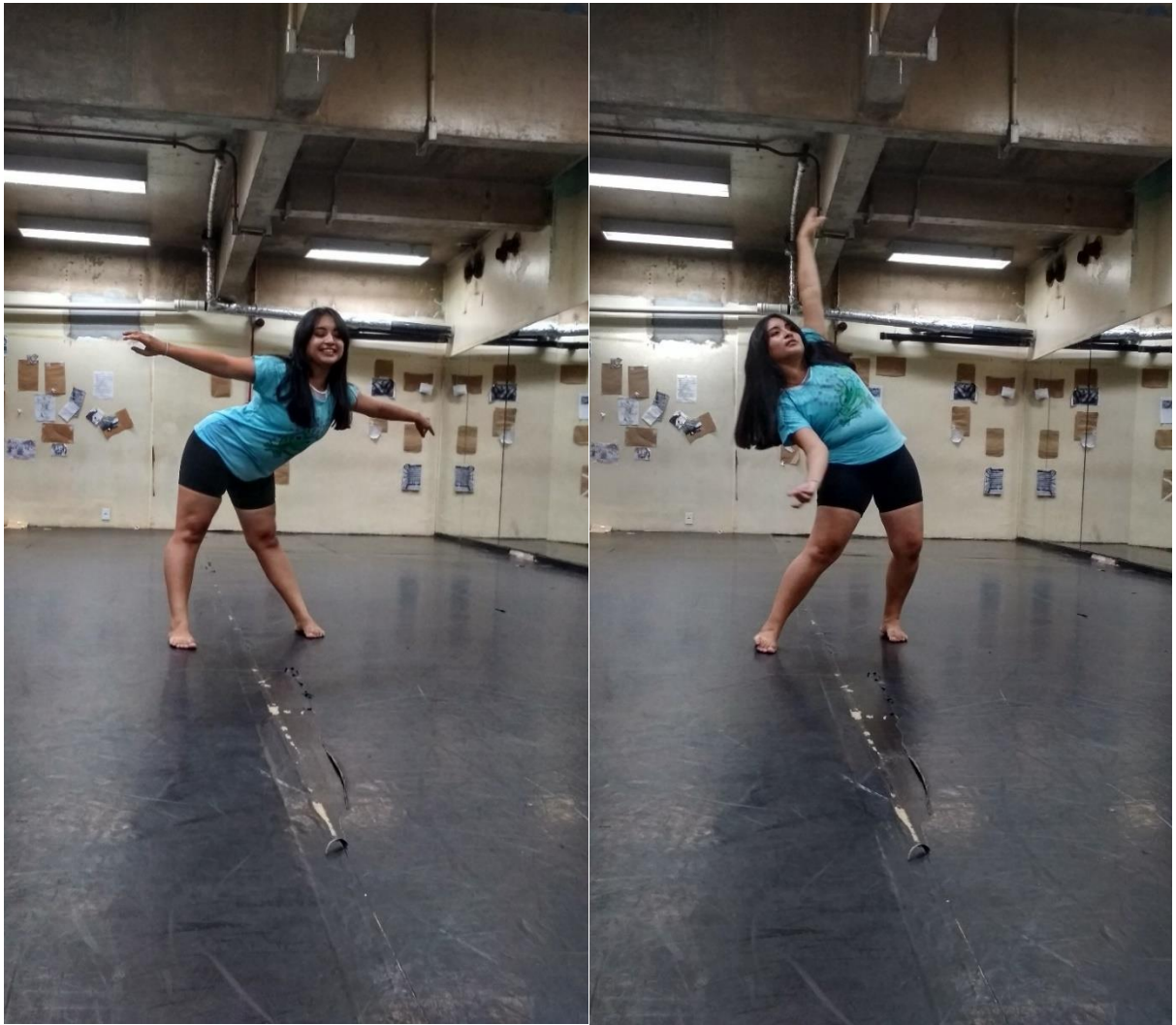


Figura 30 Experimento 2. Fonte: do arquivo da pesquisadora.



Figura 31 Experimento 3. Fonte: do arquivo da pesquisadora.



**Figura 32** Experimentos dentro da estética de Eros Volússia. Fonte: do arquivo da pesquisadora.



**Figura 33** Experimentos dentro da estética de Eros Volússia. Fonte: do arquivo da pesquisadora.