



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p163-177

Em pauta

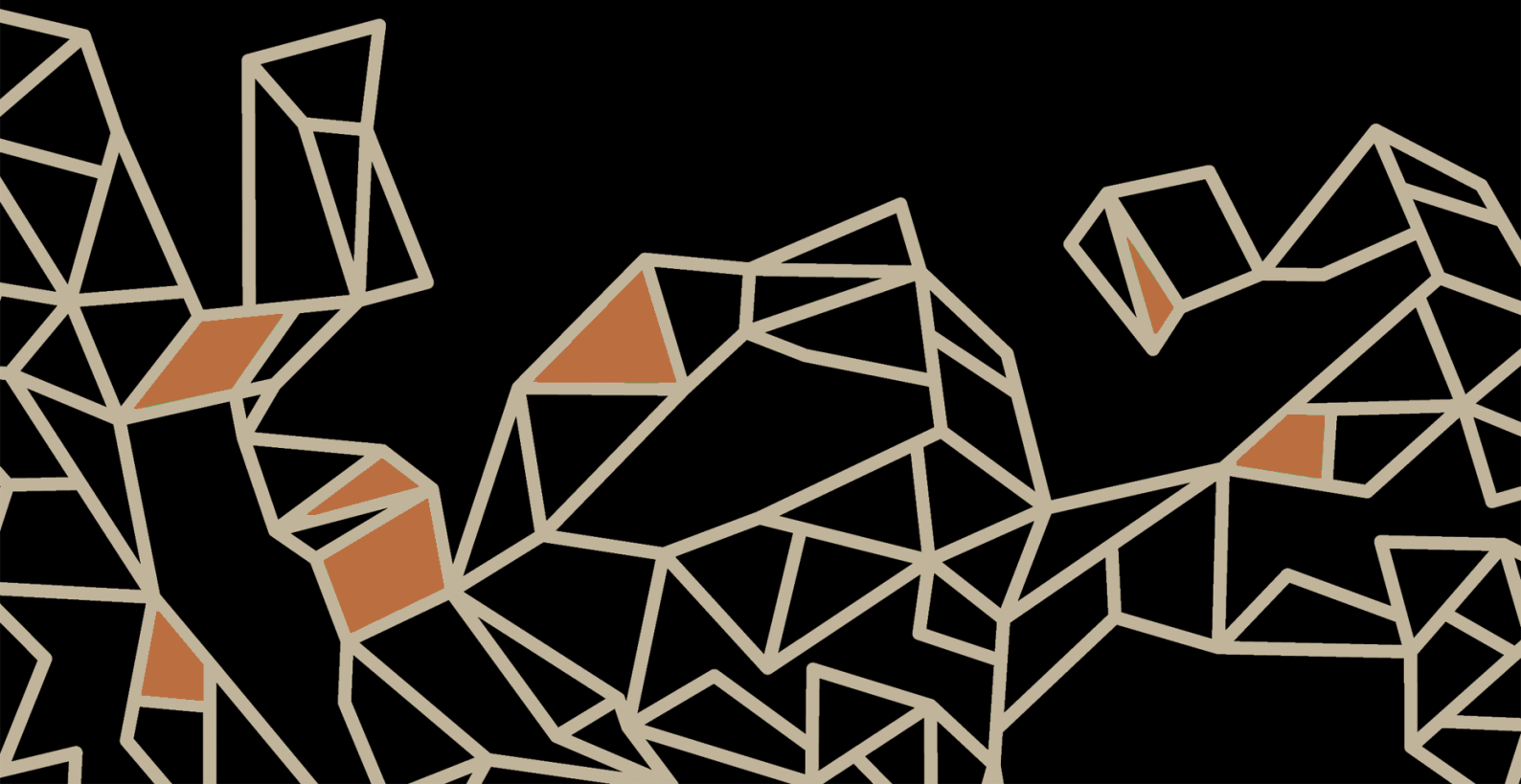
Dança e engajamento político no trabalho do grupo Pró-Posição: um olhar panorâmico sobre a dança paulista dos anos 1970

Dance and political engagement in the works of Pró-Posição group: a panoramic view on the dance of São Paulo during the 1970s

Andréia Nhur

Andréia Nhur

Professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Bailarina do grupo Pró-Posição e atriz do grupo Katharsis Teatro



Resumo

Parte resultante da pesquisa realizada em 2012, na tese de doutorado intitulada *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*, este artigo apresenta possíveis entrelaçamentos históricos entre a dança paulista emergente na década de 1970 e os acontecimentos culturais e políticos que marcaram a época. A partir de relatos e documentos sobre a produção do grupo Pró-Posição Ballet-Teatro e seus fundadores – Janice Vieira e Denilto Gomes –, este estudo aventa traçados historiográficos em torno de fatos e movimentos que direcionaram divisões políticas e produções artísticas de vanguarda em face à ditadura militar pós-AI-5.

Palavras-chave: Dança, Política, Grupo Pró-Posição Ballet-Teatro, Anos 1970.

Abstract

As a fragment of the research carried out in 2012, in the doctoral thesis entitled *Mediatic cartography: the body and media in the construction of memory of dance*, this article presents historical relations between the emergent dance in São Paulo in the 1970s and cultural and political movements which became a landmark. Based on witnesses and documents about the production of the Pró-Posição Ballet-Teatro group and its founders – Janice Vieira and Denilto Gomes –, this study shows historiographical traces around facts and movements that initiated political divisions and avant-garde artistic productions during the dictatorship in Brazil.

Keywords: Dance, Politics, Pró-Posição Ballet-Teatro group, 1970s.

Este texto integra algumas das discussões presentes na tese de doutorado *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*, defendida em 2012, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Cruzando domínios da comunicação, da história e da dança, a tese visava refletir sobre a construção de história e memória em dança, a partir do estudo das obras, dos processos criativos, dos relatos e dos arquivos do grupo paulista Pró-Posição. Ao traçar mapas históricos e memoriais acerca da dança produzida por esse grupo em todas as suas fases de atuação, a pesquisa vislumbrava desenhar uma história cartográfica da dança capaz de redimensionar conflitos historiográficos que compõem o complexo exercício de escrita histórica da dança (CAMARGO, 2012).

Dentre as diversas questões emergentes dessa tese, circundamos aqui a possibilidade de espelhamento entre um acontecimento específico no campo da dança brasileira – o grupo Pró-Posição nos anos 1970 – e o reatamento histórico de tempos e contextos correlatos.

Em dezembro de 1973, estreava em Sorocaba, interior de São Paulo, o grupo Pró-Posição Ballet-Teatro, fundado por Janice Vieira e Denilto Gomes (1951-1994), egressos da escola da húngara Maria Duschenes (1922-2014)¹. Com intuito de romper com os modos hegemônicos de se fazer dança no Brasil nos anos 1970, o grupo se afinava a movimentos de contravenção estética e política frente à ditadura militar e inaugurava experiências de hibridação de linguagens.

Janice Vieira havia sido aluna da russa Maria Olenewa (1896-1965) e já tinha sua própria escola em Sorocaba, quando, em 1960, conheceu e se tornou aluna de Maria Duschenes. A partir do encontro com Duschenes, Vieira modificou tanto seus métodos de ensino, inserindo aulas de dança moderna na formação de crianças, quanto sua maneira de coreografar (SANTANA, 2007). Entre 1967 e 1970, Vieira participou dos processos de criação da coreógrafa Maria Esther Stokler (1939-2006) e do escritor tropicalista José Agrippino de Paula (1937-2007), considerados inovadores e de vanguarda no âmbito das artes cênicas da época (GIANNETTI, 2015).

Denilto Gomes havia iniciado sua carreira artística como ator, em 1970, em Sorocaba. No ano seguinte, atuou nos espetáculos *Transe*, de Ronald Radd, dirigido por Moyses Miastkowski (1952-2014), e *Metropolitano*, sob a direção do dramaturgo e iluminador sorocabano Roberto Gill Camargo. Em 1972, começou a estudar dança com Janice Vieira e, em 1974, passou a frequentar as aulas de Maria Duschenes e a participar de alguns de seus trabalhos, como *Magitex* e *São Paulo Madrugada*, ambos de 1978 (CAMARGO, 2008, p. 5-6).

1 Maria Duschenes havia estudado com Kurt Jooss (1901-1979), na famosa Jooss-Leeder School of Dance, em Dartington Hall, na Inglaterra. Na década de 1930, conheceu Rudolf Laban (1879-1958) e, em 1940, aportou no Brasil. Fixada em São Paulo, Duschenes passou a ensinar o sistema Laban-Jooss e especializou-se no Laban Art of Movement Centre (Inglaterra) e no Dance Notation Bureau (Nova York). Além de apresentar aos brasileiros as premissas da dança educativa e da dança coral, formou inúmeros profissionais (AMADEI, 2006, p. 34). Num contexto dominado pela hegemonia da dança clássica, o espaço criado por Maria Duschenes inaugurou outros direcionamentos, reunindo profissionais da dança, do teatro, da psicologia e de outras áreas que queriam experimentar uma certa “liberdade de expressão” por meio da dança (VALLIM, 2011).



No jogo do perto-longe que rendia relações espaçadas de proximidade com tudo o que desaguava na cidade de São Paulo, a dupla Janice Vieira e Denilto Gomes ia construindo seu campo de mistura e experiência, que inauguraria, no interior, um fenômeno peculiar. Justamente por não estarem isolados e, ao mesmo tempo, por se manterem num espaço que vivia certo isolamento, em comparação à capital, relações de afinidades e referências, apropriadas por uma necessidade de experimentar e combinar informações, faziam-se mais fortes do que possíveis linhagens e influências rígidas.

Em 1973, a criação do espetáculo *Antiga história de uma civilização antiga retratada num antigo painel* assinalou a decisão de fundar o grupo Pró-Posição Ballet-Teatro (SANT'ANA, 2007, p. 96-97). Marcado por manifestos nos jornais sorocabanos *Diário de Sorocaba* e *Cruzeiro do Sul*, o grupo listava uma série de posições políticas e estéticas que fariam parte de suas criações e anseios. Em busca de uma posição engajada, contra qualquer conservadorismo, os manifestos exibiam a pretensão de criar algo diferente do que estava sendo feito hegemonicamente na dança. Não obstante usassem a palavra *ballet* como sinônimo de dança – erro recorrente até mesmo em críticas especializadas da época –, havia a defesa de uma dança mais ligada à realidade:

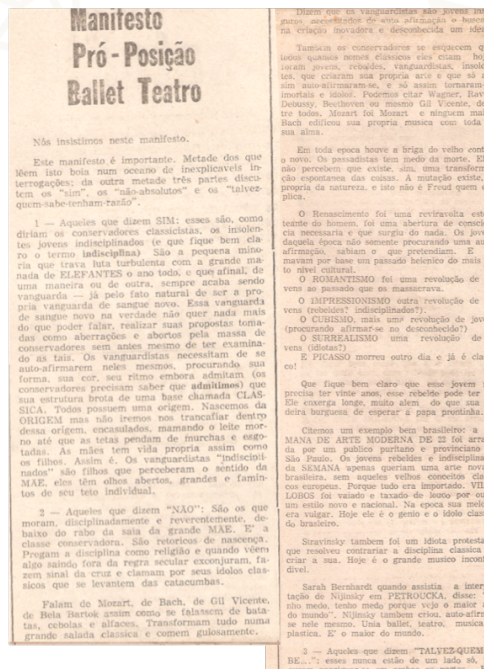


Figura 1 – Manifesto do grupo Pró-Posição publicado no *Jornal Diário de Sorocaba*
Fonte: Gomes e Vieira (1974)

Em 1974, o grupo Pró-Posição participou ativamente dos programas *Ciclo-rama*, *Dança e Ritmo* e *Ballet Concerto*, da TV Cultura, integrando o momento crítico que assolava as relações entre mídia e poder público nesse período.



Figura 2 – Espetáculo *Antiga história de uma civilização antiga retratada num antigo painel*, do grupo Pró-Posição (1974)

Fonte: TV Cultura

O início dos anos 1970 marcaram a segunda fase da TV Cultura – cuja criação data de 1960 e a reinauguração de 1969 –, com constantes intervenções do Estado e o caso trágico de assassinato do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975).

O processo teve início quando o tom de apologia a uma liberdade cultural e política da direção da emissora não correspondeu à visão impositiva e autoritária do governo militar. Vladimir Herzog era diretor de jornalismo da TV Cultura quando foi intimado pelo Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) de São Paulo para prestar depoimento sobre suas atividades políticas. Membro clandestino do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Herzog não era dirigente, nem militante intenso, mas foi vítima



do enfrentamento de grupos militares que disputavam o controle do regime e também da caçada ao PCB. Após sua morte, o departamento de telejornalismo da TV Cultura teve membros presos e afastados e, sob medo e tensão, houve muito esforço para manter a programação no ar (ROCHA; SILVA, 2011).

Em 1975, já distantes da programação da TV Cultura, Janice Vieira e Denilto Gomes viajaram aos Estados Unidos para participar do American Dance Festival² em New London (Connecticut). No festival, participaram de *workshops* e conheceram, mais de perto, a obra de Robert Wilson e Alwin Nickolais (1910-1993), fato que marcaria os influxos na concepção cênica dos espetáculos seguintes do grupo.

Contaminados por uma estética que estava em transformação também nos Estados Unidos (EUA)³, muitos dos artistas brasileiros que despontaram nos anos 1970 marcaram desvios e rupturas nos modelos que já estavam consolidados pelas companhias filiadas à estética da dança clássica no Brasil. Certamente, não se trata de uma relação de transferência dos modelos norte-americanos que estavam em transformação, todavia, o fato de haver comunicações, incita-nos a identificar paridades de ocorrência e afinidades de escolhas compositivas em algumas das produções que formariam o cenário da dança dessa época.

Desde 1967, a contracultura – movimento presente em países como Estados Unidos e Inglaterra – era objeto das conversas e atividades desenvolvidas por artistas brasileiros. Elementos do ideário *hippie*, como a libertação sexual e a vida comunitária, misturavam-se à contestação do consumo, do capitalismo e da massificação. Herdeira do movimento *beatnik* – que havia marcado os anos

2 De acordo com Jack Anderson (1987), autor do livro *American Dance Festival*, o festival assumiu o papel principal, desde 1948, de grande encorajador da dança nos EUA. Por ele, passaram inúmeros artistas importantes da dança, do teatro e da performance, como: José Limón, Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Paul Taylor, Martha Clarke, Trisha Brown, Meredith Monk, Donald McKayle, Alvin Ailey, Yvonne Rainer, Twyla Tharp, Pina Bausch e Robert Wilson, entre muitos outros nomes que circularam suas programações, ministrando e participando de oficinas, apresentando trabalhos, assistindo, dando palestras e trocando experiências (ANDERSON, 1987, p. 1-129).

3 A década de 1960, nos EUA, foi marcada por um afastamento diante das técnicas e métodos já estabilizados pela dança moderna americana. No Studio de Merce Cunningham, um grupo de jovens proeminentes emergiu para radicalizar a quebra de paradigmas já iniciada por Cunningham, nos anos 1950. Na Judson Church – igreja situada no Greenwich Village, em Nova Iorque – instalava-se o Judson Church Theater. Enquanto Cunningham havia rompido com as normas de composição que ditavam a dança moderna até então, os jovens da Judson Church queriam romper com qualquer tipo de norma, já que a recusa que os movia não era primordialmente estética, mas também social e política (BANES, 2002).

1950 nos EUA – a contracultura foi absorvida por alguns círculos artísticos no Brasil, derivando tanto em modos de fazer quanto em temas.

De 1976 a 1979, o grupo Pró-Posição reduziu-se à dupla Janice Vieira e Denilto Gomes, que criava e dançava os espetáculos, contando com a colaboração de parceiros como os encenadores Roberto Gill Camargo e Moyses Miastkowski, o artista plástico Toshifumi Nakano (1949-2002) e os iluminadores Walter Rodrigues e Gil de Mello (1930-2011).

Em 1976, criaram o espetáculo *Boiação*, peça de oitenta minutos que propunha uma narrativa linear – com começo, meio e fim bem delineados – e tratava do deslumbramento do sertanejo que vinha a São Paulo e se deparava com o ambiente urbano, a massificação, o apelo ao consumo e a invasão cultural estrangeira. Com algumas partes da trilha sonora executada ao vivo e tecnologias avançadas para a época, o trabalho misturava dança, música, teatro e artes visuais, destacando-se como um dos pioneiros nesse tipo de abordagem no cenário nacional.

No palco, eram apenas Janice e Denilto. O cenário, um misto de realismo e alegoria, era composto de elementos característicos de ambientes urbanos, como imagens de trânsito nas cidades, projetadas por *slides* e filmes (super 8), além de uma garrafa de coca-cola, de proporções gigantescas (7m de altura). Em contraposição, havia elementos rústicos, representativos de um ambiente rural, como palha, madeira e um bumba-meu-boi, cuja cabeça era uma grande boca. A trilha sonora variava de Luiz Gonzaga a Luciano Bério e Edgard Varese. A peça, de oitenta minutos, tratava do deslumbramento do sertanejo que vinha a São Paulo e se deparava com a massificação, o apelo ao consumo e a invasão cultural estrangeira. (CAMARGO, 2008, p. 57)

A partir de um pequeno trecho de vídeo gravado pela TV Cultura, durante uma das temporadas de *Boiação* no Teatro Galpão, em 1976, é possível identificar uma movimentação solta, libertária, sem acabamento rígido: os pés descalços aparecem sempre relaxados; há primazia pela utilização do peso da cabeça e do tronco, com uma inclinação do eixo do corpo em detrimento da verticalidade vigente no balé clássico; há um trajeto coreográfico, com utilização de círculos, saltos, giros e deslocamentos, mas cada intérprete executa o percurso à sua maneira, sem uma marcação minuciosa em relação ao desenho do movimento no espaço. A respeito desse modo de fazer, o bailarino Denilto Gomes afirmou:



No Brasil, a tradição é o balé clássico. A nossa ideia é expandir um pouco mais através da dança e dos movimentos naturais do corpo humano. Tentamos fazer uma dança mais ligada à realidade brasileira. (GOMES, 1976)⁴

Essa forma de se mover no palco, fora dos padrões de uma estética clássica que era vigente no país até então, era sintoma do cruzamento daquilo que os criadores do grupo já vinham fazendo em sua cidade e a afinidade de pensamentos que emanava do ambiente criado por Maria Duschenes.

Em 1978, Maria Duschenes convidou Lisa Ullmann (1907-1985), discípula de Rudolf Laban, para organizar **danças corais** em São Paulo. A partir de então, Duschenes intensificou seu trabalho com as danças corais, as quais definia como danças “[...] para serem dançadas para as próprias pessoas, não para serem mostradas” (DUSCHENES apud DIAS; NAVAS, 1992, p. 70). Sobre a passagem de Ullmann por São Paulo, Janice Vieira afirmou:

Naquela época, estávamos vivendo a repressão da ditadura e pudemos sentir como aqueles movimentos labanianos funcionavam realmente no sentido de abrir e romper espaços. Tanto que o intérprete da Lisa, durante o *workshop*, comentou: *Essa dança não é muito favorável ao regime vigente porque liberta as pessoas.* (VIEIRA, 2008, p. 75-76)

Segundo o professor, crítico de dança e ex-aluno de Maria Duschenes, Acácio Vallim (2011), o balé clássico era visto, pelos “engajados” da dança, como uma forma extensiva da opressão, em meio ao controle militar que ditava regras de comportamento. Nesse sentido, havia uma coletividade entusiasmada da “dança espontânea” que encontrava resguardo na formação liderada por Maria Duschenes e que era contrária ao formalismo e virtuosismo do balé⁵.

Esse comportamento avesso às produções herdeiras do balé clássico opunha engajamento cultural revolucionário à alienação. Em diversas áreas, a divisão engajados/alienados marcou os posicionamentos de intelectuais e artistas, gerando reações de hostilidade com aqueles que não compartilhavam das mesmas ideias. Na música, por exemplo, os festivais da canção eram palcos de vaias e tumultos que acaloravam a distinção ideológica (COELHO, 2010, p. 44-45). Na dança, a simpatia por uma movimentação mais

4 Depoimento de Denilto Gomes, gravado em vídeo pela TV Cultura, em 1976.

5 Entrevista realizada com Acácio Vallim em 8 de dezembro de 2011.

espontânea, sem filiação com a técnica do balé clássico, ganhava a adesão daqueles que se posicionavam contra uma ditadura estética.

Dentro de um panorama de dança dominado quase exclusivamente pelo Corpo de Baile Municipal e pelo Balé Stagium, a criação de Janice Vieira e Denilto Gomes se apresenta como uma criação ousada e inovadora. (VALLIM, 1978)

Em 1978 – após grande repercussão de *Boiação* em São Paulo e em Salvador –, o Pró-Posição estreou *Silêncio dos Pássaros*. A montagem trazia quadros desconexos, ligados pela metáfora de pássaros engaiolados que remetiam à liberdade humana perdida. O palco aberto, sem coxias, evidenciava um modo de encenação raramente utilizado naquela época, no Brasil. Estruturas grandes, como andaimes e polígonos, interceptavam a espacialidade, trazendo uma motricidade específica ao contexto cenográfico da obra.

Embora a censura mais rígida já estivesse em derrocada em 1978, os modos de fazer, nas artes, estavam reorganizados, de acordo com as brechas e as estratégias que foram se constituindo nos anos anteriores. Nada era dito às claras, com vistas a criar complexidade frente à leitura objetiva, literal, descritiva e simplificada dos órgãos de censura.

Até esse ponto da trajetória do grupo, poderíamos fazer uma série de formulações causais e afirmativas sobre sua história. A primeira delas seria engavetar o grupo na corrente de eventos e criações que acompanhavam o “espírito da época”, no campo das artes e, sobretudo, no balaio dos engajados politicamente.

Frederico Coelho (2010) analisa os anos 1970 nas artes, chamando atenção para os agrupamentos e alinhavos forçados em nome da ânsia de se construir uma causalidade histórica a respeito desse período:

Ao se estudar o passado através da produção cultural, devemos sempre ter em mente dois erros que constantemente são cometidos na ânsia de se construir uma narrativa lógica e coerente: ou o pesquisador incorre no erro de encontrar na trajetória pessoal de um grande nome uma racionalidade que, vista retrospectivamente, o conduziu de forma natural ao ponto onde ela se encontra no presente; ou ele é partidário da prática corrente do “espírito da época transformador”. Esse “espírito da época” é responsável pela reunião, em certos tempo e espaço, de supostas condições históricas que resultaram naturalmente na formação de determinados eventos. (COELHO, 2010, p. 31)





Figura 3 – Denilto Gomes e Janice Vieira em *Silêncio dos Pássaros* (1978)

Fonte: Foto de Djalma Limongi Batista, na Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar – São Paulo)

O início da década de 1970, no Brasil, foi marcado pela repressão aguda do regime militar pós-AI-5, pelo extermínio dos grupos guerrilheiros de esquerda, pelo exílio de ídolos populares e pela desarticulação de movimentos artísticos que tinham posições políticas questionadoras. Sob essa superfície de aniquilação e controle férreo da ditadura, houve um aprofundamento de divisões (COELHO, 2010, p. 39). “Dentro de cada área da produção brasileira da época, a divisão engajados/alienados marcava os posicionamentos de intelectuais e artistas” (COELHO, 2010, p. 45).

Na cultura como um todo, o processo de aprofundamento das divisões permitiu que surgissem dinâmicas de convergência entre interesses e trajetórias individuais, propagando movimentos culturais que acolhiam um **compromisso estético coletivo** (COELHO, 2010, p. 43). Dessa forma, surgia um engajamento que reunia obras individuais em torno de uma comunidade criativa:

Esse comentário é chave para entender que, nessa época, quando um cineasta afirmava fazer parte do cinema novo ou quando um músico se dizia produtor de uma canção de protesto, eles estavam situando sua obra para além da autoria pessoal: era o grupo pelo qual optaram que definiria o julgamento, as condições de consumo, a crítica ou a louvação dessa obra e os conflitos que ela desencadearia. (COELHO, 2010, p. 43)

Produzir dança fora dos padrões estáveis que agradavam a uma classe média conformista diante da situação ditatorial do Brasil já era tomar uma posição. Nesse sentido, os manifestos de criação do grupo Pró-Posição anunciavam seu posto como tributário da esquerda, reiterando o “pró” que vinha antes da “posição”.

Se adotássemos uma separação por décadas, poderíamos identificar que, no início dos anos 1960, os agrupamentos artísticos traziam suas discussões marcadas pelas disputas da década anterior. As questões em torno do que era “autêntico”, “nacional”, “ideológico”, “popular”, “vanguarda” e “revolucionário” eram elaboradas de acordo com o entendimento que se podia ter, num campo semântico demarcado pelo fim dos anos 1950. Em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), era fundado no Rio de Janeiro, trazendo como força motriz uma ideia de revolução política que encontrava nas artes o seu suporte (COELHO, 2010, p. 72). Com o golpe de 1964, novos personagens emergiram e o país passou a conviver com diferentes interpretações de sua realidade social. A partir desse ano, o engajamento – ou a participação, como se dizia na época – teve sua ascensão.

Esse engajamento – um dos momentos cruciais para a mudança do papel do artista na sociedade brasileira, uma vez que lhe fornece o status de formador de opinião, e não apenas de *entertainer* – torna-se o obstáculo maior para qualquer produtor cultural que trouxesse outras influências ou registros. E era justamente a questão do *novo* e da *experimentação* que serviria como estopim para as rupturas da segunda metade da década. (COELHO, 2010, p. 74)

No jornalismo cultural, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e o *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* serviam como arenas de debates, em que a poesia concreta, o movimento neoconcreto e os intelectuais cepecistas ou populistas expunham seus trabalhos e críticas. Nas artes visuais, Hélio Oiticica deixava seus *Metaesquemas*, *Bóides* e *Poemas-caixas* de lado para subir o morro da Mangueira e produzir uma arte marginal, expressa nos *Parangolés* e no ambiente *Tropicália*, que seria exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1967. Na música, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé e Torquato Neto – todos ainda em início de carreira –, entre outros que não ganharam tanto reconhecimento, lançariam seu movimento tropicalista e seriam absorvidos pelos debates e polêmicas, convivendo com o Teatro de Arena, a poesia concreta e o cinema novo (COELHO, 2010, p. 65-75).

O teatro carregava as transformações implantadas nos anos 1950, com a fundação do Teatro de Arena em São Paulo e a vinda de Augusto Boal que, a partir de 1956, fez do Arena um abrigo de temas nacionalistas e realistas, fincado sobre os problemas dos operários e dos camponeses (MICHALSKI, 1985, p. 1, 3-15). Também no final da década de 1950, surgia o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, que, depois do golpe militar, fixava-se como o grupo mais importante em atividade, cujas obras se tornaram emblemáticas da luta pela libertação e da afirmação da experiência. Em 1964, no Rio de Janeiro, surge o *Show Opinião*, dirigido por Boal, que faria surgir o Teatro Opinião, sede do Grupo Opinião (dirigido por Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes), principal porta-voz da resistência do teatro carioca.

Em 1968, o Oficina apresentava o polêmico *Roda Vida*, de José Celso Martinez Corrêa, na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Reflexo do momento político tenso que assolava o país – tamanho era o endurecimento da ditadura militar –, o espetáculo marcava o tom violento assumido por certas vertentes teatrais frente a uma situação sociopolítica insustentável (JOSÉ..., 2019).

Depois de abrigar *Roda Viva* e passar por uma fase de abandono e inexpressividade (DIAS, 1992, p. 123), a Sala Galpão abrigou um dos mais importantes movimentos da dança paulistana. O Teatro de Dança, na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, foi inaugurado em 1975, por iniciativa da bailarina e atriz Marilena Ansaldi, em colaboração com o crítico de teatro e seu marido, Sábado Magaldi.

Diante do florescente movimento de grupos independentes de dança, na cidade de São Paulo, Marilena Ansaldi – que havia sido bailarina clássica no Teatro Municipal de São Paulo, com passagem pelo Teatro Bolshoi de Moscou – batalhou pela fundação de um espaço para a apresentação de espetáculos experimentais de dança e a realização de cursos gratuitos, que fossem subsidiados pelo governo (DIAS, 1992, p. 120-121). Segundo Júlia Ziviani (2012)⁶, Ansaldi teria fundado e inaugurado o Galpão para abarcar o que estava fora do guarda-chuva abraçado pelas companhias Stagium e Balé da cidade de São Paulo.

Enquanto existiu, o Teatro da Dança revitalizou a Sala Galpão e se tornou um foco de produção, troca e criação, para a dança da época:

Pelo Galpão passaram inúmeros artistas, grupos e professores como Sônia Mota, Maurice Veneau, Célia Gouvêa, Iracity Cardoso, Antônio Carlos Cardoso, Ruth Rachou, Francisco Medeiros, Luiz Damasceno, Dolores Fernandes, João Maurício, Thales Pan Chacon, Renée Gumiel, Yetta Hansen, Zina Filler, George Otto, Mara Borba, Klauss Vianna, Angel Vianna, Júlio Villán, Ivaldo Bertazzo, Vivian Mamberti, Clarisse Abujamra, Mariana Muniz, J.C. Violla, Selma Egrei, Marcos Verzani, Takao Kusuno, Dorothy Lenner, Ismael Ivo, Felícia Ogawa, Juliana Carneiro da Cunha, Graziela Rodrigues, Penha de Souza, Grupo Pró-Posição, Grupo Andança, Grupo Ex, Grupo Coringa, Grupo Cisne Negro (hoje Cisne Negro Companhia de Dança), Grupo Marzipan, Ana Maria Mondini e Umberto da Silva, entre outros. (CAMARGO, 2008, p. 56)

Esse panorama, visto do alto, incita-nos a filiar o grupo Pró-Posição a movimentos que alcançaram reconhecimento e foram batizados como frentes de resistência. Tal filiação solucionaria o fato de estarmos tratando de um grupo do interior de São Paulo, onde a produção artística era mais rarefeita e quase não obtinha reconhecimento nas mídias de maior porte.

Certamente, havia um engajamento e um descontentamento do Pró-Posição diante do que era imposto pela ditadura militar, tanto nos parâmetros estéticos de dança quanto no posicionamento de produzir manifestos públicos nos jornais. Porém, seria difícil afirmar que se tratava de um movimento de protesto ou pertencente ao mesmo crivo motivador dos grupos Opinião e Oficina, ou fazê-lo caber dentro de qualquer outro movimento ocorrido entre os anos 1960 e 1970. Se assim o fizéssemos, estaríamos criando vínculos

⁶ Entrevista realizada com Júlia Ziviani para a presente pesquisa em 10 de julho de 2012.



encorajadores da canonização de certas ocorrências das quais nos lembramos com mais frequência e empobrecendo a singularidade de outros processos que não se tornaram longevos na memória cultural.

Entretanto, pode-se dizer que havia portas permeáveis que faziam alguns circuitos da dança – e das artes em geral – escutarem os ruídos de fora e de dentro, tecendo redes comuns não a um “espírito da época”, mas a uma congruência de interesses que se desenrolavam de maneira singular frente a um governo autoritário e truculento.

Referências bibliográficas

- AMADEI, Y. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira. In: MOMENSON, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p. 25-38.
- ANDERSON, J. **The American Dance Festival**. Durham: Duke University Press, 1987.
- BANES, S. **Democracy's body**: Judson Dance Theater, 1962-1964. London: Duke University Press, 2002.
- CAMARGO, A. V. A. **Procura-se Denilto Gomes**: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CAMARGO, A. V. A. **Cartografias midiáticas**: o corpomídia na construção da memória da dança. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COELHO, F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DIAS, L.; NAVAS, C. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- GIANNETTI, J. C. **A dança marginal de Maria Esther Stockler**: um dançar imagético. 2015. 239 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- GOMES, D. Reportagem sobre espetáculo *Boiação*. **TV Cultura**, São Paulo, 1976.
- GOMES, D.; VIEIRA, J. Manifesto Pró-Posição Ballet Teatro. **Jornal Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 9 abr. 1974.
- JOSÉ Celso Martinez Corrêa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30buvXu>. Acesso em: 29 mar. 2019.
- MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- DIAS, L.; NAVAS, C. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

- ROCHA, L. V.; SILVA, E. M. Quarenta anos de TV Cultura: a história da emissora de 1969 a 2009. *In*: CONFERAÇÃO IBERO-AMERICANA DAS ASSOCIAÇÕES CIENTÍFICAS E ACADÊMICAS DE COMUNICAÇÃO, 1., 2011, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: CONFIBERCOM, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/320qw0L>. Acesso em: 20 mar. 2012.
- SANTANA, C. **A dança interior**: o universo de Janice Vieira. Sorocaba, SP: TCM, 2007.
- VALLIM, A. Um espetáculo ousado e inovador. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 1978.
- VALLIM, A. **Entrevista concedida à pesquisa sobre o grupo Pró-Posição e a dança paulista nos anos 1970**. São Paulo: Universidade Anhembi-Morumbi, 2011.
- VIEIRA, J. Memória da dança em São Paulo. [Entrevista cedida a] Renata Xavier e Maria Coelho. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2ZkLNk3>. Acesso em: 26 out. 2009.
- ZIVIANI, J. **Entrevista concedida à pesquisa sobre o grupo Pró-Posição e a dança paulista nos anos 1970**. Campinas: Unicamp, 2012.

Recebido em 29/03/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019

