

Dança ao pé da letra

Marina Martins (UFRJ)

GT :Pesquisa em dança no Brasil: processos e investigações

Palavras-chave: história da dança, literatura brasileira, dramaturgia

Esta comunicação resume minha pesquisa de mestrado cuja proposta foi verificar a possibilidade de um estudo historiográfico da dança e de uma dramaturgia corporal por meio de referências literárias. Visando mapear as danças que estavam em voga nos salões e nos palcos cariocas de meados do século XIX ao início do XX foram selecionados, examinados e confrontados alguns textos que por seus passos e volteios patenteiam um estreito laço com a dança.

Nos salões, terreiros e palcos cariocas, do romantismo à *belle époque*, se dançava principalmente a quadrilha, a valsa, a polca, o lundu, o maxixe, o cançã, a *habanera*, o tango, o *foxtrot*, o *schottisch* e *one step*. Essas danças foram citadas e descritas por autores como Casimiro de Abreu, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, Luís Guimarães Jr., Arthur Azevedo, Luiz Peixoto e Paulo Barreto, em escritos nos quais aparecem às vezes como tema, estrutura narrativa e ação cênica, e em outras caracterizam personagens, constituindo parte fundamental do enredo. As linguagens da dança e da literatura aparecem enlaçadas no corpo narrativo que ora incorpora o ritmo coreográfico e o desenho geométrico e gestual de determinadas danças, ora retrata alguns hábitos sociais, modas, manias e opiniões, servindo inclusive como argumento crítico e moralizante do comportamento da moderna sociedade carioca em formação.

O estudo foi organizado em três partes. A primeira, *Uma entrée para o enlace*, enfoca a dança incorporada à personagem que de diferentes maneiras materializa a idéia e as sensações do movimento. Assim, configuram imagens corporais tão sublimes, etéreas e abstratas como a princesa *Herodias* retratada por Mallarmé no poema dramático de mesmo título, e a bailarina *Athiktê* de *A Alma e a Dança* de Valéry, quanto prosaicas e grotescas como *Glória* comparada a uma cabrita na *Terpsícore* de Machado de Assis, e a estranha *Eufrásia Sistema* do romance humorístico *A família Agulha* de Luís Guimarães Jr., que se desmancha e se desfigura enquanto dança uma valsa. Nesse caso a dança segue uma trajetória de fisicalização, na medida em que as personagens perdem as características sublimes e etéreas de *Herodias* e *Athiktê* e ganham as características mundanas de *Glória* e *Eufrásia*.

Em, *De rosto colado*, foram estudados o poema *A Valsa* de Casimiro de Abreu; os romances, *Senhora* e *Diva* de José de Alencar; *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo; *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, e os contos *Trio em lá menor*, *A Chave* e *Um homem célebre* também de Machado. As transformações figurativas da dança, da quadrilha à polca, ficam evidentes na passagem da musa lírica da poesia romântica à musa urbana dos romances e crônicas pré-modernas.

Nesses textos, as danças em voga no Rio de Janeiro foram utilizadas para caracterizar personagens e suas relações sociais e amorosas, para metaforizar estados de alma e mesmo estruturar, em muitos

momentos, a própria narrativa. *Emília*, por exemplo, protagonista do romance *Diva* de Alencar, conhecendo como uma mestra os códigos de etiqueta da quadrilha e do salão nunca dançava valsas para não ter a cintura tocada por um homem. Outro exemplo de enlace é o do narrador lírico de *A Valsa* de Casimiro de Abreu que, louco de ciúmes, foi tragado pelo turbilhão e pela vertigem da valsa ao ver sua amada dançar com outro.

O enlaçamento entre movimento, narrador e narrativa, aparece também em alguns textos de Machado de Assis, visto na estrutura narrativa do romance *Esau e Jacó* que oscila nos movimentos do pêndulo figurados pela indecisão de *Flora* entre o amor de *Pedro e Paulo* enquanto o narrador avança na direção do leitor, comenta e aconselha a também indecisa *Natividade*, mãe dos gêmeos *Pedro e Paulo*, a apreciar a dança como uma atividade tão prazerosa quanto o próprio ato de dançar, resolvendo a questão entre espectador e dançarino.

Foi possível verificar nesse capítulo não só aspectos que desenham o comportamento, os costumes e a moda da sociedade carioca da época, mas também o traçado de um percurso de aproximação e enlaçamento dos pares dançantes, que, por sua vez, configuram uma outra trajetória de crescente corporificação da dança pela proximidade e contato entre os corpos. Além disso, os códigos coreográficos das danças, postos na forma literária, materializam imagens e movimentos reflexivos e posturas críticas.

A terceira parte, intitulada *Requebros e salamaleques* trata de alguns textos teatrais brasileiros: o drama realista *A Expição* de José de Alencar, a comédia *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo, algumas revistas de Arthur Azevedo como *O Mandarim*, *Cocota*, *O Carioca*, a burleta *A Capital Federal*; a burleta *Forrobodó* de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt e uma peça musical de Paulo Barreto (o João do Rio), *Um chá das cinco*. Esses autores utilizaram danças e elementos coreográficos diversos na construção textual de seus espetáculos inserindo, por exemplo, os movimentos de galopes e cançã para as mutações de cenário; os quadros-vivos, semelhantes a instantâneos fotográficos, que retratam situações diversas por meio de gestos e posturas em suspensão em muitos finais de cenas; assim como a sucessão vertiginosa de quadros como representação da aceleração do ritmo do cotidiano provocado pelo avanço tecnológico e pelas mudanças na geografia urbana. Nessa época, o palco funcionava como o grande difusor das novas tendências musicais e das danças que se tornaram moda como o maxixe, uma "verdadeira febre", inclusive, internacional.

De fato, há um enlaçamento da forma como a dança é indicada no texto com o projeto cênico-dramatúrgico da revista, à medida que sua estrutura "requebra" pelo não encadeamento dos quadros e pela variedade das cenas e por meio de "salamaleques" cênicos, em que tanto o texto quanto a dança ilustram e ornamentam as partes do espetáculo. No entanto, a execução das danças e das músicas ficava a cargo das vedetes, dos atores e do coro, constituindo basicamente o desenho de percurso e de poses que formam um painel panorâmico vivo. Na burleta a dança aparece enlaçada à letra das canções, já que é por meio delas que os personagens se apresentam. Sendo assim, a letra fornece o material para a composição física dos personagens. Na canção de apresentação da mulata *Zeferina*, em *Forrobodó*, se autodenomina "trepadeira" e "flor de maracujá", imagens que sugerem os meneios e as ondulações do maxixe.

Por outro lado, nas peças realistas *A Expição*, de Alencar, e *Luxo e Vaidade*, de Macedo, o cenário em que se dá a peça é o salão de baile e as danças servem como pano de fundo às ações dos personagens. Na

comédia ligeira *Judas em sábado de Aleluia*, Martins Pena como um encenador entrelaça a dança ao desenho cênico e aos movimentos dos personagens criando uma coreografia cômica. Por fim, em *Um chá das cinco*, João do Rio faz o texto dançar por meio das falas cujas palavras sugerem os ritmos dançantes da moda numa espécie de sotaque coreográfico.

Alguns autores assumiram a função de coreógrafos/encenadores criando as danças de suas cenas, outros se apropriaram das danças mais conhecidas para caracterizar personagens e estruturar episódios narrativos. Pode-se dizer, assim, que a trajetória da análise empreendida neste trabalho, configurou-se em três desenhos coreográficos diferentes: um circular; outro em linhas paralelas, que se aproximam e se afastam; e um terceiro formado por quadros panorâmicos dispostos frontalmente na caixa cênica como painéis em movimento, lembrando o cinema.

Vimos também que ao longo do século XIX as danças vão se tornando mais populares e menos pomposas e que o texto literário difundido em forma de folhetim se aproxima cada vez mais do cotidiano do leitor. A partir dessa popularização surgiram, praticamente ao mesmo tempo, uma nova dança e um novo gênero literário característicos da sociedade industrial e cosmopolita: o maxixe e a crônica.

O maxixe apareceu como resultado da mistura de vários ritmos (tango, lundu, polca), em que os pares enlaçados frente a frente formam figuras em "parafuso" por meio de requebros e meneios alegres e sensuais, caracterizando-se como uma dança tipicamente urbana. A crônica, por seu turno, constitui uma nova forma de escrita que procura flagrar instantes fugazes da vida urbana.

O enlaçamento que se dá entre o maxixe e a crônica são os traços mundanos, a fugacidade e a despreocupação com os códigos tradicionais da dança e da literatura. A perspectiva da crônica, assim como a maneira de dançar do carioca, na observação de Antonio Candido, "não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão" como uma simples ação do cotidiano, cuja intenção é despretenhosa, insinuante, reveladora, além de ilustrativa e episódica.

Na agitada Capital Federal do século XX apagaram-se as velas e os lampiões dos salões e acenderam-se as luzes elétricas da ribalta. Enquanto os bailes perderam a pompa imperial e as valsas o brilho tradicional, novas danças surgiram apresentando aspectos cada vez mais populares, misturando ritmos, passos e figuras, enquanto os pares dançavam cada vez mais próximos. Novas modas, modos e manias rítmicas modificaram pouco a pouco o panorama cultural do Rio de Janeiro. Nesse contexto literário Terpsícore metamorfoseou-se de cisne em cabrita, de virgem pura em mulher-fatal, de branca lua em rubra rosa, de diva em vedete dançando ao pé da letra, de rosto colado, entre passos, volteios, requebros e salamaleques.