



5636 - Trabalho - 39ª Reunião Nacional da ANPED (2019)
GT24 - Educação e Arte

EROS VOLUSIA BAILARINA E PROFESSORA DE DANÇA: MOMENTOS DE UM LEGADO ARTÍSTICO
Fernanda Conceição Costa Frazão - UFPR - Universidade Federal do Paraná
Claudia Madruga Cunha - UFPR - Universidade Federal do Paraná
Agência e/ou Instituição Financiadora: CAPES

EROS VOLUSIA BAILARINA E PROFESSORA DE DANÇA: MOMENTOS DE UM LEGADO ARTÍSTICO

Este trabalho apresenta uma pesquisa rizoma (DELEUZE E GUATTARI, 1995) dedicada à trajetória da bailarina Eros Volusia e suas memórias de título “Eu e a dança” (1983). O objetivo é mapear o acontecimento Eros pelas relações e conteúdos que produziram suas formas e gestos nas danças, expressões e estilos dançados. Três momentos são trabalhados: um que estabelece o vivido e atualizado por Eros; o segundo aborda o virtual ou o desdobramento das memórias narradas pela bailarina; e o terceiro é a atualização que se busca fazer da trajetória da artista, que nesta elaboração enfoca a análise do corpo topológico imanente e em movimento, que se materializa nesse mapear, que cambiante, segue sendo desenhado e relacionado.

Palavras-chave: Eros Volusia; Pesquisa rizoma; Dança e educação.

Quando alguém escreve sobre si mesmo cria uma imagem de si, coloca-se como um retratista da própria vida. Uma artista que traz a memória de seu legado não é neutra nem isenta ao compor imagens sobre o que se passou. A reminiscência de um vivido documentado pela bailarina Eros Volusia (1914-2004) não implica em construção de verdades sobre o passado, mas antes é registro de sentido e de significado do que foi experimentado e vivido em nome da arte de dançar. É sob essa perspectiva que nesse artigo se experimenta novas metodologias em pesquisa e arte educação, trazendo a cartografia.

Trata-se de uma investigação em processo, que parte de acessar o virtual de uma vida de mulher artista, bailarina, professora de dança, coreógrafa e criadora de estilos; experiência composta que contrai seu passado e futuro no presente que o atualiza (DELEUZE, 1999). Esse ponto de partida é também problema para esta reflexão, provocado pela apresentação que Eros faz de si, em suas memórias (VOLUSIA, 1983), para uma elaboração atual sobre sua condição subjetiva que teve processo de consolidação no fazer artístico e pedagógico em torno da dança.

Eros Volusia registra a sua época na expressão da sua arte impingida de temas políticos e sociais transversais à construção de sua profissionalização, o que reverbera sobre a profissionalização feminina em geral, e especialmente a artística. Eros produz fissuras em suas experiências entre o ato de criação artística e a construção da mulher e da professora de danças, um acontecimento múltiplo que a implica em bordas de uma existência que se distende em diferentes fronteiras de corpo em estado vivo, que em meio ao mundo é imanente a ele.

Trabalhar a fissura do objeto fendido nas suas relações provoca fabricar a análise pela pesquisa rizoma, a qual estabelece a fenda e por meio dela opera entendimentos sobre multiplicidades, fronteiras, agenciamentos de sentidos postos e contrapostos. A forma é de uma disposição em linhas de um mapa e implicam em um reunir e dispersar o que é intuitivo (BERGSON, 1999). Trata-se da criação de um plano em linhas, que demarcado e pontuado invoca superfícies recortadas no tempo e selecionadas por momentos da experiência nos processos de subjetivação.

Nesta elaboração sobre os processos de Eros Volusia, a organização está proposta pelo traçado de linhas e planos sobrepostos dispostos em três momentos: “genealógico” que rememora o vivido na narrativa da própria Eros Volusia (1983); o “virtual” que problematiza o lugar da experiência real (DELEUZE, 1992); e o “atual” que elabora as conclusões parciais sobre o legado virtual do percurso artístico e pedagógico, analisado na perspectiva do corpo topológico (FOUCAULT, 2013). A singularidade de Eros recria-se na diversidade e diferença da imagem de um legado artístico de trajetória na dança pelo seu aprendizado, criação e ensino.

Momento genealógico

Eros nascida para arte era filha de poetas, filha da literatura: Rodolfo Machado^[1] (1885-1923) e Gilka da Costa Mello Machado (1893-1980). Literatura esta que “é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal” (DELEUZE, 1997, p. 15). E em sua experiência de narrar-se um acontecimento da literatura para a dança, Eros Volusia traduziu em palavras o que almejou fazer com seus gestos:

Palavras que calo nos gestos que crio, eu quero dizer-vos o quanto vos amo, mas é meu destino falar para o mundo e cerro meus lábios, e sigo bailando.

Eu venho de longe, mas ainda mais longe estou sendo esperada.

Não me procure deter: minha forma de torrente transbordará de teus dedos; na alucinada independência de meus passos arrasto séculos de escravidão.

Não me procure deter: levo dançando minha raça ao encontro da humanidade, para o bailado universal do futuro em que serei a Bem-Amada.

Não me procure deter: há na minha inquietação um louco anseio de eternidade (VOLUSIA, 1983, p. 144).

Em seu momento de delírio com as palavras, as memórias de Eros trazem suas errâncias. Sob o título Eu e a dança (1983) a bailarina diz tratar-se de uma demanda de alguns que ainda se lembravam dela e de sua atuação. Pela morte recente da mãe, falecida três anos antes da publicação, Eros justifica sua escrita dizendo usar das forças que ainda dispunha para fazê-lo. E no enalço de analisar essa trajetória de “estados mistos e agenciamentos”, toma-se as coisas “onde elas

crecem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras” (DELEUZE, 1992, p. 109).

A narrativa da bailarina propõe seu percurso genealógico na dança, no que arte e artista se confundem em seu legado molar, atribuído à sua árvore genealógica; é atravessada também por suas experiências sócio-culturais no contato com os ritmos brasileiros e, ainda, pelo estudo da dança clássica. Apesar da não linearidade de suas memórias, a primeira parte delas é dedicada ao que ela chama de “minhas raízes”, em que se dedica a contar a história da família materna pela linhagem de artistas desde seu tataravô. Francisco Moniz Barreto era poeta e repentista e baiano, pai de Cândida Moniz Barreto, que por sua vez foi cantora lírica e casada com o músico Francisco Pereira da Costa. Do casal, Thereza Costa, avó de Eros, atriz de teatro de novelas em atuação também no rádio e mãe de sua mãe Gilka Machado. Toda a linhagem é narrada citando ainda outros artistas que faziam parte do convívio da família: o tataravô baiano diz amigo do poeta Castro Alves e já no Rio de Janeiro menciona outro poeta, Olavo Bilac, no convívio da casa da bisavó “Cândida, que fez do seu lar um ninho de poetas” (VOLUSIA, 1983, p. 25).

O que de início pode sugerir uma condição de classe burguesa está mais para uma condição sócio-cultural de imersão nas artes^[2], o que se confirma no relato sobre o bisavô músico:

Francisco ganhou algum dinheiro, mas chefe de família numerosa jamais negando auxílio a quem a ele recorresse, tendo sua casa constantemente cheia de amigos e dando constantes festas lítero-musicais não conseguiu juntar nada. Morreu pobre, deixando a família em grandes dificuldades financeiras (VOLUSIA, 1983, p. 22).

Gilka Machado esteve na mesma condição de viúva, e abriu uma pensão no centro do Rio de Janeiro, onde foi destinada a Eros uma sala de treinos e de ensino da dança, considerando que começou a lecionar desde muito cedo (VOLUSIA, 1983, p. 121). Esses indícios vislumbram para a necessidade de sustento próprio e da família: a profissionalização foi um lugar de resistência para Eros, que desprovida da figura paterna, em tempos difíceis que restringiram a poeta Gilka, tinha necessidade de ganhos. Esses desafios circunstanciais impuseram uma força à artista, mulher, dançarina que se torna professora por destino ou por superação da necessidade.

Eros subjetivou-se a partir da forma do feminino^[3] exposto nos poemas de sua mãe, poeta de trajetória consagrada na primeira metade do século XX^[4]. A bailarina corporificou o desejo por novas formas de existir e se manifestar enquanto mulher. Processo de subjetivação. Resistência.

Embora invoque focos de resistência, de onde vêm tais focos? Ele precisará pois de muito tempo para achar uma solução, já que de fato trata-se de criá-la (...) Trata-se de uma relação de forças consigo (ao passo que o poder era a relação das forças com outras forças), trata-se de uma “dobra” da força. Segundo a maneira de dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte, a nossas relações com a morte: não a existência como sujeito, mas como obra de arte (DELEUZE, 1992, p. 116).

Existência pela arte vivida como resistência, forças dobradas em uma estratégia geracional de sobrevivência que se almeja plena e o faz pelo processo artístico. Gilka gerou Eros, um corpo lançado à arte da dança com mais autorizações ao seu corpo feminino; membros e cabeça em movimentos giratórios nas danças que, apesar da referência técnica na dança clássica, sempre evidenciou sua influência pela cultura dos povos ameríndios e dos afrobrasileiros^[5]. Corpo que mantém da arte as reverberações da memória no momento em que as elabora e registra, declarando gratidão ao médico que pela ciência e sabedoria a ajuda a manter o equilíbrio dos nervos, amenizando as amarguras de sua alma: “a quem devo o ânimo para escrever” (VOLUSIA, 1983, p. 31). A fragilidade no momento da escrita aparece após relatar sua descendência e antes de iniciar seu “Depoimento – o nascimento da artista”, atualizando como se sentia fora de cena e com a morte recente da mãe para então narrar a virtualidade da sua trajetória e emoções da atuação artística passada.

Eros rememora as influências de sua arte e revela traços comuns às produções de Gilka Machado, que descreveu em versos o desejo por formas de existência mais livres para seu ser mulher. Eros atualiza Gilka na construção da carreira de bailarina:

Minha atração pela dança penso que foi hereditária já que meus pais ambos nutriam grande admiração pelo bailado. Sendo que minha mãe tem vários poemas dedicados a dançarinas e confessou-me ter sonhado ser bailarina, mas não encontrando possibilidades para isso, enveredou pela poesia que, a meu ver, é a dança das palavras! (VOLUSIA, 1983, p. 35).

Gilka é invocada nas linhas de Eros. Pela fissura que se faz instrumento metodológico dessa pesquisa rizoma sobre Eros Volusia, se dispõem as linhas de tensão nos seus processos femininos de subjetivação que implicam em rupturas e repetições, continuadas e descontinuadas projeções e estímulos entre poeta e bailarina. Os versos que se encontram em *Impressões do gesto (a uma bailadeira)*^[6], publicado no livro *Mulher Nua* (1922^[7]), tendem a confirmar a projeção de Gilka na dança de Eros.

Em expressão e linguagem artística distintas, o geracional alinha uma relação implicada na perspectiva de gênero^[8], sentido que atravessa os discursos das narrativas de ambas. Trata-se de exercício experimental de um feminino que atravessou o século XX em elaboração da sua condição junto a outras mulheres que se expressaram na arte, resistindo à dominação político social do tempo em que viveram^[9]. As restrições que impediram atuações do feminino diziam do poder de elaborar discursos para o seu tempo^[10].

Na esteira do ser mulher e artista, Eros relata que a mãe não desejava que ela seguisse carreira artística, “achava que no Brasil, principalmente para a mulher, a arte como profissão trazia grandes aborrecimentos e muitos espinhos, dado o preconceito existente na época” (VOLUSIA, 1983, p. 35). Gilka Machado questionou o lugar da mulher de forma poética e também como sufragista na fundação do Partido Republicano Feminino^[11], juntamente com Leolinda Daltró. Gilka é uma das linhas que atravessa Eros nessa pesquisa rizoma, linha genealógica e molar que compõe o mapa que se desenha. Linha que se atualiza em uma nova trajetória de mulher artista a criar a si e a sua arte no movimento do tempo e da dança.

A mulher que trabalhou na dança as expressões vindas de uma cultura popular nacional miscigenada estimula identificar a composição de seus processos: Eros Volusia artista e mulher e bailarina e buscadora de estilos e professora de dança; “demarcação [que] não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 33).

Vida e arte fundidas, os conflitos da mulher se colocam. Eros relata o porquê de não ter se casado e narra que seus pretendentes exigiam que se “divorciasse da dança e como isso seria o mesmo que cortar-me as asas eu jamais concordei com essa separação” (VOLUSIA, 1983, p. 124). Casar implicava procriar e dedicar-se aos cuidados domésticos, o que comprometeria seu trabalho na dança. A carreira profissional também põe em jogo as demandas e reivindicações femininas e feministas de ocupação de espaços na esfera pública e política.

Visitar a vida de Eros Volusia provoca olhar para suas escolhas, narradas desde os primeiros contatos com a dança, no subúrbio do Rio de Janeiro, onde nasceu em 1º de junho de 1914. Conta que aos “quatro anos de idade fugia de casa para ir dançar no Terreiro do Pai João” (VOLUSIA, 1983, p. 132). Essa primeira fuga possibilitou o contato com práticas de ritualísticas das religiões de matriz africana, de intensidade que passa pela musicalidade e por marcações na predominância do som de tambores, uma das singularidades dos ritmos das culturas dos povos afro e ameríndios. Em suas experiências, “os gestos não são mais fisiológicos; passam a integrar rituais e são entendidos como universais e arquetípicos. Dessa forma, o gesto ultrapassa em muito o entendimento estético e visual” (ZENICOLA, 2014, p. 114). Marcas que se somam aos aspectos geracionais e constituem suas performances artísticas.

As linhas que Eros captura desses rituais mostram nas bordas de seu estilo um corpo movimento atravessado de resistência quando declara ter sido “hostilizada por uns, que achavam a dança brasileira invenção minha e que consideravam aquele ritmo selvagem, negróide, indignos, portanto, de aparecer em ambiente de tradição e elite como o palco do Teatro Municipal” (VOLUSIA, 1983, p. 40-41). A dança que Eros executa se compõe pelas influências da cultura popular, para citar alguns: o samba, o maxixe, o frevo, a umbigada, maracatu, lundu. Vem dela o que se elabora como bailado brasileiro (PEREIRA, 2004). Eros, criadora de estilo na dança, construído no fazer-se investigação, o que passa pelas experiências e buscas pelas culturas originais do Brasil e repercute em Eros conferencista até em outros países.^[12]

Sobre suas formas de apreensão de elementos para a composição de suas danças, Eros conta que aprendeu pela experiência algumas referências de dança e musicalidade indígena. Leolinda Daltró^[13] levou ao Rio de Janeiro alguns índios^[14] das margens do Araguaia, que se hospedaram em uma propriedade da sua família.

Essa gente que baila comemorando todos os acontecimentos sociais de suas tribos; que deve à adoração da natureza uma indolência contemplativa; que faz a sua música imitando a voz dos pássaros e das feras, das águas e dos ventos; que exalta nos seus cantares a beleza do ambiente que a circunda; essa gente que tem danças guerreiras e litúrgicas, festivas, de amor e de ódio, de imolação e de sacrifício, guarda forçosamente em seus recessos um vasto cabedal coreográfico, tem de refletir, sem dúvida, em suas danças os espetáculos maravilhosos da natureza do Brasil (VOLUSIA, 1983, p. 133).

Eros traduzia as vivências étnicas do país miscigenado, operava sobre conteúdos que emanavam de suas experiências de vida, compondo uma estética dançada. A técnica realçada nas imagens^[15] que compõe a narrativa “Eu e a dança” (1983) apresenta menções aos estudos de dança clássica^[16], que é aspecto importante na técnica das danças de Eros, mas que não teriam por si só condições de expressar o sentimento do bailado brasileiro^[17] que deveria traduzir a “expressão da personalidade artística do país” (VOLUSIA, 1983, p. 147).

O acontecimento Eros em sua dança híbrida é um indefinido de conexões, planos e dinamismos sob os quais Eros é expressão de seu sujeito composto. A dança é ponto de cesura e de criação (DELEUZE; GUATTARI, 1995b), algo que vinda de uma emergência, de um meio imanente vital e plural, assinala na fissura o drama dançado. Fundo e superfície sobre o qual se dão as conexões, as potências e os afetos, que a artista, mulher, bailarina e professora de dança captura e instala, seja na expressão dançada ou na forma narrada, modos de estar na imanência do mundo, no “meio” das coisas, entre afetos e “meios” intensivos.

Momento virtual - as memórias desdobradas

Eros Volusia, bailarina que se narra nas memórias de título “Eu e a dança” (1983), expõe os acontecimentos que a constituíram. As memórias em dados virtuais (DELEUZE, 1999; BERGSON, 1999) na narrativa da artista se apresentam em um jogo na qual a dança é dispersada no dançar: lugar ontológico de origem de um em de si em Eros. Nessa lida com a memória a arte desloca a mulher e a sujeita à bailarina. Desse deslocamento surtem as reflexões da artista em torno de corpo, da música, do legado que a constitui de modo geracional, do ensino da dança, do coreografar e da busca de novos estilos. Deslocamento que dá acesso virtual à bailarina, real no passado em que se concretiza, mas também no presente em que se problematiza (CRAIA, 2009, p.115).

Ao recorrer às memórias de Eros para acessá-la em seu acontecimento, composto e plural, depara-se com a sua realidade virtual, que é tão real quanto no tempo passado. A virtualidade do acontecimento Eros está em suas memórias, o que é parte do total da bailarina e sua obra, que quando reclamada de uma “virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos tornados virtuais, tornados embrionários” (DELEUZE, 1988, p. 197). Esse virtual só se contrapõe ao atual, proporcionando a realidade do corpo dançante e topológico na ocupação de espaços e relações variados, que constituem a mesma virtualidade Eros.

Ao delinear e analisar os traços demarcados na virtualidade dessa memória artística está se assumindo que, “colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar” (DELEUZE, 1999, p.9). Que essa “descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente. Essa investigação por meio da interpretação alude a que “[...] a invenção dá ao ser o que não era, podendo nunca ter vindo. Logo, o esforço da invenção consiste em colocar o problema e os termos nos quais ela vai se colocar (idem, 1999, p.09).

O processo imanente reverte o modelo representacional quando tencionado através do mapa, do rizoma, os processos que compõem uma geografia da diferença na obra e na experiência da artista (Deleuze; Guattari, 1995a). Tal geografia se opõe a estrutura que se define por um conjunto de pontos e posições de correlações binárias e relações biunívocas. Trabalha sobre os processos, os quais, parafraseando Deleuze e Guattari (1995a), se alongam, se rompem e se retomam. Como disseram os autores, busca-se no que está registrado o “problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões inexatas para designar algo exatamente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.32). Essas “expressões inexatas”, tratadas a partir da negação do binarismo exige que se lance a esse virtual um olhar que não pré-estabeleça a experiência que se desloca ao passado, mas que se disponha ao movimento da diferença, considerando que

[...]o virtual, sendo absolutamente real porem não atual, se articula necessariamente em torno ao seu próprio processo de “atualização”, mas este processo é, por sua vez, em cada caso “diferente e singular”, portanto o atual nada perde de sua singularidade, ao tempo que o virtual não se torna um universal abstrato. É preciso reafirmar, junto com Deleuze que, em termos referidos estritamente à dinâmica ontológica, seria um erro estabelecer que o virtual se encontre em constante oposição ao real, pois isso implicaria igualá-lo à passagem e a oposição que se opera entre o possível e o real, ora, é justamente deste esquema que o virtual deve ser tirado (CRAIA, 2009, p. 118).

A virtualidade de Eros traz a construção real da subjetividade e a criação de si, os efeitos e as singularidades em sua vida e obra. Ao descrever em memórias a condição de artista que fez na dança sua expressão no mundo, e em vida conjuga a artista, a mulher e a professora de dança, Eros ressalta sua unidade de fronteiras que garante à sua existência a multiplicidade, que de forma não explícita garante o fluxo e possibilita o esboço das revoluções (DELEUZE, 1992, p. 60-61). A professora desdobrada dos esforços de manter a carreira artística constituiu modos de viver e produzir arte, colaborando com a construção de uma subjetividade operada na subversão das condições limitantes do gênero feminino, impostas pelo patriarcado^[18].

Revela-se uma artista que assinou sua obra, criou performances e figurinos ousados, se expôs em apresentações em estéticas do limiar, buscou o belo e a plástica perfeita que o implica, arrojou o rechaçado conteúdo de danças tradicionais brasileiras. Enfim, se apropriou do seu tempo ao desafiá-lo, desacomodou os projetos sociais que constituíram a época em que viveu. Dançou samba na ponta de sapatilhas e deu à dança brasileira elementos etnográficos que desterritorializavam os estilos bailados da época em que viveu, virtualizando-se *objeto singular*, mantendo-se diferente.

Atualizar as experiências de Eros insinua capturar intuitivamente as possibilidades com as quais a artista se descreve, pontuando o mundo que a habita, seus modos de superar os dualismos que se estabelecem entre vida e arte, existência e resistência, causalidade e destino, experimentados no corpo e expressados nas danças. Esses dualismos permitem localizar lugares de uma reminiscência na geografia do tempo, um plano do social para mapear o que habita uma trajetória com a qual se instala uma vida de artista, as intensidades e as singularidades de uma vida voltada à arte.

Momento atual(izado) de Eros e da pesquisa: corpo topológico

De um lado, tudo que identifica Eros a representa, e de outro, aquilo que não lhe alcança na representação, está de algum modo por ser atualizado nos registros do tempo de um vivido: “se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 43), o que faz atentar para os conteúdos e expressões que constituíram uma carreira de bailarina.

Ao ocupar topologicamente um lugar na produção da dança, apresenta um processo de subjetivação, que a implica em processos sociais que atravessam as elaborações das experiências vividas na perspectiva de um “sujeito [que] se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo” (DELEUZE, 2001, p. 93).

Corpo topológico em movimento traduz a imanência de ser em Eros, na contraposição ao dualismo metafísico da tradição filosófica platônica e judaico-cristã. Para considerar o corpo topológico, o filósofo Michel Foucault (2013) propõe a “heterotopologia”, ciência a estudar os outros espaços, os espaços diferentes, por onde circulam corpos diferentes, corpos não utópicos, corpos heterotópicos.

A “heterotopologia” delinea o corpo em ação, corpo que se demarca numa geografia nos espaços do seu próprio acontecimento. Todo corpo é topológico e produz contraespaços através de experiências singulares (FOUCAULT, 2013, p. 19-21). Assim, Eros é corpo que cria e dança o bailado brasileiro, corpo configurado pela arte e ao mesmo tempo um ato de criação na construção de um estilo, de uma técnica de representação performática em seus contraespaços.

Corpo topológico, concreto, reveza o corpo utópico nas danças de Eros quando esta performatiza em movimentos que fogem às possibilidades cotidianas do corpo comum, em projeções que estão mais para o ideal no sentido das formas feitas do movimento e do corpo dançante, esteticamente projetado. Corpo múltiplo em atuações diversas resiste a padrões sociais e é corpo imanente nas referências afro e indígena que lança a dança ao chão^[19]. Corpo enunciação que ocupa espaços sociais, sobe aos palcos, produz conteúdos dançados, repetidos e ensinados, em circulação nacional e internacional^[20].

Eros Volusia, na mistura dos povos manifestada em potencia, ousou expressar em graus variados o poder do individual e do coletivo que a atravessavam (DELEUZE, 2001). Tal como Laban (1978) caracterizou o movimento e as práticas corporais, o bailado brasileiro é manifestação de intensidades múltiplas ao dar vazão a sentimentos e atitudes experimentados e selecionados por Eros.

Podemos, porém, observar conscientemente a função de selecionar movimentos apropriados às situações; isto quer dizer que temos condições de nos conscientizarmos de nossas opções, podendo investigar por que fizemos uma tal escolha. Podemos observar se as pessoas se entregam ou não às forças acidentais de peso, espaço e tempo, bem como à fluência natural do movimento, no sentido de terem uma sensação corporal delas, ou se lutam contra um ou mais desses fatores por meio de uma resistência ativa a eles (LABAN, 1978, p. 50-51).

Eros, nas atuações performáticas, transgrediu os limites de alguns palcos e registrou o bailado brasileiro no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inicialmente como adaptações dos estudos do balé clássico. A heterotopia de Eros em um corpo real, artístico, projeta o utópico que vai de encontro ao improvável fendido sobre o corpo tópico que dança. Utopia em um corpo concreto, heterotópico, contemplação e expressão nos elogiados saltos que hibridizam dança clássica e brasilidade. A mesma arte que atua como potência garante a materialidade do corpo heterotopológico no abstrato corpo utópico, e, paradoxalmente, o autoriza a transgressões da norma ou da ordem do social. Permanece certa unidade desse paradoxo na multiplicidade que implica a corporeidade à articulação concreta da existência. Pontuações de uma trajetória que apresenta as multiplicidades da artista, professora, pesquisadora e coreógrafa.

Dança e resistência, um “transmutar em expressão e movimento os ritmos sonoros que nos penetram os sentidos, devolvendo-os na rapidez do milagre da arte; encarcerar voos nos gestos, dando asas aos rastejos; empreender às melodias uma fuga do eu” (VOLUSIA, 1983, p. 123). Viva fendida entre um corpo tópico e o utópico que resiste a normas e padrões, quando cria novas imagens. Corpo performance que tencionado refaz imagens ideais e também executa utopias em seu corpo topológico. Corpo linguagem e expressão, corpo movimento e exposição dos sentidos que o atravessam, tensão entre relações travadas na dança com a dança, hibridismo e formas variadas, multiplicidade que favorece um modo de se manifestar.

REFERENCIAS

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRAIA, E. **O virtual**: destino da ontologia de Gilles Deleuze. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 107-123, jan./jun. 2009.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Conversações**. Trad. de [Peter Pál Pelbart](#). São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. de [Peter Pál Pelbart](#). São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Bergsonismo**. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Traduzido por Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995^a.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995^b.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20^a Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Iannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

JARDILINO, J. R. L. **Educadora, Feminista, Indigenista**: Leolinda Figueiredo Daltro, uma “Dama” da educação brasileira no final do século XIX. Rev. hist.edu.latinoam - Vol. 18 No. 26, enero - junio 2016 - ISSN: 0122-7238 - pp. 7 - 11.

JORNAL O PAIZ (RJ). 27/10/1910.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

MACHADO, G. **Cristais partidos**. Rio de Janeiro: 1915.

_____. **Mulher Nua**. Rio de Janeiro: 1922.

PEREIRA, R. **Eros Volusia**: A criadora do Bailado Nacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PERROT, M. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SAFFIOTI, H. **Gênero, Patriarcado e Violência**. 2^a ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

VOLUSIA, E. **Eu e a dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

ZENICOLA, D. M. **Performance e Ritual**: A dança das labás no Xirê. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Artigos lidos perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odaa, em Girton, em outubro de 1928. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

[1] O pai faleceu quando ela ainda era criança, e sua carreira foi amparada pelos cuidados e encaminhamentos da mãe, figura que tem destaque nos relatos, os quais fazem referência sobre sua condição de mulher artista.

[2] A condição de artista, mesmo que de projeção, não está diretamente ligada à condição burguesa, como pode ser considerado pelo relato de Eros sobre o amor de Olavo Bilac declarado à uma irmã de sua avó Thereza, o que foi recusado

pela condição “da vida boêmia de Bilac e talvez da falta de recursos do poeta, que também era muito jovem” (VOLUSIA, 1983, p. 28).

[13] “De que vale viver,/Trazendo na existência emparedado o ser?/ Pensar e, de continuo, agrilhoar as idéas/Dos preceitos sociaes nas torpes ferropéas;/Ter ímpetos de voar, /Mas preza me manter no ergástulo do lar, /Sem a libertação que o organismo requer; /Ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta... /Ai! Antes pedra ser, insecto, verme ou planta, /Do que existir trazendo a forma de Mulher!/Aves! /Quem me dera ter azas, /Para acima pairar das cousas rasas, /Das podridões terrenas, /E sahir, como vós, ruflando no ar as pennas, /E saciar-me de espaço, e saciar-me de luz, /Nestas manhans tão suaves! /Nestas manhans azues, lyricamente azues! (MACHADO, 1915, grifo nosso).

[4] Gilka Machado, por seus livros publicados (195, 1916, 1917, 1918, 1922, 1927) foi eleita “Poeta do Ano” em 1933, em concurso promovido pela revista carioca *O Malho*, logo após ser traduzida para publicação na Bolívia em 1932.

[5] Considera-se essas autorizações também propiciadas pelo contexto do nacionalismo, que esteve em pauta na chamada Era Vargas no Brasil (1930-1945). Esse dado objetivo reitera o caráter de multiplicidade na dança de Eros, na forma de uma manifestação contextualizada, o que traduz suas relações de imanência.

[6] “Em tua dança agitada ou calma,/cheia de adejos, de tremuras, de elastérios,/materializa-se minha alma,/pois nos teus membros leves, quase etéreos,/eu contemplo os meus gestos interiores,/meus prazeres, meus tédios, minhas dores! Não dances mais, que importa, ó bailadeira linda!/a tua dança para mim é infinda,/vejo-me nela, tenho-a dentro de mim,/constantemente assim!/Nos meus gestos retidos vive presa/como na tua dança extraordinária,/toda expressão múltipla e varia/da Natureza” (MACHADO, 1922, p. 89-95).

[7] Vale ressaltar que no ano da publicação do poema por Gilka Machado, em 1922, Eros ainda não havia se concretizado na carreira de bailarina pois tinha 8 anos de idade.

[8] A relação entre mulheres, no que diz respeito às suas possibilidades de produção remete ao que propôs Virginia Woolf (1928, p. 82) por ocasião de uma palestra sobre mulheres na Literatura: “as obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada”. Woolf se dirigia a uma platéia feminina e defendia sobre a importância de ter “um teto todo seu” para a produção literária feminina. O destaque aqui é para pensar sobre a possibilidade e impulso oferecidos no vínculo geracional.

[9] Feita análise de gênero para os formatos das instituições ocidentais mais expressivas na primeira metade do século XX, a constatação é de ausência de mulheres do âmbito da tomada de decisões: clero cristão católico, governos, universidades, a guerra. Essas análises se alinham à perspectiva das relações de poder, ao que diz Michelle Perrot (1988, p. 167) que é preciso considerar a polissemia do termo poder: “no singular, ele tem uma conotação política e designa basicamente a figura central”, hierárquica. A menção às instituições é pelo teor singular de articuladoras da produção do conhecimento e da rede de distribuição e configuração desses saberes para a prática, como normas para o funcionamento da sociedade (FOUCAULT, 2010).

[10] Cf. FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

[11] A principal reivindicação do movimento era o voto feminino. Gilka Machado fez parte da fundação do Partido Republicano Feminino, foi secretária. Seu nome aparece na notícia do Jornal O Paiz (RJ), de 27 de outubro de 1910 (p. 2), ocupando um lugar no carro da diretoria do Partido junto com Maria Vaz de Albuquerque, Maria Antonieta Fontes e a “menina Carmen Araldo representando o Acre”.

[12] Foi o caso de sua viagem à França, em 1948, quando proferiu uma conferencia-demonstração nos “Archives Internationales de la Danse”, apresentando o que foi chamado na carta remetida em referência à apresentação de “folklore dansant du Brésil”. O diretor do “Musée de la Danse”, Pierre Tugal, assinou e agradeceu, ressaltando ser a primeira vez que tinham uma exposição clara, precisa e poética a respeito, solicitando mais conferências com esclarecimentos sobre mais pontos incomuns a eles. É interessante observar na reprodução da carta em fac-símile nos anexos de suas memórias, que se tratava de uma instituição do governo Francês, instituição na qual, segundo Roberto Pereira, biógrafo de Eros, ela foi a única brasileira a se apresentar.

[13] Leolinda Figueiredo Daltro (1859-1935) foi uma professora, sufragista e indigenista brasileira que lutou pela autonomia das mulheres. Em 1910, juntamente com outras mulheres, inclusive Gilka Machado, Leolinda fundou o Partido Republicano Feminino.

[14] Sobre a relação de Leolinda Daltro com os povos indígenas: “No campo do indigenismo, temos pistas em sua bibliografia que, tendo ascendentes nesta etnia, seu lugar de pertencimento, pode ter sido um forte sensibilizador com a causa dos povos originários do Brasil. A fundação de uma associação protetora desses brasileiros, sem voz desde os primórdios da colônia e dizimados como povos pelos colonizadores, respaldam a validam sua empresa missionária. O mais notório é sua condição de gênero, que lhe permitiria pouca mobilidade para realizar sua empreitada. Em sua empresa missionária há um sentido salvífico desses povos, aos quais pertence. O ensino (alfabetização) é um componente forte em sua luta, pela restauração da dignidade e da cidadania desses povos. Pois numa sociedade de letrados, somente por meio da palavra, se consegue dignidade e cidadania. Ainda que pareça anacrônico - Leolinda Daltro buscava não civilizar, como o fizera as missões católicas, mas dar dignidade por meio da Palavra (dita e escrita). Ensinar o índio a ler e escrever era dar-lhe possibilidade de ser brasileiro” (JARDILINO, p.8, 2016).

[15] A publicação apresenta quatro cadernos de fotos e um apêndice com cópias de ofícios das viagens aos Estados Unidos (1942) e França (1948) e mais fotos. As páginas das fotos são em papel couchê, de gramatura diferenciada e com impressão das fotos em uma resolução satisfatória, outras em uma qualidade boa, todas em preto e branco. Apenas a foto de capa é em cores. No primeiro caderno de fotos, elas são dezoito, sendo que as três primeiras são reprodução da capa e reportagem da Life Magazine sobre Eros, em 1941. Imagens de eventos que participou nos Estados Unidos e de produção de figurino e tema de algumas de suas danças. No segundo caderno de fotos são 19, todas de figurinos e temáticas, com exceção de uma em que “Eros [está] no Aeroporto de Salvador Bahia” (VOLUSIA, 1983, s/p). No terceiro caderno de fotos são 21 fotos, sendo que uma é reprodução de um retrato de Eros pintado pelo artista Smailowich: “Madona Marajoara”. Nesta seção há mais fotos de movimentos como em saltos ou posicionamento de quadris; em todas Eros está de figurino de dança. Saias rodadas e com babados ou tangas ornadas de franjas, guizos ou penas acompanham tops com os mesmos ornamentos. Mais acessórios são as pulseiras e tornozeleiras, colares e brincos, em muitos saltos e movimentos bem marcados e técnicos. O último caderno de fotos traz fac-símiles de cartas recebidas e mais algumas fotos da infância.

[16] A matrícula e frequência na Escola de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1927 até 1931 foi motivada pelas suas manifestações pela dança: “Observando minha tendência para a dança e sentindo que a mesma estava em

mim enraizada, procurou matricular-me na Escola de Danças do Teatro Municipal, dirigida por sua fundadora Maria Olenewa” (VOLUSIA, 1983, p. 36)

[17] “O bailado brasileiro, com seu aspecto revolucionário de desafogo, de libertação, com sua irreverência de instinto jovem, com sua conduta de desabrochamento racial, tinha de suscitar controvérsias mas tinha de vencer, porque era mais uma revelação forte da personalidade artística do País; não deslizava nas pontas dos pés, porque devia caminhar com a energia indispensável aos desbravadores dos novos horizontes geográficos e marcha agora, celeremente para um grande concerto universal” (VOLUSIA, 1983, p. 146-147).

[18] “As relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado. Ainda que não se possa negar o predomínio de atividades privadas ou íntimas na esfera da família e a prevalência de atividades públicas no espaço do trabalho, do Estado, do lazer coletivo, e, portanto, as diferenças entre o público e o privado, estão estes espaços profundamente ligados e parcialmente mesclados. Para fins analíticos, trata-se de esferas distintas; são, contudo, inseparáveis para a compreensão do todo social” (SAFFIOTI, 2015, p. 57).

[19] “Os movimentos [no ritual de matriz afro] na construção do corpo simbólico, envolvem o corpo como um todo, não existindo o fracionado corporal, muito comum, aliás, nas danças ocidentais. Os joelhos estão quase sempre flexionados, o que permite maior amplitude de movimentação de quadril e cintura, e explicam também a alteração do equilíbrio. Os pés são pouco levantados do solo, como se enraizados nele, e comunicam reações ao resto do corpo” (ZENÍCOLA, 2014, p. 97).

[20] Em suas memórias, Eros comenta experiências internacionais, sendo a primeira na Argentina, momento em que ela realizou recitais de dança e a mãe recebeu homenagens pela repercussão de sua obra poética; nos Estados Unidos, em 1942, foi a convite da Metro, produtora de cinema, com o objetivo de gravar participação no filme Rio Rita; e na França, em 1948, o que foi inicialmente um período de férias em que atenderia um convite para participar de um festival de “folk-dance” sul-americano, transformou-se em seis meses de atividades, que pela exibição de seus espetáculos, recebeu o convite para uma conferência-demonstração dos bailados brasileiros nos “Archives Internacioles de la Dance” (VOLUSIA, 1983, p. 80).