



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

ISMÊNIA COSTA DE ARAÚJO

A DANÇA, A EDUCAÇÃO E O CAPITAL CULTURAL: UMA VISÃO DA GRANDE  
IMPrensa NO PERÍODO DA DITADURA

RIO DE JANEIRO

2011

**ISMÊNIA COSTA DE ARAÚJO**

**DANÇA, EDUCAÇÃO E CAPITAL CULTURAL: UMA VISÃO DA GRANDE  
IMPrensa NO PERÍODO DA DITADURA**

**Monografia apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção de graduação no curso de Pedagogia, sob a orientação da professora Dra. Tania Mara Tavares da Silva.**

**Rio de Janeiro**

**2011**

À Damiana, que lembrou o dia da inscrição, além do convencimento pela pergunta:  
*por que não?*

A minha família.

Às minhas “filhas”: Ana Beatriz e Maria Eduarda. Chegaram no momento certo.  
Verdadeiras gatinhas!

Aos professores que me ajudaram durante o curso e aos colegas que me proporcionaram grandes trocas, gargalhadas e ideias, principalmente nos corredores da UNIRIO.

Agradeço:

Ao bom andamento do Cosmos

À tranquilidade cotidiana, mesmo que forçada.

Ao bom senso de alguns professores e colegas

Aos instintos, que mesmo nos enganando, nos levam para algum ensinamento.

“De tudo ficaram três coisas...

A certeza de que estamos começando...

A certeza de que é preciso continuar...

A certeza de que podemos ser interrompidos antes de terminar...

Façamos da interrupção um caminho novo...

Da queda, um passo de dança...

Do medo, uma escada...

Do sonho, uma ponte...

Da procura, um encontro!”

Fernando Sabino

Para além da orelha existe um som, à extremidade do olhar um aspecto, às pontas dos dedos um objeto – é para lá que eu vou.

À ponta do lápis o traço.

Onde expira um pensamento está uma ideia, ao derradeiro hálito de alegria uma outra alegria, à ponta da espada a magia – é para lá que eu vou.

Na ponta dos pés o salto.

[...]

Clarice Lispector

## **Resumo**

Partindo de um recorte histórico específico entre os anos de sessenta e oitenta, procurei investigar o desenvolvimento da Dança através da imprensa, sobretudo utilizando como fonte o Jornal do Brasil. Durante esse caminho traçado, identifiquei alguns elementos que poderiam ser explicados a partir dos conceitos elaborados por Pierre Bourdieu no que concerne às perdas sofridas pelos sucessivos boicotes à classe artística no período proposto. Assim, utilizo como para essa análise os conceitos de formação de hábitos e os diferentes tipos de capitais como referencial teórico-metodológico. O intuito deste trabalho é perceber como se trabalharam os diferentes capitais nas relações de dominados e dominantes e quais as interferências sofridas pelos sujeitos, praticantes e espectadores da Dança, e em gerações futuras.

**Palavras-chave:** Imprensa, dança, educação, capital cultural.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
Capítulo I – O recorte histórico: 1960 a 1980.....	10
1.1    Cerceando a liberdade.....	10
1.2    Imprensa censurada.....	13
Capítulo II – Interferências no <i>capital cultural</i> .....	16
2.1    Pierre Bourdieu: o capital cultural e a formação do <i>habitus</i> .....	16
2.1.1    A dança como representação cultural.....	21
2.2    Reflexos na educação.....	25
2.2.1    Quem está/estará na plateia?.....	27
Capítulo III – Nas páginas do Jomal do Brasil .....	29
3.1    Descrevendo o contexto .....	29
3.1.1    Governo Militar: bailarinos vistos na mídia .....	30
3.1.2    Espetáculos sob suspeita.....	32
3.2    Os espaços: <i>palcos da vida</i> .....	33
3.3    Resistências improváveis .....	34
3.4    Novas propostas de resistência: o corpo em evidência.....	35
3.5    Analisando os fatos .....	36
Considerações Finais .....	37
Referências Bibliográficas.....	38

## INTRODUÇÃO

Esta monografia foi elaborada partindo de outra proposta de trabalho. Tudo começou com pesquisas na área de dança e educação, que por sua vez demandaram outras investigações que acabaram por esbarrar em fontes que levaram a outras descobertas e reflexões. Ou seja, como metáfora, são fios e fios que foram puxados e trouxeram à tona os elementos que compõem a base das reflexões que serão expostas e discutidas durante este trabalho de conclusão de curso. Assim, detenho-me apenas em mostrar de onde partiram meus argumentos e quais questionamentos surgiram e suas consequências, ponto este que é o ápice deste texto, mas não a conclusão. Muitos fios ainda poderão surgir, gerando outras tantas reflexões em outros trabalhos.

Inicialmente, a proposta era traçar a evolução da dança no Brasil, tendo como foco, em especial, a dança moderna. Assim, como fonte de pesquisa foi utilizado o *Jornal do Brasil*, além de outras fontes não diretamente ligadas à imprensa, uma vez que sigo como ponto de apoio o paradigma indiciário proposto por Ginzburg (2007), buscando pistas dessa trajetória nas manchetes relacionadas ao tema. Foi então que surgiu, a partir das leituras, outra situação que, em determinado momento, instigou de maneira enfática: a forma como os espaços e os espetáculos de dança estavam vigiados e como atuava o Governo na tentativa de prejudicar as produções não fomentando ou mesmo cortando as verbas para elas destinadas. O cuidado com e a análise de outros elementos em relação ao conteúdo das fontes, sobretudo das manchetes utilizadas seguem as orientações de Pinsky (2010) em relação ao controle exercido pelo Governo sobre os meios de comunicação, em especial sobre a imprensa.

A partir dessas observações e questionamentos, redirecionei o foco para elementos outros contidos nas entrevistas dos profissionais de dança envolvidos nos espetáculos em cartaz, nos períodos entre a década de sessenta e setenta, de forma a dar sentido ao que estava, em alguns momentos, oculto nos desabafos sobre as condições de trabalho ou na falta de material para melhor desempenho.

Para tanto, aspectos ligados ao momento político foram considerados, uma vez que o país estava sob um regime ditatorial, interferindo diretamente na reorganização de setores tidos como estratégicos e na privação das liberdades.

Num segundo momento, dentro da proposta investigativa descrita, surgiu uma reflexão sobre consequentes interferências e possíveis perdas na construção cultural identitária do país. Com apoio nos conceitos de Bourdieu (2009), procuro relacionar as dificuldades impostas, direta e indiretamente, às realizações dos espetáculos de dança e a sua difusão pelo país. Assim, pensando no *capital cultural* esvaziado diante das tentativas de aniquilação das expressões artísticas através das interferências na formação do *habitus*, surge uma reflexão sobre a dança e a formação dos espectadores e, conseqüentemente, de um público identificado com essa "cultura", de modo que, ao se afastar em razão das dificuldades impostas, deixavam de promover tanto o crescimento de demanda por novos profissionais, como de outras gerações de espectadores. Dessa forma, a atuação do Governo no sentido de não fomentar a prática, mesmo nos grandes teatros, da dança e de até mesmo impedir a sua realização estabeleceu uma espécie de ciclo, onde podem ser observadas as perdas sistemáticas de capital cultura e econômico. A análise das falas dos dançarinos vai muito além de meras reclamações.

## Capítulo I – O recorte histórico: 1960 a 1980

### 1.1 Cerceando a liberdade

O comando das forças armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica) controlou o poder político no país, no período que vai de 1964 a 1985, por meio de um regime caracterizado como ditadura.

Durante o regime, cinco generais se seguiram na presidência: Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo.

Tendo como uma de suas características marcantes o autoritarismo, uma das primeiras medidas adotadas para a manutenção dos atos governamentais foram o cerceamento da liberdade e a perseguição. Nas palavras de Boris Fausto:

“As diferenças entre o regime representativo vigente, entre 1945 e 1964, e o regime militar são claras. Quem manda agora não são os políticos profissionais, nem o Congresso é uma instância diretória importante. Mandam a alta cúpula dos órgãos de informação e repressão, a burocracia técnica e o Estado”. (FAUSTO, p.53)

Assim, através dos chamados Atos Institucionais (AI), foram restringidas as instituições democráticas e foi imposta a censura aos meios de comunicação, como televisão, revistas, rádio e jornais. Os cidadãos, que se opunham a nova ordem instaurada no Brasil, foram perseguidos, torturados, exilados ou mortos, alguns nas próprias instalações dos órgãos oficiais de repressão política.

O imediato reconhecimento do Governo Castelo Branco pelas autoridades norte-americanas contou com o apoio de grandes empresários brasileiros e diretores de empresas multinacionais. A doutrina de segurança nacional, elaborada pela Escola Superior de Guerra, facilitou o apoio ao governo, uma vez que se pautava pelo combate às ideias comunistas e socialistas que circulavam pelo país. Dessa forma, sob o pretexto da manutenção dos princípios democráticos, segundo Germano o que houve:

"[...]foi uma implantação gradual de uma ditadura militar, cujo suporte doutrinário foi a Ideologia de Segurança Nacional, cunhada na ESG, influenciada pelos valores e interesses norte-americanos", garantindo a

manutenção da dominação burguesa e aprofundando as desigualdades sociais.” (GERMANO,p. 54).

Nesse aspecto, as formas de expressão passaram a ser reguladas segundo orientações que estivessem em conformidade anticomunista. Em nome dessa proposta, que em parte contava com o apoio de alguns setores da sociedade, disseminou-se, em detrimento da própria produção artística nacional, a censura a tudo ou a quem estivesse ligado a ideias tidas como comunista e, por isso, contrárias aos anseios da sociedade.

Várias entidades sofreram forte repressão policial e diversos sindicatos foram fechados e a União Nacional dos Estudantes foi invadida. Nem mesmo os ex-presidentes da república Juscelino Kubstchek, Jânio Quadros e João Goulart escaparam à cassação de seus mandatos e de seus direitos políticos. Outro fato significativo foi o rompimento das relações diplomáticas com Cuba por adotar o regime socialista.

Ainda sob o governo de Castelo Branco, ocorrem o favorecimento do capital estrangeiro, a redução dos salários dos trabalhadores e as restrições de crédito. Além disso, os trabalhadores perderam o direito de estabilidade no emprego e foram duramente reprimidos em suas tentativas de protestos.

Na escalada do autoritarismo, novas medidas repressoras foram adotadas. Novos Atos Institucionais foram decretados.

Durante o governo Costa e Silva, à medida em que crescia a violenta repressão, cresciam também as manifestações públicas contrárias às medidas ditatoriais. Operários fizeram greves contra o arrocho salarial, estudantes organizaram passeatas e políticos, que outrora apoiaram o golpe, fizeram pronunciamentos inflamados, denunciando as violências praticadas segundo as diretrizes governamentais. Segmentos progressistas do catolicismo denunciaram abertamente o descaso com a fome nas camadas populares e a tortura, desenfreada e indiscriminada, praticada por órgãos de segurança.

Assim, o Governo militar avançava sobre todos os setores da sociedade:

A escalada repressiva do Governo, por sua vez, disseminava-se por toda a sociedade, feria de morte a liberdade de expressão ao instituir a censura prévia à imprensa e ao ampliar o controle político-ideológico das universidades e demais instituições educativas, mediante a edição do Decreto-Lei 477 de fevereiro de 1969 etc.” (GERMANO, p.69)

universidades e demais instituições educativas, mediante a edição do Decreto-Lei 477 de fevereiro de 1969 etc.” (p.69)

Em protesto contra o assassinato de um estudante efetuado pela polícia, mais de 100 mil pessoas saíram às ruas, em 1968, numa grande passeata ocorrida no Rio de Janeiro.

A falta de liberdade gerou, dessa forma, inúmeras passeatas organizadas por políticos, sindicalistas, estudantes e artistas. Assim, muitos intelectuais, atores, professores, jornalistas e músicos utilizaram, na medida do possível, seus espaços para para protestar contra o autoritarismo do regime. Logo, o Ato Institucional nº 5, um dos mais terríveis instrumentos idelizados e lançados pelos membros do regime militar, foi decretado. Foi nesse ritmo que Médici assumiu, em 1969, o governo.

Sem dúvida, os “anos de chumbo” do governo Médici foram os mais nocivos para seus opositores. Qualquer pessoa, por qualquer motivo, poderia ser presa sob a alegação de estar conspirando contra o governo. Em razão dessa constante suspeita, todos os direitos fundamentais dos cidadãos foram suspensos. O autoritarismo se fazia presente nas escolas, nos teatros, nas fábricas e nos jornais.

Com o intuito de amenizar as impressões negativas sobre o governo militar, foram utilizados, em grande escala, instrumentos para divulgar os projetos reservados para o país. A televisão teve grande importância na consolidação da ideologia anticomunista e na propaganda dos ideais norte-americanos de consumo. Seu avanço, segundo Boris Fausto (op. cit.), como veículo social ocorreu porque:

“As facilidades de crédito pessoal permitiram a expansão do número de residências que possuíam televisão: em 1960, apenas 9,5% das residências urbanas tinham televisão; em 1970, a porcentagem chegava a 40%. Por essa época, beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou em porta-voz, a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país.” (p. 484)

Coube ao sucessor de Médici, o general Ernesto Geisel, promover um processo “gradual, lento e seguro” de abertura democrática. Para começar esse processo democratizante, diminuiu o severo controle da censura sobre os meios de comunicação. Infelizmente, as atrocidades cometidas no período anterior continuaram, uma vez que os comandantes dos órgãos de repressão continuaram

em seus postos e não pretendiam aderir à ideia de uma abertura democrática. Assim, os atos cometidos nos órgãos militares não condiziam com o novo discurso, o que obrigou Geisel a afastar alguns membros de seus comandos. Entretanto, por temer um rápido avanço democrático e o crescimento dos setores de oposição, ele decretou a Lei Falcão que limitava a propaganda eleitoral dos candidatos tanto no rádio como na televisão.

João Figueiredo, o próximo e último militar a ocupar a presidência em 1979, assume, diante das pressões de grupos sociais como associações de artistas, empresários, Igreja, comunidade científica, universidades, sindicatos de trabalhadores e imprensa, o compromisso de realizar, de fato, a abertura política e de voltar ao sistema democrático.

## **1.2 Imprensa censurada**

Durante o regime militar iniciado em 1964, intensificam-se todas as formas de perseguição às liberdades. Assim, muitos mecanismos são criados para esse fim. Sem dúvida, a promulgação do Ato Institucional nº 5 foi um “divisor de águas”. Após sua promulgação, todos os veículos de comunicação deveriam expor suas pautas de trabalho antecipadamente para serem inspecionadas pelos censores do Governo. Antes, a censura era apenas uma medida, dentre outras, que poderia ser adotada, caso fosse requerida em nome da segurança nacional, assim como em caso de estado de sítio. Dessa forma, essas medidas coercitivas foram postas em prática sem que fosse declarado o estado de sítio.

Assim, pode-se dividir a história da censura em três períodos: anterior ao AI-5, posterior a ele até o início do governo Geisel e após este, quando começou o processo de restauração democrática.

em seus postos e não pretendiam aderir à ideia de uma abertura democrática. Assim, os atos cometidos nos órgãos militares não condiziam com o novo discurso, o que obrigou Geisel a afastar alguns membros de seus comandos. Entretanto, por temer um rápido avanço democrático e o crescimento dos setores de oposição, ele decretou a Lei Falcão que limitava a propaganda eleitoral dos candidatos tanto no rádio como na televisão.

João Figueiredo, o próximo e último militar a ocupar a presidência em 1979, assume, diante das pressões de grupos sociais como associações de artistas, empresários, Igreja, comunidade científica, universidades, sindicatos de trabalhadores e imprensa, o compromisso de realizar, de fato, a abertura política e de voltar ao sistema democrático.

## **1.2 Imprensa censurada**

Durante o regime militar iniciado em 1964, intensificam-se todas as formas de perseguição às liberdades. Assim, muitos mecanismos são criados para esse fim. Sem dúvida, a promulgação do Ato Institucional nº 5 foi um "divisor de águas". Após sua promulgação, todos os veículos de comunicação deveriam expor suas pautas de trabalho antecipadamente para serem inspecionadas pelos censores do Governo. Antes, a censura era apenas uma medida, dentre outras, que poderia ser adotada, caso fosse requerida em nome da segurança nacional, assim como em caso de estado de sítio. Dessa forma, essas medidas coercitivas foram postas em prática sem que fosse declarado o estado de sítio.

Assim, pode-se dividir a história da censura em três períodos: anterior ao AI-5, posterior a ele até o início do governo Geisel e após este, quando começou o processo de restauração democrática.

O Jornal do Brasil, fonte escolhida para esta monografia, sofreu sanções no mesmo dia da publicação do AI-5, sendo que, no dia seguinte à publicação, seus jornalistas rapidamente substituíram o material destinado à publicação pelos censores pelo originalmente elaborado. Como represália, toda a Direção do jornal foi submetida à autocensura, seguindo as instruções dos órgãos responsáveis. Assim, ocorreu com O Correio da Manhã.

O jornalista Hélio Fernandes, diretor da Tribuna da Imprensa, que havia sido posto em liberdade após ter sido preso e confinado na ilha de Fernando de Noronha, foi novamente preso. O jornal O Estado de São Paulo teve uma edição confiscada por protestar contra a censura imposta. Em vários pontos do país ocorria o mesmo clamor por liberdade. Ações repressivas, sobretudo contra órgãos alternativos de informação e contra a imprensa generalizada foram postas em prática. Por um lado, ora se sugeria que eram parcialmente coordenadas, ora que era produto de forças antidemocráticas que estavam à espera do AI-5 para agir contra as pessoas e instituições contrárias à ditadura.

Jornais de esquerda e jornais que apoiavam João Goulart, como Politika, Folha da Semana, O Semanário, dentre outros, tiveram suas oficinas destruídas durante invasões que ocorriam no período noturno e que nunca foram devidamente investigadas. Outros jornais respeitáveis, mas que nutriam simpatia por Goulart, como a Última Hora, que na época constituía uma das principais cadeias jornalísticas do país, também foram invadidos e destruídos. No caso do Correio da Manhã, a questão foi outra: sua sede sofreu atentado à bomba e teve uma edição inteira confiscada porque denunciou os desmandos do Governo Militar, o excesso de violência e, claro, a censura. Mesmo O Correio da Manhã fazendo oposição radical a Goulart não impediu, além da invasão e interdição da sede, que sua proprietária, Niomar Bittencourt, fosse presa por mais de dois meses. Por fim, não resistindo à pressão exercida pela “máquina” repressora governamental, o jornal O Correio da Manhã acabou por fechar as portas.

Os atos institucionais, em especial o AI-5, foram instrumentos ditatoriais de se destinava a abarcar a cassação de direitos além da liberdade de expressão. Outro fato a se notar é que a liberdade de imprensa, desde o início do período ditatorial teve, por sua condição estratégica na comunicação, atenção imediata por parte do Governo,

Conforme pode-se deprender dos fatos corridos com os órgãos de comunicação no período da ditadura, em especial com a imprensa escrita, a posterior leitura dos artigos do *Jornal do Brasil* deve obedecer a critérios que permitam ir além das notícias, ou seja, cada assunto tratado, cada descrição de fato devem ser devidamente contextualizados e investigados segundo as pistas encontradas em outros cruzamentos de informações. Alguns indícios de censura são visíveis, como no caso em que as equipes envolvidas, impossibilitadas de publicar maiores esclarecimentos, improvisavam publicando receitas desconexas que não se conectava ao alimento proposto ou simplesmente deixavam imensos trechos em branco. Em outros momentos, as evidências se camuflam sob falas metaforizadas ou sob elementos insuspeitáveis. Tudo se tentava para que chegasse à população o que de fato estava ocorrendo no seu próprio país.

A violência do Estado era notada nos confrontos policiais e em conhecidos que desapareciam, mas, não era possível a muitos imaginar as proporções reais de tudo isso. Aparentemente, o silêncio imposto em relação às torturas era para que menos pessoas se revoltassem e a situação se tornasse, então, incontrolável.

Nesse sentido, a escolha da fonte requer um cuidado redobrado, pois pode apresentar distorções da realidade dos fatos. Conforme destaca Carla Pinsky:

Não há como deixar de lado o aspecto da censura. Em vários momentos, a imprensa foi silenciada, ainda que por vezes sua própria voz tenha colaborado para criar as condições que levaram ao amordaçamento. O papel desempenhado por jornais e revistas em regimes autoritários, como o Estado Novo e a ditadura militar, seja na condição de difusor de propaganda política favorável ao regime ou espaço que abrigou formas sutis de contestação, resistência e mesmo projetos alternativos, tem encontrado eco nas preocupações contemporâneas, inspiradas na renovação e na abordagem do político". (PINSKY, p. 129)

Assim, a escolha do impresso *Jornal do Brasil* foi baseada em fatos que foram noticiados, em forma de denúncia, relativos a uma determinada categoria artística. A questão é que esses fatos levavam a outras situações, gerando, assim, reflexões sobre o tratamento dado à classe artística no país.

## Capítulo II – Interferências no *capital cultural*

### 2.1 Pierre Bourdieu: a formação do *habitus* e o capital cultural.

Para posterior análise da evolução da Dança no período da Ditadura no Brasil, alguns pressupostos do quadro teórico de análise da Sociologia desenvolvida por Bourdieu (2009) como os conceitos de *habitus*, campo, capital cultural, capital social, capital simbólico e capital econômico serão apresentados neste capítulo..

Segundo Bourdieu (1972), os condicionamentos associados a um determinado campo produzem o *habitus*. Este é definido como:

“sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente regulamentadas e reguladas sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha a necessidade de projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingí-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro” (BOURDIEU, p.175)

Considerando o *habitus* estruturado pelo mundo que o estrutura, ou ainda, um sistema de disposições socialmente constituídas, Bourdieu (2009) indica que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador das práticas e ideologias que caracterizam uma classe de agentes sociais e evidenciam a posição social em que foi construído. Portanto, a homogeneidade do *habitus*, dentro de uma mesma classe social, se constitui num censo comum na medida em que faz com que as obras e as práticas sejam percebidas como comuns, uma vez que os agentes possuem os mesmos códigos para assimilá-las. Dessa forma, compreende-se como uma das funções da noção de *habitus* é de se incumbir da unidade de estilos na qual as práticas e os bens estão vinculados, de uma classe

de indivíduos ou de um indivíduo apenas. Os agentes sociais atuam como operadores práticos na construção dos objetos quando o *habitus* é considerado como sistema de esquemas adquiridos que funcionam na prática como categorias de percepção e apreciação e princípios organizadores da ação.

Tratando-se da classe e de produto da história familiar, o *habitus* produz as práticas individuais e coletivas, garantindo a presença de experiências vividas que quando são depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de ação, de pensamento e de percepção - ao longo do tempo, tendem a garantir a conformidade das práticas e sua constância, perpetuando, desta forma, a hereditariedade social das diferentes classes na medida em que reproduz nos sucessores o que foi adquirido pelos predecessores.

O *habitus* é classificado por Bourdieu (op.cit), segundo a leitura de SILVA (2008), como primário e secundário. O primeiro seria incorporado nas regras estabelecidas pelas classes, de forma implícita, e no núcleo familiar. Já o secundário, seria transmitido explicitamente, de forma externalizada, incorporado através da educação formal, dos meios de comunicação e na produção cultural. Assim, ocorre uma fusão entre os dois *habitus*, onde segundo se incorpora ao primeiro para formar um unitário. Alterando-se as condições históricas e sociais, o *habitus* é automaticamente modificado, de modo a se incorporar aos novos arranjos. Resumindo, o conceito de *habitus* possui a propriedade de conciliar as realidades, individual e exterior, dialogando constantemente com os mundos subjetivo e objetivo. Além de reproduzir e classificar as ações dos indivíduos, pode ser compreendido como produto de seus percursos sociais e de suas ações.

Em relação às produções simbólicas, Bourdieu (op.cit) analisou o modo como são elaboradas, classificadas e como se reproduzem as estruturas de dominação social. Os sistemas simbólicos, segundo ele, diferenciam-se conforme são produzidos por um campo relativamente autônomo de circulação e produção ou por um corpo especializado. Pode ser também apropriado pelo conjunto do grupo social.

Na teoria de campos, Bourdieu (op.cit) verifica a diferenciação constante que há no mundo social. Os agentes sociais, de posse de determinados capitais e de seus *habitus*, se distribuem nos espaços em determinados campos sociais. Esses fatores determinam a posição social dos grupos.

A noção de campo pode ser definida como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições, espaços sociais em que os agentes e as

instituições sociais estão inseridos e nos quais determinados tipos de bens são produzidos, consumidos e classificados. Dessa forma, o campo obedece as suas próprias regras de hierarquia social e de organização, onde os indivíduos se comportam como se estivessem num jogo, diferenciando-o do todo ao qual está subordinado, apresentando até relativa autonomia. Nesse sentido, se faz necessário conhecer as leis segundo as quais as estruturas tendem a se reproduzir, gerando agentes dotados do sistema de disposições capazes de produzir práticas adaptadas às estruturas e, portanto, em condições de reproduzir as estruturas, evidenciando o efeito de refração que o campo exerce sobre as relações uma vez que o habitat contribui para fazer o hábito e o hábito contribui para fazer o habitat por meio dos costumes sociais. Desse modo, percebe-se que o que se deprecia num campo, pode ser valorizado em outro.

Na obra sociológica de Pierre Bourdieu (2008), o conceito de capital discute o volume de acúmulo de forças dos indivíduos em suas posições no campo. No curso de sua obra, ele distingue quatro principais tipos de capital: o econômico, o cultural, o social, e o simbólico. Ele ressalta que emprestou do marxismo a ideia de que o capital econômico confere poder, àqueles que o possuem, sobre os desprovidos. Outro empréstimo foi a noção de capital como relação social. Porém, ele estendeu esta noção, ao criar os conceitos de capital cultural, capital social e capital simbólico, às outras formas de riqueza.

O capital econômico predomina nas classes dominantes podendo, muitas vezes, interferir no volume de aquisição do capital cultural. Ele é constituído pelos diferentes fatores de produção e pelo conjunto dos bens econômicos, dentre os quais destacam-se os bens materiais, terras etc.

O capital cultural pode existir sob três formas: incorporado, objetivado e institucionalizado. Segundo Bourdieu (op.cit), a noção de capital cultural aplicou-se, primeiramente, como uma hipótese na tentativa de explicar a desigualdade de desempenho escolar de estudantes, oriundos de diferentes classes sociais, relacionando ao desempenho escolar e com a distribuição de capital cultural entre as classes e partes de classe. Ressalta-se que a transmissão deste capital é sem dúvida a forma mais dissimulada da transmissão hereditária do capital, recebendo por isso um peso maior nos sistemas das estratégias de reprodução. Partindo destes pressupostos, este capital corresponde ao conjunto das qualificações intelectuais produzidas pela família e pelas instituições de ensino, figurando sob três formas: na

primeira modalidade, o capital cultural supõe um processo de interiorização nos marcos do processo de ensino e aprendizagem, que implica, pois, um investimento de tempo. A incorporação do capital cultural inicia-se no núcleo familiar por meio da socialização. Desse modo, o capital cultural incorporado constitui-se parte integrante da pessoa, não podendo, justamente por isso, ser trocado instantaneamente, tendo em vista que está vinculado à singularidade até mesmo biológica do indivíduo. O capital cultural incorporado das gerações anteriores possui relativa vantagem inicial, uma espécie de crédito antecipado com o intuito de garantir ao recém-chegado o início da aquisição de elementos da cultura legítima sem a necessidade do desapego cultural, de correções relativas a aprendizagens inadequadas.

Por consequência, a transmissão do capital cultural é, sem dúvida, a mais dissimulada forma de transmissão hereditária de capital.

O capital cultural objetivado é representado sob a forma de bens culturais, materialmente transferíveis a partir de um suporte físico como livros, instrumentos, máquinas, dicionários, teorias, obras de arte etc. sendo transmissíveis, de maneira relativamente instantânea, em sua materialidade. Entretanto, as condições de sua apropriação submetem-se às mesmas leis de transmissão do capital cultural incorporado, uma vez que o objeto material pressupõe capital econômico, e de uma apropriação simbólica e de capital cultural incorporado para a sua aquisição. Resumindo, o capital cultural objetivado pode ser apropriado tanto materialmente (capital econômico) quanto simbolicamente (capital cultural). De acordo com Bourdieu, este capital só existe e subsiste do ponto de vista material e simbólico, na condição de ser apropriado pelos agentes e utilizado como arma e objeto das lutas que se travam nos campos da produção cultural como, por exemplo, o campo artístico, obtendo benefícios proporcionais ao domínio deste capital.

Por último, tem-se o capital cultural institucionalizado que, sob a forma de títulos, alude à objetivação do capital cultural incorporado, consolidando-se por certificados escolares que estão, simultaneamente, garantidos e sancionados legalmente, guardando relativa independência em relação ao portador ao conferir competência cultural ao título e, ao portador, um valor convencional em um determinado momento. Por meio do título escolar ou acadêmico, outorga-se reconhecimento institucional ao capital cultural possuído por uma determinada pessoa. Para Bourdieu, este capital garante benefícios materiais e simbólicos, podendo ser considerado como um artigo que se troca no mercado de trabalho, na

medida em que permite estabelecer valores de conversão entre o capital cultural e o capital econômico, garantindo o valor em dinheiro de determinado capital escolar, consagrando, de forma permanente, a posição ocupada na distribuição do capital cultural.

Em Bourdieu (2008), o capital social é entendido como um conjunto de recursos que estão ligados à detenção de uma rede durável de relações em que os indivíduos se reconhecem como pares dentro de uma mesma condição social ou como integrantes de um determinado grupo, ou seja, é o conjunto das relações sociais de que dispõe um indivíduo ou grupo. Este capital é o resultado da instauração e manutenção das interações sociais, que podem ocorrer em várias situações do cotidiano, desde os momentos de trabalho até aos momentos de lazer, que contribuem para o aumento do volume deste capital que está vinculado ao capital econômico, cultural e simbólico. Dito de outra forma, o volume do capital social que um agente individual possui depende da extensão da rede de relações que ele pode, de fato, mobilizar e do volume dos demais capitais que cada um possui.

De acordo com Bourdieu (op. cit), o capital simbólico só existe na medida em que todas as marcas sutis de distinção entre as classes, pequenas diferenças, sejam percebidas pelas pessoas que conhecem e reconhecem um princípio de diferenciação, de modo a lhes permitir identificar todas as diferenças e atribuir-lhes valor, ou seja, este é um capital apoiado sobre o conhecimento e o reconhecimento comum a todos os membros de um grupo. Para ele, este capital pode ser considerado um poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor categorias de pensamento e reconhecimento, obtido por um longo processo de institucionalização à custa de investimento de disposição, dinheiro e tempo. Esse capital assegura formas de dominação, na medida em que seu controle, por parte dos dominantes, impõe aos dominados seu arcabouço cultural, as relações de dominação e as hierarquias estabelecidas, fazendo com que sejam percebidas como legítimas. Assim, esse crédito, espécie de adiantamento de credibilidade, somente é consentido pelo grupo àqueles que lhe dão maior número de garantias simbólicas e materiais.

Por fim, segundo a leitura de Bonnewitz (2003), o capital simbólico permite compreender que as diversas manifestações dos códigos de honra e as regras de boa conduta não são apenas exigências do controle social, mas constitutivas de

vantagens sociais com consequências afetivas, correspondendo ao conjunto de práticas como as boas maneiras e padrões de comportamentos ligados à honra e ao reconhecimento.

### **2.1.1 A dança como representação cultural**

Com o propósito de estabelecer relações entre a evolução da Dança e os conceitos expostos no capítulo anterior, alguns aspectos sobre as transformações e contribuições para o capital cultural serão analisadas neste capítulo.

Segundo Paul Boucier (2001), no sentido religioso, são representativas as danças egípcias, que figuraram em sua essência ritualísticas, pois eram voltadas para a adoração das divindades realizadas em grupo para marcar os ritos de fecundidade como retratavam as danças dos camponeses; as danças indianas, inspiradas na atividade divina e seguindo os conceitos de sabedoria e energia, características do hinduísmo, e as danças japonesas que integravam festas e rituais ilustravam lendas ou crenças sobre a relação entre as divindades e a natureza. Com a ideia de educar, destacaram-se: as danças chinesas, com temáticas moralizantes e filosóficas com o intuito educativo e utilizadas pelos imperadores como meio de demonstrar aos seus súditos a submissão que lhe era devida; as danças gregas, que desde os primórdios de sua existência foram de grande importância na vida cultural, executada em mitos, lendas, cerimônias, literatura e também exigida como matéria na formação dos cidadãos, com a finalidade de educá-los para todas as atividades, cultivando a disciplina, a harmonia estética, preparando o corpo e a mente, a coragem ao conclamar os soldados para as lutas; por fim, as danças romanas, que foram ganhando importância na vida pública e passaram a se consideradas moda nos costumes das famílias. Nesse sentido, a dança foi se constituindo em capital simbólico na medida em que passa a assumir a condição de um requisito social.

Em relação ao que se compreende como mundo judaico-cristão, entre o período greco-romano e a idade Média, a salvação da alma era o fator central para a existência humana. Esse pensamento estabelece a noção do corpo como instrumento propício ao pecado e à degradação. Em nome desse conceito,

elementos constitutivos da dança - sua poesia, a expressão liberdade, a naturalidade e espontaneidade - foram sufocados por um longo período da história.

Conforme relata Boucier (op. Cit.), algumas paróquias bascas permitiam a execução de danças por ocasião dos festejos de Natal

“No entanto, apesar de algumas exceções, as condenações eclesiásticas atingiram seu objetivo: a dança não foi integrada à liturgia católica. E a recusa é ainda mais notável pelo fato de, em muitos casos, os trajes e até os lugares de culto pagão terem sido assimilados sem dificuldade. Sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança.” (2001 p.51)

Neste momento é percebida a força do seu capital simbólico a ponto mesmo de contribuir para sua própria extinção.

Continuando sua reflexão sobre a Idade Média, ele conclui:

“Podemos constatar que, desta forma, a Idade Média realizou uma ruptura brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes: nas culturas da Alta Antiguidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transforma-se há em rito tribal totêmico; somente no final da evolução, ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento. Sua evolução prossegue apenas neste contexto, o que a levará a ser dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje. Somente quando do estabelecimento de uma cultura leiga, a cultura feudal, portanto tardiamente, é que começará esta evolução interna. Até então só se pode falar de dança instintiva. (op.cit.)

Somente a partir da Renascença, a dança-espetáculo, sem a censura religiosa, volta a exercer sua “função” principal.

A Idade Média teve auge, requintado e luminoso, a partir do século XII, ocasionado por transformações políticas e sociais. Segundo Portinari (1989), as artes, promovidas com requinte pelos artistas que eram oriundo do povo, levaram alegria e refinamento para os habitantes dos castelos. Dessa forma, os artistas populares levaram sua arte à nobreza, de modo que esta rapidamente a refinou com seus costumes. O domínio, por parte da nobreza, das danças tidas como refinadas qualificava o indivíduo, de modo a assegurar-lhe a aceitação e consequente

identificação como pertencente a determinado grupo social. É nesse momento que ocorre a conversão de capital cultural incorporado em capital cultural institucionalizado, capital simbólico e capital social, uma vez que a cultura camponesa se transformou, necessitando de códigos de apropriação para atender, na prática, aos padrões de comportamento das classes dominantes. Neste sentido, a o refinamento da dança servi como modo de distinção ente as classes, constituindo-se, dessa forma, como capital simbólico, uma vez que expressava o poder simbólico exercido pela burguesia. Por fim, ela contribuiu para a constituição do capital social das diferentes classes, uma vez que estimulou o estabelecimento de redes de relações sociais, além de ampliar de forma significativa.

A dança foi o veículo através do qual se permitiu revelar as diversidades culturais que se espalharam pelo mundo em todos os contextos históricos e épocas, seguindo o desenvolvimento da humanidade, ou seja, em suas diversas formas e finalidades, contribui para a constituição, perpetuação e disseminação da cultura dos povos.

Em relação ao capital cultural, nota-se que nesses quatro séculos a dança se estabelece como capital cultural institucionalizado na medida vai se desenvolvendo e necessitando de códigos que são inculcados por meio de estudos e da frequência em instituições específicas que se dedicam ao seu ensino. Dessa forma, verificou-se que seu aprendizado não está condicionado apenas ao capital cultural incorporado herdado dos antepassados.

Assim, com uma observação mais próxima do quadro evolutivo da Dança que, no período anteriormente descrito, ocorreram algumas conversões de capitais, começando pela conversão do capital cultural institucionalizado em capital simbólico quando se constata em um primeiro momento que o Balé de Corte e, posteriormente, o Balé Clássico constituem privilégios dos homens e da nobreza, o que a caracteriza como distintiva, tanto em relação ao gênero de seus praticantes quando em relação à parte da população que a ela tem acesso. Outra observação, importante ocorrida, através da sua história, foi a conversão do capital cultural institucionalizado em capital cultural objetivado, sendo este representado pelos espetáculos produzidos pena e na corte e pelas companhias de dança, posteriormente formadas. A profissionalização da dança converte o capital cultural institucionalizado converte em capital econômico, uma vez que os artistas, agora profissionais de dança, são devidamente remunerados.

A democratização da prática também foi algo significativo. Na medida em que foi permitido o acesso das mulheres e das classes menos abastadas nas escolas oficiais, foram ocorrendo mudanças no capital simbólico. A dança foi se feminizando até adquirir as características conhecidas do período romântico, além de aumentar a frequência de realizações, o que se concretizou no capital cultural objetivado.

Conforme Bourcier (op.cit.), dentre as modalidades significativas de inovação destaca-se a Dança Moderna e a Dança Contemporânea. A primeira, fundamentando-se pela liberdade expressiva do movimento, rejeitou os artifícios e o rigor acadêmico do Balé Clássico, refletindo o conturbado contexto histórico na qual surgiu, ou seja, um mundo industrializado onde o homem buscava novas formas de se relacionar consigo, numa busca de identidade própria, e com a sociedade, expressando em movimentos o estado do caos e fragilidade, além da desesperança em relação aos valores sociais que tomou conta de grande parte da humanidade após a primeira guerra mundial. A segunda a ganhar destaque, a Dança Contemporânea, surgiu na década de 1960 nos EUA como forma de protesto aos rumos da política mundial, às guerras, contra o que estava estabelecido pela bipolarização do planeta, enfim, contra o próprio mundo e contra o homem, agente dessa degradação. O coreógrafo Maurice Béjart, por exemplo, abordavam temas em que o homem se colocava diante das agressões do mundo exterior, sobre a exclusão das mulheres, as restrições sociais, o maquinismo, denunciava a hipocrisia, a injustiça, entre outros.

Em passagem pelo Brasil, Béjart deixa transparecer suas convicções políticas e sociais quando diz em entrevista que:

Nunca me filiei a partidos. Mas sempre fui e sou pela total liberdade de expressão. Sem ela não existe arte. Regimes de opressão agredem e temem os artistas. Já tive péssima experiência. Em 68, em Lisboa, manifestei-me contra o fascismo, depois de um espetáculo. A polícia de Salazar me sequestrou e me jogou como indesejável. (PORTINARI, 1985, p.81)

Assim, essa inovadora vertente agregou novas tendências estéticas, outros recursos técnicos, códigos, outras concepções de vida e de mundo. Em alguns momentos, a dança retoma seu caráter de entretenimento. Entretanto, ela não se desvia da preocupação de retratar os temas que fazem parte do seu momento, se

inserindo nas questões sociais. As danças modernas, segundo análise sobre o *habitus* de seus praticantes, são solidárias à civilização urbana por exigirem novas atitudes corporais, demandando mudança na sua constituição natural, uma vez que o *habitus* corporal vai se constituindo a partir das experiências do inconsciente.

Observando-se a trajetória e os desdobramentos gerados pelas possibilidades que o ato de dançar traz, torna-se fácil entender porque essa prática cultural foi boicotada. Muitas vezes, os incentivos recaíam em outros setores culturais que não representavam ou não pertenciam à cultura nacional:

Se, o tango e o samba foram incentivados a se tomarem, nos anos de 1930, como marca identitária, nos chamados anos de chumbo, a sobrevida da cultura nacional passou inúmeros percalços no intuito de empobrecê-la para provocar deslumbramento pela cultura e modo de vida de determinados países. Sem a valorização da produção cultural nacional a não ser aquela que “nada dizia”, ficava mais fácil exercer controle sobre as massas e distraí-las com tipos de entretenimento que não levassem à reflexão. A arte trabalha a abstração de elementos que podem levar a profundas reflexões. Era preciso neutralizar o setor artístico. A maneira encontrada pelos governos militares para se livrarem de setores artísticos que incomodavam era, primeiramente, desmotivar a classe artística. (ARAÚJO E SILVA, 2010 p.07)

Assim, a forma encontrada para “quebrar” uma possível resistência dos setores produtores da cultura nacional seria “inundar” a sociedade com elementos culturais que, no contexto da guerra fria, servisse para reforçar o alinhamento com a ideologia Capitalista norte-americana.

## **2.2 Reflexos na educação**

Sem dúvida, a Dança é uma manifestação corporal e cultural que contribui para o amplo desenvolvimento do indivíduo, no seu reconhecimento social, pela socialização, pela criatividade, pelo desenvolvimento da percepção estética, pelo espírito da determinação (através de ensaios e tentativas) e pela ética que deve permear toda associação de pessoas. Assim, ela pode proporcionar aos seus praticantes, de forma prazerosa e significativa, a oportunidade de se tornarem indivíduos ativos, contribuindo para a constituição das diferentes espécies de capitais e conseqüentemente do seu *habitus*.

Ao considerar a Dança como um dos fenômenos formadores do capital cultura, se torna importante fazer uma breve análise de como ela se insere no contexto atual e como tem sido utilizada no processo educacional, considerando-se os espaços de suas realizações.

A primeira observação em relação ao campo de atuação no sistema educacional é que tanto no sistema de ensino formal quanto nos projetos sociais e na educação complementar, a Dança possui, como um dos seus principais fundamentos, a promoção da inclusão social.

Atualmente, a dança se mostra envolvida no processo educacional, no que tange ao sistema de ensino e educação complementar. No mesmo sentido educacional e de inclusão social, a dança figura em projetos sociais que atendem crianças e adolescentes considerados carentes de recursos. É comum, nas mais diversas comunidades espalhadas pelo país, encontrarmos meninas e meninos em aulas de balé e com perspectivas de dançar em outros países.

Outro aspecto é a utilização da Dança, ainda no sentido inclusivo (capital social), por pessoas portadoras de necessidades especiais. Essa proposta tem possibilitado, de fato, a todas as pessoas usufruírem dos bens culturalmente produzidos. Efetivamente, outras áreas artísticas como o teatro e a pintura, além da dança, compõem um mosaico de possibilidades no intuito de integrar esses cidadãos em sua comunidade.

De modo geral é interessante perceber, nos escritos de Laban (1978), como o movimento se destaca e ganha a sua devida importância. Sua análise consiste num sistema de estudo que considera o movimento como a primeira linguagem. Esse sistema se propõe a definir quatro aspectos inter-relacionados no movimento: o corpo, o esforço, o espaço e as relações estabelecidas. Nesse sentido, esses aspectos serviriam para apurar a observação e o foco da experiência do movimento. Assim, ele busca atrelar, em sua obra, arte e ciência ao estabelecer análise e observação do movimento. Nas palavras de Laban:

Somente quando o cientista aprender com o artista o modo de adquirir a necessária sensibilidade para o significado do movimento, e quando o artista aprender com o cientista como organizar sua própria percepção visionária do significado interno no movimento, é que haverá condições de ser criado um todo equilibrado. (Laban, 1978, p. 154)

É importante lembrar que a Dança, que se realiza através de movimentos, possui significados múltiplos. Por essa razão, a formação do *habitus* se torna imperiosa no sentido de que as pessoas executem e sejam capazes de interpretar movimentos. Na dança moderna e em todas as outras modalidades que se utilizam do corpo como um meio de comunicação, alguns artistas dizem que querem dizer “nada” com seus gestos. Na verdade, o “nada” que ele quer passar já é a sua expressão sobre algo, ou a sua forma de “calar-se” diante de uma plateia. Na medida em que a plateia entende o “nada”, mesmo no seu real significado semântico, ela pode conjecturar sobre outros “nada” de forma a associá-lo a múltiplas experiências pessoais. Mas foi o movimento, executado e compreendido, que estabeleceu essa comunicação entre o artista e seu público.

### **2.2.1 Quem está/estará na plateia?**

Em relação aos danos causados ao desenvolvimento da dança, à formação de um público sensível e ao mesmo tempo crítico. à busca pelo aprendizado e à realização de um ideal de vida que, para muitos, é o que a dança representa, houve, no mínimo, um considerável atraso na expansão dos teatros e das escolas destinados ao ensino dessa arte.

A questão é simples: quanto mais expostos a diferentes formas de expressão artística, mais elementos serão desenvolvidos para sua apreciação. Consequentemente, a valorização dos espetáculos, sobretudo os que envolvem a Dança, se torna algo comum, não cabendo mais sua depreciação diante de outros espetáculos distintos, onde determinados comportamentos são requeridos ou simplesmente não são exigidos. Por exemplo, um adolescente que vai ao museu e ao estádio de futebol precisa ter familiaridade com os dois espaços culturais. Nesse sentido, é importante que as pessoas adquiram os códigos, o hábito de frequentar tais locais para que se formem plateias consumidoras de arte, que assista com apreciação e encantamento.

Infelizmente, ainda perduram os resquícios dos anos em que se interferiu na formação de públicos para as artes. Consequentemente, houve um grande atraso na formação desse público uma vez que:

Saber fazer a leitura de uma dança não é tarefa fácil e exige treino, ou seja, é preciso assistir muitas vezes, apreciar, ler o coração, a alma. É um verdadeiro despertar dos sentidos. Além disso, há todo um processo de entender um pouco da técnica específica que cada estilo de dança exige, entender sobre os corpos que dançam, entender das qualidades físicas e capacidades motoras dos corpos bailantes, entender o contexto político, cultural, econômico e religioso. Para isso se propõe debates e discussões sobre assuntos diversos que permeiam o universo dos bailarinos como treinamento (tipo de treinamento, local adequado para treinamento, vestimentas e calçados apropriados, alimentação mais adequada), biotipo, questões de gênero, idade, enfim, assuntos que podem envolver tais práticas corporais artísticas. (ARAÚJO E SILVA, 2010 p.12)

Os atores, bailarinos e professores de dança usualmente possuem tal capacidade como dom natural, a qual, no entanto, pode ser refinada a tal ponto que se torne inestimável para os objetivos da representação artística. Dessa forma, seria essencial cultivarem a faculdade de observação e o desenvolvimento do potencial de análise, através do costume, do movimento. Transformar-se-ia numa educação para a dança na medida em que, naturalmente, a plateia se identificasse com os elementos pertencentes a essa classe.

### **Capítulo III – Nas páginas do Jornal do Brasil**

#### **3.1 Descrevendo o contexto**

Assim como a música, a literatura, o teatro, dentre outras formas de expressão, dança teve o seu natural desenvolvimento interrompido porque também representava um considerável “canal” por onde se poderia, com fez Alvin em relação à segregação, fazer denúncias das agressões e torturas, além de reivindicações sociais. Ou seja, a dança também representava um perigo ao sistema e por deveria ser devidamente “sabotada” em seus projetos. Esta parece ser uma diferença importante entre o tradicional Balé Clássico e a Dança Moderna que ao inserir movimentos mais próximos do teatro além de uma criatividade que o clássico não

permite, possibilita ao coreógrafo expressar ideias através dos movimentos do corpo que podem ser contemporâneas ao momento vivido.

O renomado coreógrafo Maurice Béjart trouxe sua companhia, Balé do Século XX, dentro do recorte histórico proposto, apenas duas vezes: uma em 1963 e outra em 1979. O intervalo de dezesseis anos se deve ao fato de que ele não admitia se apresentar num país onde houvesse presos políticos e tortura.

Alguns dados importantes evidenciam a depreciação, cada vez mais nefasta, dos fomentos culturais e a consequente diminuição dos espetáculos de Dança:

Em seu texto sobre a dança no Brasil, Faro (1988) insere no final de sua obra, várias tabelas onde arrola os espetáculos apresentados no Teatro Municipal do Rio. De acordo com seus dados houve no ano de 1965 6 (seis) espetáculos e, no ano de 1973, apenas 3 (três) espetáculos o que mostra uma redução de 50% entre os dois anos. Porém, o que chama mais a atenção são os números que antecedem o período da ditadura, pois o autor arrola para o ano de 1954 16 (dezesseis espetáculos) que fizeram estreia na cidade que era, naquele momento, a capital do Brasil. (ARAÚJO E SILVA, 2010 p.07)

Assim, percebe-se a consonância em relação ao que é descrito pelos bailarinos nas páginas do Jornal do Brasil, sobretudo no que concerne à ausência de espetáculos para atuar e a evasão de artista.

### **3.1.1 Governo Militar: bailarinos vistos na mídia**

O ano é 1968 e as bailarinas foram trabalhar em programas de televisão para complementar o seu salário. Porém, não foram para qualquer programa; foram para os tidos como piores da programação. Num subtítulo *Um país sem "ballet"*, a ex-bailarina e Diretora do Corpo de Baile à época, Dalal Achcar explica as razões:

"- A roupa para ensaiar – malhas, abrigos e meias – custa uma verdadeira fortuna. Como é que eles poderiam viver e comprar essas coisas sem uma renda extraordinária?[...] Por que o Governo não financia programas educacionais? Muitos dizem que não gostam de ballet. Quando a gente

pergunta se conhecem, quase sempre a resposta é “nunca vi”. Ninguém pode não gostar do que nunca viu. Mas ao assistir a um bom espetáculo de ballet, não há quem não goste.”<sup>1</sup>

No fragmento acima, Dalal expõe, além dos motivos do “trabalho alternativo”, outro grave problema, já citado, em relação à falta de incentivo governamental: a formação de público. Parece lógico que se não há espetáculos, não se forma público. Esse fato é altamente prejudicial para a cultura e para o ensino de dança no país dado que esvazia qualquer possibilidade de criar o hábito cultural da dança nas diversas camadas sociais, o que seria importante até para diminuir a distância imposta por condições financeiras. A arte pode se tornar como mostram o trabalho de algumas Organizações Não Governamentais (ONGs) um ótimo instrumento para combater a desigualdade no que se refere ao “capital cultural”.

No ano de 1973, um título estampado chama a atenção: *Abertura para a cultura brasileira?* Yan Michlski descreve a alegria de Dalal Achcar pela vinda ao Brasil, do Royal Ballet de Londres após, segundo ela, dez anos de sonho. Isso foi possível devido a um “esquema” financeiro que envolveu ações particulares, viabilizando a queda dos preços dos ingressos que, certamente, devido à grande produção envolvida na apresentação dos 120 bailarinos possibilitando que, pelo menos a classe média, tivesse acesso.

Por outro lado, se os incentivos são poucos para os bailarinos brasileiros, como não pode haver intercâmbio cultural. De fato, é um grande feito trazer renomadas companhias para apresentação e para tentar conquistar o público. Porém, o certo (e só uma investigação mais profunda pode dar conta da dimensão deste fato) seria que as companhias de balé do Brasil também excursionassem por outros países. Até onde foi possível constatar, hoje esta é uma realidade ainda para poucos.

Não é difícil encontrar reportagens da época denunciando a desqualificação dos bailarinos. Uma delas chamou a atenção porque, além de mostrar a difícil realidade dos bailarinos, cujos salários não cobrem os custos com acessórios e com os cuidados físicos necessários para a prática do balé, faz uma clara denúncia, em tom mesmo de tristeza, sobre a falta de mercado para as bailarinas clássicas. Para não sair do país – seguindo os passos de muitos – acabam “cedendo”, por força da sobrevivência, a trabalhos sem qualificação em programas de televisão,

desempenhando funções de palco para as quais os anos de dedicação à arte da dança são desprezados. Assinada por Edison Brenner e com o título bem sugestivo *Ser bailarina. Padecer no paraíso* (talvez o paraíso seja uma referência ao regime ou ao próprio programa “Buzina do Chacrinha”), ela descreve a participação, no programa, de duas bailarinas do Corpo de Baile do Municipal da seguinte forma:

“A seu lado, com os olhos baixos, uma imitação de sorriso no rosto, a bailarina Elisabete Oliosi, do Corpo de Baile do Teatro Municipal. Depois de estudar ballet – é formada pela Escola de Dança do Teatro Municipal – durante mais de dez anos. Elisabete é considerada um dos bons valores da nova geração. Sua irmã, Eleonora Oliosi, é uma das melhores bailarinas do Brasil. Trabalha também no Teatro Municipal; já esteve em onze países, entre os quais a França, a Inglaterra, a Alemanha e a Iugoslávia para estudar e representar a dança clássica brasileira. Estuda ballet “há mais de 20 anos” e como sua irmã mais moça, não conseguiu evitar os programas de baixo nível da televisão “porque o que nós ganhamos aqui não dá para viver”.<sup>2</sup>

Nesse relato, percebe-se que a decepção das bailarinas e a interferência no capital cultural objetivado e no capital cultural econômico, uma vez que a participação das bailarinas no programa não configura a efetivação da dança para a qual, dentro da configuração do capital institucionalizado, estudaram e se profissionalizaram.

### **3.1.2 Espetáculos sob suspeita**

Esse episódio passaria, para os descontextualizados, como uma infeliz administração do Teatro não fosse por um fato grotesco, mas que não deixou qualquer dúvida de que a dança tinha um significado especial para os Governos Militares. A censura ao Balé Bolshoi, em março do mesmo ano, ou seja, o Teatro Municipal ficou inativo em janeiro de 1976 e, em março, ocorreu a censura à apresentação da companhia, em Moscou, que seria transmitida pela Rede Globo de Televisão. Se a censura não tivesse ocorrido os brasileiros poderiam ter o privilégio de assistir à apresentação em casa, pela televisão. Junto com 111 países, o Brasil teria dado um salto significativo em relação aos programas televisivos (basta lembrar o desprestigiado programa *Buzina do Chacrinha*). Entretanto, tratava-se do Bolshoi,

em Moscou e com Maia Plissetskaia, considerada a maior bailarina do mundo naquele momento. Diante de embates entre norte-americanos e soviéticos para mostrar ao mundo qual era “nação” melhor preparada para “guiar” os outros países, com seus cidadãos perfeitos e infalíveis. Seria inadmissível que crianças, jovens e adultos começassem a admirar uma bailarina que simbolizava a “perfeição” do modelo soviético de sociedade; ela era um ídolo em seu país e no mundo. Vermelha era uma cor que, mesmo em capas de livros, ou simplesmente escrevendo-a em algum papel, podia gerar grandes problemas. Mas e a apresentação da coreografia *Romeu e Julieta*? E a dança? Isso era menos importante diante das “ameaças” que a companhia russa oferecia a um possível levante “cultural” no Brasil. Depois de tantos anos sufocando seu crescimento, não causa estranheza que não tenha havido grandes protestos já que a maioria da população provavelmente nem sabia da importância que a dança representa como parte indissociável da cultura de qualquer sociedade.

Uma matéria-desabafo, direta e sarcástica, de Paulo Maia, sintetiza toda a ideia do ridículo que esta atitude do Estado significou, particularmente para Armando Falcão que era então Ministro da Justiça:

“O lastimável episódio da proibição da transmissão do balé *Romeu e Julieta*, dançado pelo grupo do Teatro Bolshoi, de Moscou, para todo Brasil, pela Rede Globo de televisão, só serve para reafirmar um velho teorema: a arbitrariedade não tem limites no seu senso de ridículo e se deixa expor com mais espantosa facilidade. Poder-se-ia dizer: “o que é bom para 111 países nem sempre é bom para o Brasil”. Pelo menos, o que é útil para os 111 países ditos civilizados não é cultura para os zelosos censores do Ministério da Justiça da República Federativa do Brasil.”<sup>3</sup>

Mas, o que para a bailarina significava dançar? Em uma entrevista à revista moscovita *Yunost*, reproduzida pelo jornal *Clarín*, a bailarina, quando perguntada sobre o que ela deseja comunicar ao público, responde: “- A alegria de viver. Quero dizer que a vida é bela”. Ou seja, o episódio comprovou que durante o período dos governos militares, uma simples apresentação de dança foi censurada por questões não pertinentes ao tema ou ao modo como estavam se apresentando. A questão envolvida era meramente política. As consequências desse “atentado” à arte da

dança durarão por décadas, uma vez que uma geração foi privada desse grande acontecimento cultural.

### **3.2 Os espaços: *palcos da vida***

Se os espetáculos estavam sofrendo cortes em suas produções e as coreografias estavam presas aos grandes teatros, a riqueza das possibilidades da expressão corporal, que a dança proporciona, reinventaria outros espaços com requintes de ousadia. Como demonstra Katz em relação ao grupo Stagium:

A ação inicial do Stagium foi a de produzir para os que estavam fora do circuito oficial do balé. Abriu uma via e, em seguida, pavimentou o acesso para que sua dança chegasse até os desabrigados da arte, os que não frequentavam teatros nem faziam assinaturas de temporadas. Uma depois da outra, suas coreografias foram definindo uma estética para os assuntos do cotidiano, em língua de balé. Um jeito de falar sem gravata nem terno, com uma preocupação básica: ser acessível e descomplicado, para ajudar a construir seres humanos. A dança como uma ferramenta de reconstruir o mundo. (KATZ, 1994, p.34)

Nesse sentido, aliam-se as necessidades de novos espaços, a utilização de menos recursos, gerando independência nas produções, e o contato com realidades outras que resgatem valores da cultura nacional, da identidade do povo brasileiro, esquecido e negado em reconhecimento e direitos.

A estratégia de ocupar os espaços “construindo” cultura evidencia a versatilidade que a dança possui e a sua importância na “educação” para o “olhar” e para o “sentir”. As expressões agora se tornam mais próximas e em conformidade com a diversidade existente no país.

### **3.3 Resistências improváveis**

Pode-se falar em resistência ao regime por parte das companhias de dança, em especial, dos bailarinos do Municipal do Rio de Janeiro? Em parte pode-se dizer que sim, se for considerado o fato de que muitos buscaram outros caminhos por vezes não muito agradáveis e que, em alguns casos, poderiam afetar suas imagens junto a seus colegas de profissão como foi, por exemplo, o caso das “chacretes”. Essa era a forma de resistir e não abandonar os anos de estudos e a arte. O balé clássico não oferecia muitas alternativas devido a sua “rigidez” nos palcos, diferente do balé moderno e o contemporâneo em que não há modelos, nem padrões preestabelecidos, podendo incorporar novos movimentos porque busca atingir um “significado” através dos gestos.

Nesse sentido, é importante notar que não apenas os bailarinos buscavam resistência à falta de financiamento de espetáculos. Os músicos também foram contratados pelos mesmos programas televisivos, configurando a transferência da mão de obra artística para outro segmento cultural, além da transferência de recurso por razões ideológicas em que estavam envolvidos alguns veículos de comunicação.

### **3.4 Novas propostas de resistência: o corpo em evidência**

Assim como os outros movimentos culturais ofereceram resistência através de uma espécie de resgate cultural com elementos do cotidiano popular – num momento em que muitos artistas da música estavam cantando em inglês - a Companhia de Ballet Stagium inovou com criatividade para encontrar outras formas eficientes de resistência.

Da mesma forma que as atrocidades cometidas pelo Governo eram denunciadas através da música e do teatro utilizando-se de outras de comunicação, a dança, em especial a moderna apresentada pelo Stagium, proporcionava uma espécie de “choque” de realidade, onde os elementos clássicos, de tempos abastados e da história de caráter universal enfocando temas sentimentais, são substituídos por elementos da cultura nacional, evidenciando o real compromisso

que a dança assumiria diante dos fatos daquele momento político. Assim como as metáforas foram usadas em outras expressões artísticas para burlar os censores, a dança incorporou, à criação de seus personagens, formas que lembravam episódios contidos nos jornais ou “sílides” que poderiam ser, sem a menor cerimônia, substituídas mulheres sofridas ou pelas mães da “Plaza de Mayo”. Mudar o foco e fazer o público pensar. Mas qual era esse público que o Stagium queria sensibilizar?

Ainda segundo katz (op. cit) para o Stagium, ser foco de resistência e usar a arte como essa exigia conjugar vários fatores, mas principalmente elaborar o movimento como expressão. Ou seja, “trabalhar” a interpretação dos gestos, dos olhares e expressões. Se as palavras se deixam pegar de forma mais fácil pela censura, policiar os gestos é mais difícil. Assim, como em outros setores artísticos, as adversidades geradas pelo sistema “provocaram” e fizeram a criatividade produzir, possibilitando a aproximação do cidadão, alheio ao que se passava em seu próprio país.

### **3.5 Analisando os fatos**

Nos governos militares, como parecem mostrar as matérias situadas nas décadas de sessenta e oitenta do Jornal do Brasil, o boicote continuou em relação à promoção da imagem do balé como uma arte de difícil acesso para as camadas populares. Seja pela desqualificação profissional, seja pela falta de apoio na expansão de uma rede de teatros que comportassem grandes produções nacionais - que mantivessem os artistas nas suas áreas, de forma que pudessem de fato “viver” da dança – e internacionais, o fato é que o balé brasileiro sofreu sucessivos boicotes em sua tentativa de se desenvolver como uma das artes representativas do Brasil, na figura de seus bailarinos, já consagrados em outros países.

Pode-se falar em resistência ao regime por parte das companhias de dança, em especial, dos bailarinos do Municipal do Rio de Janeiro? Em parte pode-se dizer que sim, se for considerado o fato de que muitos buscaram outros caminhos por vezes não muito agradáveis e que, em alguns casos, poderiam afetar suas imagens

junto a seus colegas de profissão como foi, por exemplo, o caso das “chacretes”. Essa era a forma de resistir e não abandonar os anos de estudos e a arte. O balé clássico não oferece muitas alternativas devido a sua “rigidez” nos palcos, diferente do balé moderno e o contemporâneo em que não há modelos, nem padrões preestabelecidos, podendo incorporar novos movimentos porque busca atingir um “significado” através dos gestos.

No caso brasileiro como relata Katz (1994) o maior exemplo é o Balé de Câmara Stagium que atuou de forma significativa no Brasil, porém, fora da grande mídia, buscando caminhos alternativos para expressar sua arte, apresentando-se no interior do Brasil; realizando espetáculos em lugares de difícil acesso, levando cultura e formando espectadores em todo o território brasileiro. Assim, “a dança do Stagium se fez em termos de Terceiro Mundo: ou “uma dança de pés fincados na terra e concientizadora, como a caracteriza Portinari (op. cit ). Com sua ousadia, contribuiu, mesmo sem condições apropriadas e sem a propagação na mídia, para a construção do capital cultural realizando-se como capital cultural objetivado.

### **Considerações Finais**

Que consequências desse momento podem ser observadas atualmente em relação ao ensino e a formação dos professores de dança no Brasil?

Em relação aos danos causados ao desenvolvimento da dança, à formação de um público sensível - e ao mesmo tempo crítico -, à busca pelo aprendizado e à realização de um ideal de vida que, para muitos, é o que a dança representava, houve, no mínimo, um considerável atraso na expansão dos teatros e das escolas destinados ao ensino dessa arte. A Dança, compreendida segundo os conceitos de *habitus* e de capital cultural - em suas três formas -, esteve presente na construção do capital cultural nas mais diferentes épocas e nas mais diferentes sociedades. Primeiramente, figurando como capital cultural incorporado, no momento em que se transmite através das gerações; foi capital cultural institucionalizado no momento em que se profissionalizou, agregando, conseqüentemente, capital econômico; toda vez em que se realizaram espetáculos de dança, foi capital cultural objetivado; no momento em que diferenciou as classes sociais e, dentro do espaço social, as

determinações de gênero, realizou-se como capital simbólico e, por fim, como capital social, dentro da concepção de que a dança exerce, como uma de suas funções, a aproximação dos indivíduos através das relações sociais.

Dessa forma, a Dança esteve presente, de diversas formas, no processo inclusivo e na socialização humana, considerando-se um determinado espaço social. Sua contribuição foi significativa na aquisição e transmissão dos referidos capitais e na construção do habitus cada vez que se reproduz. Nesse sentido, cabem os questionamentos sobre o quanto se perdeu de capital cultural incorporado, uma vez que foram mais de duas décadas de estrangulamento dessa arte, coibindo seu pleno desenvolvimento, como ocorrera na Idade Média, interferindo e empobrecendo a construção cultura do país.

Sem dúvida, os anos em que o amplo acesso foi negado, muitas coreografias deixaram de ser elaboradas, muitos bailarinos e professores de dança foram forçados a buscar um público distante para realizar o seu “sonho” de vida e muitos aprendizes ficaram órfãos porque os ídolos, que nem chegaram a conhecer, com suas carreiras consolidadas fora do país, não puderam ser seus mestres.

### **Referências Bibliográficas**

**BONNEWITZ, Patrice. Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu.**

Tradução Lucy Magalhães. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

**BOURCIER. P. História da Dança no Ocidente. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.**

**BOURDIEU, Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique. Genève: Liv. Droz, 1972.**

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico. 12. ed. Tradução Fernando Tomaz . Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2009.**

\_\_\_\_\_. **Os três estados do capital cultural. 10. ed. Tradução Magali de Castro. In NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. M. (org.). Escritos de Educação. Petrópolis: Vozes, 2008.**

CAMPOS, F. e MIRANDA, R. G. **A Escrita da História**. 1ª Ed. São Paulo: Escala Educacional, 2005.

DUNCAN I. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986 .

FARO, A J.A **Dança no Brasil e Seus Construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988

GARAUDY, R **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GERMANO, J. W. **Estado Militar e Educação no Brasil (1964-1985)**, São Paulo: Cortez, 1993.

GINSBURG, C. **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HAYDÉE, M.e MEKLER, T. **Uma Vida para Dançar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

KATZ, Helena. **O Brasil Descobre A Dança Descobre o Brasil**. São Paulo: DBA artes gráficas. 1994.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

MARTINS, A.L & DE LUCA, T.R. (org). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

ORTIZ, Renato. **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983

PINSKY, C. Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Nos Passos da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SILVA, M. A. de S. A utilização do conceito de habitus em Pierre Bourdieu para a compreensão da formação docente. *Revista Extra-Classe*. Belo Horizonte N.1 V.2 pp. 90-105 Jul./Dez. 2008.

SILVA, T. M. T e ARAÚJO. I C " DE BAILARINOS A ATORES-BAILARINOS: UMA ANÁLISE DA VISÃO DA GRANDE IMPRENSA SOBRE A DANÇA NO PERÍODO DA DITADURA" II EHED UNIRIO, Rio de Janeiro, setembro de 2010.

### Fontes Documentais:

1 2

<http://news.google.com/newspapers?id=nvURAAAAIABAJ&sjid=nO8DAAAAIABAJ&pg=4724,2160411&dq=da n%C3%A7a&hl=pt-BR> acesso em 05/07/2010 às 11h50min (matéria de Edison Brenner).

<sup>3</sup><http://news.google.com/newspapers?id=VnYxAAAAIABAJ&sjid=hxEEAAAAIABAJ&pg=5334,4046919&dq=da n%C3%A7a&hl=pt-BR> acesso em 22/07/2010 às 23h40min (matéria de Yan Michalski)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais- CCH  
Escola de Educação - EE

## MONOGRAFIA II

ALUNO(A)/matrícula: ISMÊNIA COSTA DE ARAÚJO

TÍTULO DO TRABALHO MONOGRÁFICO: A DANÇA, A EDUCAÇÃO E O CAPITAL CULTURAL: UMA VISÃO DA GRANDE IMPRENSA NO PERÍODO DA DITADURA

ORIENTADOR(A): TANIA MARIA TAVARES DA SILVA

### FICHA DE AVALIAÇÃO FINAL

#### PRIMEIRO AVALIADOR

Professor convidado: ANGELA MARIA SOUZA MARTINS

Nota : 9,0 (NOVE)

#### Considerações:

O trabalho está muito bem estruturado e aborda uma temática relevante para a formação integral, pois mostra como a dança é um fator imprescindível para o capital cultural e a educação. Mas considero que o trabalho poderia aprofundar um pouco mais a reflexão sobre o aspecto formativo da dança. Por isso atribuo-lhe a nota 9,0 (nove).  
Dull

DATA: 19/12/2011

Assinatura: Angela Maria Souza Martins

**SEGUNDO AVALIADOR**

Professor orientador: Carla Maria Lourenço da Silva

Nota: 9,0

**Considerações:**

O texto em sua dimensão teórico-metodológica (fontes teóricas e debate sobre o texto) foi lido com cuidado que lhe houve tempo de discussão de forma mais aprofundada em relação com a função "educativa" que a docente proporciona. No entanto, e no trabalho de leitura, houve expressão a dedicação de discutir

Data: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

**RESULTADO FINAL**

Avaliador 1	Avaliador 2	Média final
9,0	9,0	9,0

Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 2011.

Carla Maria Lourenço da Silva

Prof. Orientador