

La modernización de la danza en São Paulo: el papel de una coalición de expertos en danza en la política estatal entre 1972 y 1977

Rafael Guarato

(Universidad Federal de Goiás, Brasil)¹

Resumen: Este artículo examina cómo el proceso de modernización estética en la ciudad de São Paulo estuvo estrechamente vinculado al aparato estatal a nivel municipal y provinciano. El objetivo es dilucidar las prácticas culturales de individuos e instituciones en las que se entrelazaron procesos de transformación estética, transición entre élites culturales y procedimientos de legitimación artística. Como punto de partida y lema de esta discusión presentaré una descripción de los aspectos generales que caracterizaron una parte importante de la producción de danza escénica en la ciudad de São Paulo en la década de 1970, haciendo hincapié en las experiencias del Ballet Stagium, el Corpo de Baile Municipal y el Teatro Galpão; en un segundo momento, las relaciones entre el segmento artístico paulista y el poder estatal que posibilitó la formación de una élite cultural en la danza que adquirió las características de una *coalición de expertos*.

Palabras clave: Danza moderna, Coalición de expertos, Políticas públicas.

Abstract: This article aims to demonstrate how the process of aesthetic modernization of dance in the city of São Paulo kept close links with the state apparatus at the Municipal and State levels. The objective is to elucidate cultural practices of people and institutions, which intertwined processes of aesthetic transformations, transition between cultural elites and procedures of artistic legitimacy. As a starting point and motto of this discussion, I will present a description of the general aspects that characterized a significant part of the scenic dance productions in the city of São Paulo throughout the 1970s, emphasizing the experiences of Ballet Stagium, Municipal Ballet and Teatro Galpão, in a second moment, to deal with the relations between the São Paulo artistic segment and the state power that made possible the formation of a cultural dance elite that assumed the characteristics of a *coalition of experts*.

Keywords: Modern dance, Coalition of experts, Public policy.

Recibido: 5 de abril. Aceptado: 7 de junio.

1. Historiador de la danza y profesor del grado en danza y de posgrado en Artes escénicas (PPGAC) en la Universidad Federal de Goiás (UFG). Doctorado en Historia por la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC). Autor de los libros *Dança de rua: corpos para além do movimento* (Edufu, 2008) y *Ballet Stagium e a fabricação de um mito* (Crv, 2019). También fue editor de las obras *Dança e política: estudos e práticas* (Kairós, 2015), *Historiografia de la danza: teorías y métodos* (Annablume, 2018) y *Memórias e histórias da dança por vir* (2020).

Nuestro escenario es la ciudad de São Paulo, en la década de 1970. En los primeros años de esta década, la práctica de la danza como forma de arte y su reconocimiento por parte de una élite económica se centró en la estética del ballet en su tradición clásica, especialmente en la puesta en escena de los llamados espectáculos de “repertorio”² o en el esfuerzo por hacer que esta tradición clásica “hable de Brasil”. La hegemonía de los ballets en el ámbito de la danza también se observa en la forma en que los organismos públicos de financiación asignan sus recursos. En 1968, el Ayuntamiento de São Paulo creó un grupo para atender esta demanda, el Corpo de Baile Municipal. Además, había un considerable programa de empresas extranjeras que circulaban por la ciudad, guiadas por la misma concepción estética, contando muchas veces con subvenciones de fondos públicos. En concomitancia con este proceso, existieron iniciativas dedicadas a otras formas estéticas de la danza, pero no gozaron de la inserción del poder estatal y tuvieron dificultades para mantener sus actividades en el tiempo.³

Este predominio del ballet en su tradición clásica frente a otras formas de danza consideradas arte culminó en una escasez de diversidad estética que, sumada a la ausencia de iniciativas artísticas que pudieran mantener la regularidad en el tiempo, fue descrita alegóricamente en 1971 por el entonces crítico de danza Lineu Dias como “el mundo catacumba en el que la danza vive entre nosotros”.⁴ A la luz de este diagnóstico se inició un complejo proceso de articulación y acción política en el que participaron artistas de la danza moderna y críticos especializados entre 1972 y 1977. Estos agentes culturales asumieron el papel de heraldos del modernismo en la danza, trataron de estimular y dar visibilidad a las producciones de danza escénica que presentaban una estética diferente a la del ballet y sus temas, mediante una acción sistemática ante las autoridades públicas.

Sin embargo, el inicio de este proceso contó con el compromiso y la movilización de profesionales que habían recibido formación y estaban activos en otro campo artístico mejor organizado y más activo políticamente que la danza, el teatro.⁵ Entre ellos, críticos como Regina Helena de Paiva Ramos, Fausto Fuser, Casimiro Xavier de Mendonça, Sábato Magaldi y Lineu Dias desempeñaron un papel ejemplar en este proceso. Los textos publicados por estos críticos durante el periodo analizado se dedicaron con frecuencia a

2. Los ballets de repertorio son coreografías que han recibido protagonismo por sus innovaciones estéticas en la historia específica del ballet, siendo constantemente reestrenados por compañías estables de diferentes países. Los repertorios funcionan como cánones elegidos en el proceso de constitución de una tradición escénica del ballet, como por ejemplo: “La Sylphide”, “Giselle”, “El lago de los cisnes” y “Don Quijote”.

3. Ballet do Teatro Cultura Artística (1957), Ballet Experimental de São Paulo (1962) y el Sociedade Ballet de São Paulo (1969), son ejemplos de este proceso.

4. Dias, Lineu. “Um grande espetáculo de dança.” *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 dez. 1971, p. 23.

5. En su autobiografía, la coreógrafa y bailarina Marilena Ansaldi - que estaba casada con el crítico de teatro Saturday Magaldi - calificó el campo de la danza comparado con el del teatro en la década de 1960, como “apático o francamente reaccionario” (Ansaldi, 1994 141).

realizar valoraciones estéticas de sus obras y a destacar la importancia de éstas, definidas como modernas, para el desarrollo de la danza en consonancia con la modernización pretendida y anunciada por el gobierno de la ciudad de São Paulo.

Junto a este grupo de críticos de danza, la década de los setenta fue testigo de la aparición de iniciativas artísticas dedicadas a la producción de nuevas formas de composición coreográfica. Destacan las actividades del Ballet Stagium (1971), el periodo posterior a 1974 del Corpo de Baile Municipal y los experimentos artísticos realizados en el Teatro Galpão, también a partir de 1974. A pesar de las especificidades estéticas que distinguen a cada una de estas iniciativas, el punto de encuentro entre ellas fue el rechazo a las reglas del ballet en su formato clásico, consideradas como obstáculos a los procesos creativos dedicados a tratar temas de la actualidad. Y es esta convergencia en la que nos centraremos en este texto.

Para este análisis, es importante la noción de red de expertos (*experts network*) propuesta por el teatrólogo Christopher Balme (2017), como herramienta metodológica para identificar los procesos transnacionales que contribuyeron a la institucionalización del teatro en los países emergentes posteriores a 1945. Para comprender el funcionamiento de estas redes y su aspecto transnacional, Balme recurre al concepto de comunidades epistémicas (*epistemic communities*) del sociólogo Peter Haas (1992), para describir la pertenencia de un amplio abanico de expertos a ideas comunes. Por lo tanto, la actuación de la red de expertos encuentra su apoyo en algún tipo de conocimiento especializado, utilizado para asesorar a los responsables políticos y a los gobiernos.

El proceso está constituido por la identificación de la participación de una red de expertos, formada por críticos y artistas, que se involucraron con los organismos de financiación, las universidades y los gobiernos en el marco del “desarrollo y la modernización”. Por eso, trabajo con la hipótesis de que esta combinación de acciones entre críticos y artistas de la danza con el objetivo de avalar las formas modernas de producción escénica pretendía arrebatar a una élite económica el poder de dirigir las producciones e inversiones en el sector, caracterizando así una *coalición de expertos* que inició la formación de una élite cultural de la danza en São Paulo. Los esfuerzos de artistas y críticos se valieron de una comunidad epistémica internacional basada en el argumento central de que es necesario garantizar los medios para una autonomía de la danza como arte, en la que los propios creadores y comentaristas regirían las reglas de la danza como arte.

Sobre este aspecto, existe un cierto consenso entre los investigadores del arte en señalar la búsqueda de la autonomía del área como un ejercicio decisivo para la distinción de la actividad artística de otras actividades humanas. La búsqueda de la creación de reglas propias ha basado históricamente su justificación en principios de legitimación estética que pudieran imponerse desde la esfera de la producción hasta la recepción de las

obras de arte. A partir de una dinámica en la que el perfeccionamiento de los modos de hacer y percibir el arte pasó a ser central, se intensificó el aprendizaje, el reconocimiento y la valoración de la complejización y diversificación de los modos formales. Existe, por tanto, la formación de una comunidad epistémica internacional que da soporte a la idea de que el arte reclama una especie de monopolio de la competencia artística, realizada en el plano simbólico a través de la estética, “cada vez más inclinada a liberar su producción y sus productos de toda y cualquier dependencia social...” (Bourdieu, 2003 101-102).

Antes de entrar en el análisis es importante señalar que no es posible atribuir la formación de un campo de la danza como arte, tal como lo entiende Bourdieu, a los especialistas de la danza como arte en la década de 1970 en São Paulo. Sin embargo, apreciamos la importancia de la contribución de Bourdieu al diagnosticar que los críticos y artistas, al reclamar el control exclusivo de las formas a través de la idea de autonomía, así como la participación sistemática en las políticas públicas, expresaron sus intenciones de formar un campo de la danza como arte en la ciudad de São Paulo.

También cabe mencionar que en los años 70 la danza adjetivada como arte en Brasil no contaba con el apoyo de la crítica de arte especializada. Lo que sí hubo fueron críticos de arte que escribían no sólo sobre la danza, como Nicanor Miranda, Jacques Corseuil y Luis Ellmerich.⁶ Este fenómeno puede entenderse - no de forma determinista - por la escasa segmentación estética de las producciones de danza escénica, dada la prevalencia hegemónica del ballet. Esta estrechez estética hizo inviable la aparición de diversas críticas ante el modo narrativo y figurativo de las actuaciones y el soporte técnico común a la mayoría de las presentaciones. Si tenemos en cuenta la premisa del filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Danto de que “cuanto mayor es la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte” (1964 572), la diversificación de los procedimientos de creación y de la estética en el arte, produciendo predicados plurales, se configura como uno de los requisitos para la reivindicación de la autonomía en el arte.

Para efectuar una transformación en las formas de invertir y legitimar la danza como arte, existía una cierta urgencia por validar las experiencias artísticas en la danza que presentaban posibilidades de adjetivos como danza moderna, ballet moderno, ballet brasileño, danza-teatro, danza representativa, danza expresionista, etc. Al mismo

6. Se puede encontrar información sobre estos críticos en: Anthonio, Jorge. “Nicanor Miranda: pionero da crítica de dança.” *Dançar*, Año VII, n° 30, octubre de 1990, p. 9; Ellmerich, Luís. *História da dança*. 2. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964. Aunque hay pocos estudios que analicen la relación entre la crítica y la creación artística en la danza, la investigación de Ana Luiza Cerbino y Beatriz Cerbino ofrece una gratificante demostración de los intentos de la crítica por organizar y sistematizar un campo de la danza en Brasil, a partir de las obras localizadas en Río de Janeiro y de la crítica realizada por Jacques Corseuil. Cf: Cerbino, Ana Luiza; Cerbino, Beatriz. “Imagens da dança: Jaques Corseuil e a invenção do bailarino nacional.” *Anales del XVI Encuentro Regional de Historia*, ANPUH-RJ. Rio de Janeiro, 2010.

tiempo, era necesario un suministro constante y suficiente de obras artísticas para garantizar la frecuencia en sus producciones y representaciones. Para comprender mejor cómo los artistas y los críticos de la ciudad de São Paulo hicieron valer su autoridad sobre la danza como forma de arte con el fin de crear una élite cultural en el campo, presentaré brevemente tres iniciativas que sirvieron para consolidar experiencias basadas en el rechazo del ballet de repertorio clásico y para construir los pilares de un campo de la danza. Una vez presentadas las líneas generales de este proceso, pasaremos a analizar sus detalles.

Ballet Stagium

La primera experiencia que ofreció estas condiciones fue la formación del Ballet Stagium en 1971, una iniciativa privada dirigida por Máríka Gidali y Décio Otero. En su momento, el crítico Sábado Magaldi lo caracterizó como una propuesta de danza “brasileña”.⁷ Esta nacionalidad estaba vinculada a un movimiento dedicado a “desmitificar el ballet”, en el sentido de hacerlo accesible a un mayor número de personas, teniendo en cuenta que los espectáculos de ballet estaban dirigidos a la élite económica de la época. La compañía paulista adoptó algunas posturas que se convirtieron en emblemáticas, como el rechazo a los trajes pomposos y la separación entre clase, ensayo y actuación. Estos aspectos no pasaron desapercibidos para los críticos de danza y, como hizo Fausto Fuser en 1972, fueron dignos de ser destacados: “Por eso en sus espectáculos no hay los tradicionales y solemnes cierres de telón que estimulan y guían los aplausos, por eso no llevan trajes extravagantes y se quedan sólo con la malla sobre el cuerpo, por eso ensayan varios pasos delante del público antes del espectáculo”.⁸

El abandono de los trajes de ballet simbolizaba el desprendimiento en relación con el esplendor de los trajes. La adopción de las prendas de punto en renuncia a los tejidos lujosos acercó a la compañía al proyecto nacionalista iniciado en la primera mitad del siglo XX: la compañía ofrecía un cuerpo y un traje desprovistos de vicios y reproducciones de otras culturas, ya que la danza brasileña estaba aún por crear y orientarse hacia el futuro. Este despojo de valores ajenos al universo autóctono de la danza estaba vinculado al proyecto nacionalista de modernización del país en el que el hombre brasileño -y en este caso la danza brasileña- no estaría ligado a imágenes estereotipadas de nativos o europeos.

7. Ver en: Magaldi, Sábado. “Problemas e planos do Ballet Stagium.” *Jornal da Tarde*. São Paulo, p. 50, 17 jul. 1972.

8. Fuser, Fausto. “Ballet Stagium: um ano de vida com luta.” *Folha de S. Paulo*. São Paulo, p. 64, 29 out. 1972. Caderno de Domingo.

El respaldo a este sesgo modernizador desde una “brasileñidad”, encontró apoyo en una tradición de modernismo (Rosenberg, 1974) en el arte del país presente desde el movimiento antropofágico. Este vínculo se produjo inicialmente por el rechazo de las élites culturales, que basaban sus predilecciones en los productos extranjeros. Frente a ellos, se apeló al pueblo como “alma de la nacionalidad”, mientras que las élites llegaron a ser acusadas de empañar o denigrar lo nacional. En esta dirección, la crítica especializada encontró en el Stagium una apertura para difundir el lema antropofágico de Oswald de Andrade: “Contra las élites vegetales. En comunicación con el suelo” (1990 [1928] 49). Tal propuesta encontró eco en los discursos de los directores del Ballet Stagium, estando presente entre sus ideales desde su primer año de existencia la máxima de “desmitificar el ballet”, despojándolo de su “aura” elitista al presentarse de norte a sur del país.⁹

Fue a través de obras escénicas ancladas en obras de autores literarios legitimados como “literatura brasileña”, como Guimarães Rosa (“Diadorim” - 1972), Cecília Meireles (“D. Maria I, a rainha louca” - 1974) y Plínio Marcos (“Quebradas do Mundaréu - 1975) que el Ballet Stagium pasó a ser tratado inicialmente por la prensa y la crítica especializada como un lenguaje brasileño en forma de ballet,¹⁰ cuando se mostró en forma de danza, el mundo material que rodea las relaciones humanas del aquí y el ahora.

En agosto de 1976, el periódico Folha de S. Paulo publicó un artículo de Fuser dividida en dos partes, publicadas los días 20 y 26. En ellas, a propósito de “Quebradas do Mundaréu”, el crítico señalaba: “Estamos ante un espectáculo coreográfico cuya preocupación va más allá del escenario, a una realidad exterior a él. Lo importante será esta realidad [...]”.¹¹ Con estas palabras Fuser anunciaba a los lectores lo que ha llegado a ser importante en un espectáculo de danza: no sólo la reordenación estética de temas folclóricos o históricos; tampoco basta con tener una técnica y unos cuerpos bien depurados, sino el tratamiento de la realidad material que rodea al artista.

La crítica especializada difundió la comprensión de la propuesta de desmitificación del arte del ballet asumida por el Stagium, consistente en el abandono de los temas ajenos y fantasiosos, a través de la realización de espectáculos no restringidos a una élite

9. Dado el amplio volumen de artículos con entrevistas a Otero y Gidali que destacan la propuesta, nos limitamos a presentar algunos de ellos en sus dos primeros años: Bulik, Linda. “O Stagium vem aí”. *Folha 2*. Londrina, 30 nov. 1971; “Ballet de Câmara Stagium no Teatro José de Alencar”. *Correio do Ceará*. Fortaleza, 17 abr. 1972, p. 6; “Hoje em Brasília um ballet ‘diferente’”. *Diário de Brasília*. Brasília, 20 maio 1972. Primeiro Caderno, p. 3; Fuser, Fausto. “Ballet Stagium: um ano de vida com luta”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

10. Conferir en: Magaldi, Sábato. “Problemas e planos do Ballet Stagium.” *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50; Dias, Lineu. “Um rápido voo pela religião e pela história”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1974; Lara, Paulo. “O grupo Stagium vai mostrar ‘A Rainha Louca’ e ‘Diadorim’”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 12 nov., 1974, p. 23.

11. Fuser, Fausto. “O triunfo do Stagium (II).” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago., 1976, Ilustrada, p. 39.

cultural establecida. De hecho, la consagración del Stagium por parte de la crítica especializada fue una reacción a una élite minoritaria, conservadora y extranjera. El vínculo con la modernidad exigía una democratización de la danza y una ruptura con los antiguos privilegios. Esta formulación alcanzó su punto álgido en 1977 con la coreografía “Kuarup, ou a questão do índio”. La postura de la compañía, asociada al producto estético presentado en “Kuarup...”, en el que el coreógrafo Décio Otero descartó los gestos de la técnica clásica, fue ampliamente elogiada en los periódicos y destacada por la crítica de televisión Maria Helena Dutra (1977) como “el lenguaje nacional, sin jeroglíficos, del ballet”.¹²

Existiendo en una época en la que los grupos que no se mantenían con una financiación estatal continua no lograban perdurar en el tiempo, la aparición y el mantenimiento del Stagium a lo largo de la década de los 70 fue visto por los críticos como una posibilidad de aumentar los predicados de la danza como arte, complejizando el área con vistas a constituir un campo. Disponiendo de este primer ejemplar, el crítico de danza Lineu Dias en agosto de 1976 escribiendo para el periódico O Estado de São Paulo, describió el Ballet Stagium como un catalizador de la diversidad estética y consideró el Corpo de Baile Municipal como “una especie de respuesta al ‘Stagium’, viéndolo como una referencia productiva para la emulación”.¹³

Corpo de Baile Municipal

Diferencia de la compañía de Décio y Márka, el Corpo de Baile Municipal (rebautizado como Balé da Cidade de São Paulo en 1981) fue creado por iniciativa del gobierno municipal de São Paulo.¹⁴ En una entrevista con Lineu Dias para el libro de los diez años de la compañía estatal, el entonces crítico Sábado Magaldi (Apud Dias, 1978 22) informaba que el “Corpo de Baile se creó hace unos años en el Ayuntamiento con el objetivo de preservar el repertorio clásico”. Con este perfil, durante sus primeros años (entre 1968 y 1974), el Corpo de Baile Municipal fue dirigido por el bailarín João Franco de Oliveira (Johnny Franklin) y sirvió de abastecimiento de profesionales de la danza para

12. Dutra, Maria Helena. “A linguagem nacional, sem hieróglifos, do balé.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul., 1977, Caderno B, p. 10. Outros comentários sobre a obra supracitada, encontram-se nos textos: Katz, Helena. “Stagium: seis anos de vida”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out., 1977; Mendes, Oswaldo. “O índio nos passos do Stagium”. *Última Hora*, São Paulo, 26 jul., 1977; Portinari, Maribel. “A dança do aqui e agora nos passos do Stagium”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 jul., 1977; Vallim, Acácio. “Duas concepções de dança do Stagium”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 de jul., 1977; Viotti, Sérgio. “O Stagium, ainda sem se entregar à emoção absoluta”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 ago., 1977.

13. Dias, Lineu. “No Stagium, a vez dos valores jovens.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago., 1976, p. 22.

14. Decreto Lei nº 7.359 de 07 de fevereiro de 1968.

las óperas realizadas por el Teatro Municipal de São Paulo y se dedicó a hacer remakes y presentaciones de ballets de repertorio al público paulista, formado en gran parte por las élites económicas de las que la danza moderna pretendía desvincularse.

Sin embargo, la concepción estética del Corpo de Baile Municipal sufrió cambios drásticos a partir de 1974, cuando Antônio Carlos Cardoso asumió la dirección, considerando que: “Lo que Antonio Carlos se propuso fue crear obras más modernas, en perfecta sintonía con lo que ocurría en cualquier buena compañía de cualquier parte del mundo”. (Ansaldi, 1994 160). Al igual que Stagium, el Corpo de Baile Municipal no se deshizo de la técnica del ballet clásico. Su modernidad consiste en romper con los temas de los repertorios que trataban de situaciones consideradas fuera de lugar en el contexto brasileño y la condición de la vida moderna, haciendo un cambio en los motivos que mueven el cuerpo en la danza al enfatizar temas que permean la vida humana en el presente.

Para realizar este trabajo, Antônio Carlos Cardoso formó un equipo de profesionales afines a la estética moderna, invitando a la actriz y bailarina Marilena Ansaldi, al coreógrafo español Victor Navarro, a la bailarina Sônia Mota y a la entonces bailarina del Ballet Stagium, Iracaty Cardoso. Sobre los planes de futuro de la compañía y las intenciones de este grupo de profesionales, Ansaldi declaró en una entrevista al crítico Lineu Dias que: “Queríamos transformar el Corpo de Baile en una compañía moderna. (Ansaldi, Apud. Dias, 1978 52). De la lectura de los testimonios del periodo analizado se desprende que artistas y críticos compartían la voluntad de Ansaldi, basada en la creación de una “compañía moderna” capaz de rechazar el soporte estético que proporcionaba el ballet clásico y las élites que lo legitimaban. Cuando se le preguntó por la potencialidad del ballet clásico para abordar temas del presente, el coreógrafo español Víctor Navarro respondió que: “No lo creo, no lo creo, no creo que lo clásico tenga nada que ver con nosotros hoy” (Navarro, Apud. Dias, 1978 26).

Con estas preocupaciones como directrices de la nueva etapa de la compañía, en su mismo debut, el crítico Casemiro de Mendonça (1974) denominó como “coreografías inteligentes” a “Sin título” y “Paraíso?” de Antônio Cardoso y a “Medéia” de Ansaldi, afirmando que a partir de esta nueva configuración modernista, São Paulo disfrutaba por fin de “un Corpo de Baile realizando una obra inteligente y creativa”.¹⁵ En 1992, ineu Dias escribió un libro dedicado a la historia de la danza moderna en la ciudad de São Paulo con el mismo tono laudatorio, afirma que en base a este grupo de profesionales, “comenzando con un programa de coreografías contemporáneas, dando prioridad a las creaciones origi-

15. Mendonça, Casemiro de. *Folha da Tarde*. São Paulo, 11 nov. 1974. Apud. Dias, Lineu. *Corpo de Baile Municipal*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artística, 1978. p. 49. El crítico también elogió las “nuevas danzas” del coreógrafo argentino Oscar Araiz para el Corpo de Baile Municipal en 1976. Cf: Menconça, Casemiro. “As novas danças do Corpo de Baile”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 ago., 1976, p. 19.

nales” (Dias, 1992 111), el Corpo de Baile Municipal empezó a ofrecer a la sociedad paulista una segunda experiencia de danza moderna que consiguió mantener sus actividades artísticas a lo largo del tiempo sin dejar de lado la preocupación por la estética moderna.

Teatro Galpão (Centro Estadual de Dança / Centro Provincial de Danza)

Por último, la iniciativa civil-estatal denominada Centro Estadual de Dança, que se desarrolló entre 1974 y 1981 y tuvo su inicio en la Sala Galpão del teatro Ruth Escobar.¹⁶ El “Teatro Galpão” o “Teatro de la Danza”, como era conocido por los artistas y críticos de danza de la época, era una experiencia diferente a la de las compañías de danza. Era un espacio cultural dedicado a la recepción y promoción de artistas con propuestas de danza moderna que existió durante más de media década con relativa continuidad. Mi interés en el Teatro Galpão en este artículo es demostrar su importancia en la provisión de un espacio teatral para los espectáculos de danza moderna y la posibilidad de continuar con esta forma de danza entendida como arte, distanciándose así de cualquier apego al ballet clásico.

En el transcurso de las actividades del Teatro Galpão, se celebraron diversos espectáculos de danza, cursos, conferencias, proyecciones de vídeo y películas, lo que hace inviable una densa lista de los artistas que actuaron allí. Sin embargo, me limitaré a algunos de los nombres que permanecieron en el ámbito de la danza tras el fin del Teatro Galpão y que alcanzaron cierta visibilidad nacional, como Célia Gouvêa, Maurice Veneau, Marilena Ansaldi, Ismael Ivo, Juliana Carneiro da Cunha, Renée Gumiel, Janice Vieira, Denilto Gomes, Márcia Haydée, Clarice Abujamra, Mara Borba, Ivaldo Bertazzo, Sônia Mota y Suzana Yamauchi. La mayoría de estos artistas ya tenían una cierta trayectoria antes del Teatro Galpão. Lo que cambió a partir de mediados de los años 70 fue la coexistencia de una multiplicidad de iniciativas estéticas que, por sus pretensiones de actualización, formaban una especie de isla de modernidad en un mar de tradición balletística. Según la investigadora de danza Silvia Gerdali, el Teatro Galpão:

Reunirá a un número creciente de grupos y artistas que se autodenominarán independientes en relación con las compañías de danza más estructuradas profesionalmente y que tendrán como rasgos característicos la búsqueda de la innovación en las matrices y modos tradicionales de producción de danza y la ocupación de círculos alternativos para la creación y difusión de su arte. (2015 28)

16. Conferir en la Resolução, 13 nov. 1974. Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 14 nov. 1974, p. 66. Las actividades del Teatro Galpão tuvieron una interrupción en 1979. Entre los textos dedicados a registrar este periodo como un hito para la danza moderna en São Paulo están los libros de Lineu Dias y Cássia Navas (1992), Inês Bogéa (2014) y Silvia Gerdali (2015).

El volumen de artistas, estudiantes, curiosos, público y críticos especializados que frecuentaban el local producía una sociabilidad basada en una variedad de estéticas, la mayoría de las cuales estaban vinculadas a una “tradición moderna” eurocéntrica a través de una genealogía con procedimientos de personalidades de renombre en la escena mundial de la danza, como: Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Martha Graham y Maurice Béjart; o a través del diálogo con artistas del teatro brasileño. Esta variedad de referencias, así como los resultados escénicos presentados en el Teatro Galpão, hicieron de este espacio una especie de pulverizador de posibilidades, habiendo recibido una atención privilegiada por parte de la crítica especializada y un espacio mediático en los periódicos impresos donde los críticos mantenían sus columnas.

Justo en el estreno del Teatro Galpão, la coreografía que se puso en escena en la inauguración del espacio fue “Caminhada” (1974) de Célia Gouveia y Maurice Veneau, y fue descrita por Sábato Magaldi como “una perfecta fusión de idea y forma”.¹⁷ Los comentarios sobre las actividades de “Galpão” presentan como características generales, la adjetivación de las obras como “creativas”, “inventivas”, “inteligentes”, “vanguardistas”, “nuevas”, haciendo una remisión tácita a la ausencia de estos requisitos en las obras que se dedicaban a reproducir una técnica y trabajos de ballet. Este perfil de comentarios se extendió incluso a las actuaciones de los artistas extranjeros que actuaron en el espacio. En 1975, cuando el mimo argentino Benito Gutmacher estuvo en el “Galpão”, Lineu Dias aprovechó la ocasión para publicar en el periódico O Estado de São Paulo que la vocación del Teatro de Dança era “ser un santuario de creatividad e inteligencia, una punta de lanza de la vanguardia”.¹⁸

El establecimiento del Teatro de Dança como lugar privilegiado de producción de la vanguardia paulista en danza durante este periodo fue sistemáticamente avalado por los críticos que escribían sobre danza en la época. Utilizando palabras de moda y eslóganes como “expresión y creatividad”, “rigor plástico”, “camino estimulante” para referirse a las obras escénicas, el conjunto de producciones que estuvieron constantemente presentes durante 1974 y 1977 proporcionó finalmente a la danza en São Paulo el fundamento de su modernidad, descartando cualquier posibilidad de vincular la danza que se producía en la época con las de los ballets de repertorio y permitiendo a sus creadores y comentaristas sentirse partícipes de un “mundo moderno”.

A finales de 1977, Karen Attix, que acababa de abandonar la compañía de Merce Cunningham, impartió un curso de treinta días de danza moderna en el Teatro Galpão, y

17. Magaldi, Sábato. “Caminhada, uma fusão perfeita de ideia e forma.” *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 dez., 1974, p. 25. El también crítico teatral Clóvis Garcia comentó el evento en: Garcia, Clóvis. “Resultados primários em peça experimental”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 dez., 1974, p. 38.

18. Dias, Lineu. “A problemática humana no espetáculo de mímica.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out., 1975, p. 12.

fue destacada en la prensa por Lineu Dias por su “rigor artístico dentro de formas expresivas más libres”.¹⁹ De este curso surgió la presentación de la pieza “Atlântico/Pacífico”, sobre la que la crítica de danza Helena Katz, tratando de familiarizar a los lectores con la danza moderna, escribió: “El lenguaje es abstracto, difícil, pero al fin y al cabo es la danza de nuestro tiempo”.²⁰ Esta temporalidad que permitió definir “nuestro tiempo” tiene como soporte una irrupción en la cronología histórica de la danza, embalsamando lo “antiguo” y enfatizando lo “moderno”, la modernidad emerge como un apéndice colectivo al ser tratado como “nuestro”, convirtiéndose en un instante singular de la historia. Esta perspectiva del tiempo histórico permitía situar a los artífices de los acontecimientos y, al mismo tiempo, acercar las vidas y distanciar de ellas las experiencias “otras”, las anteriores a las “nuestras”. Insertando una temporalidad específica del “ahora”, el uso de la expresión “nuestro tiempo” es, aquí, el índice de un acontecimiento: una evidencia de que en el año 1977 se estableció una ruptura entre este “ahora” y lo que sucedió. De ahí la posibilidad de extender la danza a la sociedad, guiándose por el paradigma de la locomotora del progreso estético como base fundacional de la élite cultural de la danza en São Paulo.

Al indagar en este ejercicio que busca definir las producciones artísticas como modernas a través del prisma de lo Nuevo, el filósofo y crítico de arte Harold Rosenberg señaló que tal justificación va acompañada del poder social y de los procedimientos pedagógicos, dado que la conceptualización de lo moderno en el arte no es tributaria de un período histórico o de la intención de su autor, sino que “constituye algo que alguien tuvo el poder social de señalar como psicológica, estética o ideológicamente pertinente a nuestro tiempo” (1994 21). Así, la danza como novedad en su proceso de transición en São Paulo se apuntaló a la manera de un pasaporte para la entrada de Brasil en el “mundo del arte”, exigiendo la estructuración de instancias de autoridad que permitan al artista asumir el lugar de la novedad y que informen a la sociedad sobre la novedad de esta novedad.

Garantizar la modernidad mediante una *coalición de expertos*

A mediados de la década de 1970 se produjo una diversificación formal de la experimentación estética a través de este trípode de producciones de danza escénica, lo que permitió a los críticos de danza ejercer sus opiniones y consideraciones sobre cuestiones estrictamente formales y movilizó una competencia entre artistas por el reconocimiento

19. Dias, Lineu. “Karen Attix: dança livre no rigor formal.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 dez., 1977, p. 45.

20. Katz, Helena. “Abstrata e difícil. A dança do nosso tempo.” *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25 nov., 1977.

dentro de la práctica artística. Creemos que la contribución de estas experiencias reunió el núcleo de su importancia, singular y localizada a intereses específicos: la pretensión de formar un campo de la danza como arte en Brasil que, a través del desplazamiento del poder sobre su realización desde una élite cultural antes formada por miembros de la élite económica paulista, a los conocedores de las reglas del oficio: críticos y artistas especializados.

Para explicar cómo se produjo este proceso, profundizaré en el análisis de las relaciones que constituyeron la existencia y la legitimación de los artistas y las obras de danza moderna en São Paulo entre 1972 y 1977. En este sentido, un examen de la participación de la crítica especializada en instituciones y del papel desempeñado por las compañías y los artistas en un panorama más amplio de la danza como arte, permite percibir las motivaciones de las personas y instituciones que contribuyeron a los procesos de consagración artística mediante la formación de una élite cultural en la danza, que adquirió las características de una *coalición de expertos* en São Paulo.

En primer lugar, me gustaría mencionar los medios de comunicación, a través de los cuales los críticos, en los textos dedicados a las producciones de la época, avalaron un *ethos* del discurso de la “modernidad” en la danza. Haciendo uso de medios especializados pero no centralizados, el poder de los críticos se vio respaldado por las organizaciones desde las que emitían sus opiniones: la prensa escrita. Los comentarios sobre danza publicados en publicaciones periódicas en *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Última Hora* y *Jornal da Tarde* cumplían la función estratégica ejercida por el periodismo cultural de la época de prestigiar lo que debía ser consumido, buscando interferir en la lógica de consumo de los productos culturales al dar visibilidad a obras específicas.

Hay que tener en cuenta que, aunque suene similar a las teorías apocalípticas de la cultura en tiempos massivos,²¹ el contenido de los comentarios sobre la danza que se publican en los periódicos no sólo se apoya en cuestiones estrictamente formales o en un supuesto “amor al arte” o lo que sea. Esto se debe a que la crítica de la danza en este periodo articuló ingeniosas formas de valorar y consolidar las experiencias artísticas en la danza. Dentro de esta concepción, las obras de arte modernas suscitaron en la crítica de la danza el reconocimiento de su importancia cultural para el establecimiento y fortalecimiento de la comunidad epistémica internacional de la danza como arte. Al investigar

21. Sobre esta literatura, véanse las obras de autores marxistas como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse, que componen el núcleo de la Teoría Crítica, conocida como la Escuela de Frankfurt. Las producciones que buscaron precisar los debates y generalizaciones contenidas en la Teoría Crítica, partiendo de la experiencia como soporte de sus investigaciones, se encuentran en Walter Benjamin, Raymond Williams, Terry Eagleton, Umberto Eco, Néstor García Canclini, Douglas Kellner y Jesús Martín-Barbero.

el funcionamiento de los valores en el campo específico de los productos artísticos, la socióloga Françoise Benhamou advierte que cuando se está inmerso en la dinámica del campo del arte “el éxito está sometido al mundo de los críticos y de los «iniciados»” (2007 144). El establecimiento de este poder de autonomía para la legitimación de las creaciones de danza era lo que estaba en juego en los años 70.

Sin embargo, para que esto fuera posible, los críticos necesitaban modelos que pudieran otorgar y que sostuvieran sus producciones en el tiempo. El reto consistía en hacer del valor cultural compartido por críticos y artistas sobre la danza moderna, un valor socialmente reconocible por la sociedad y otros artistas. Dado que el espectador rara vez tiene la oportunidad de estimar el valor de la idea contenida en la obra, es en este vacío donde se insertan los críticos especializados: proporcionan explicaciones, descripciones detalladas -no siempre acordes con las intenciones de los artistas- que cobran impulso con la visibilidad que proporcionan los medios de comunicación. Por lo tanto, la élite cultural de la danza que se formó en los años 70 no disfrutó de un proceso de dominación largo y estructural como el descrito por Pierre Bourdieu. El uso del término élite para referirse a los críticos y artistas de danza del periodo investigado está en consonancia con los estudios del historiador francés Jean-François Sirinelli (2003), que entiende el concepto de élite como polimorfo. Así, la élite cultural de la danza se entiende aquí como compuesta por “mediadores culturales” (Sirinelli, 2003 242). Es interesante señalar que esta mediación se llevó a cabo a través de organizaciones y instituciones. En este sentido, los procesos de legitimación de la danza como arte en los años 70 se acercan a las premisas del filósofo del arte Georg Dickie (2005), según el cual las instituciones son instancias que actúan en el proceso de conferir el estatus de arte, a través de organizaciones culturales que permiten a una persona o a un grupo de personas participar con cierta autoridad en el proceso de legitimación artística. En las propuestas de esta teoría, la existencia de un artista y su consagración tienen que ver con “una estructura de personas que desempeñan diversos papeles y que están comprometidas con una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia” (Dickie, 2005 43). Presentada de este modo, la percepción de que las obras de danza moderna entre 1972 y 1977 implicaban convenciones establecidas entre los artistas, el público del arte, los medios de comunicación y los críticos especializados, cumpliendo cada uno su papel en el proceso de reconocimiento del valor artístico.

Los críticos que escribieron sobre la danza en Brasil en la década de 1970 se posicionaron como portadores de un conocimiento especializado capaz de engendrar preguntas inherentemente específicas sobre la danza como arte. Sus textos sobre los artistas modernos de la época se basan en una comprensión panorámica de lo que se sabe, se entiende y se desea de estas producciones. Como señala la investigadora Lisette

Lagnado, ser crítico “es una profesión de fe, una manifestación pública de una actitud que engloba características tanto estéticas como ideológicas” (1998 29). Así, las preocupaciones que guiaban los textos escritos y publicados sobre los artistas de la época iban más allá de los deseos estrictamente estéticos. Creemos que en el contenido de la crítica influyó decisivamente la preocupación por la consolidación del campo de la danza con vistas a su profesionalización. Según esta concepción, el crítico literario Terry Eagleton aclara:

No hay ninguna obra o tradición literaria que sea valiosa en sí misma, independientemente de lo que se haya dicho o se diga de ella. “Valor” es un término transitivo: significa cualquier cosa que sea considerada valiosa por ciertas personas en situaciones específicas, según criterios específicos y a la luz de ciertos objetivos. (2003 16)

Cuando analizamos desde esta perspectiva, los juicios y procesos de atribución de valor pasan a entenderse como relaciones de poder establecidas en la sociedad y no por el mérito exclusivo de los artistas. Dicho esto, es importante señalar otras dos instituciones a través de las cuales los críticos y artistas especializados de la época actuaron como recursos para avalar el contenido presente en sus comentarios.

La primera institución es la Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), creada por iniciativa de los críticos de teatro en 1972, a la que se añadió la danza al año siguiente. Esta institución otorga anualmente premios a lo más destacado de cada área artística, reforzando lo que sus miembros declaran explícitamente en artículos a lo largo del año y condensando, mediante una acción, el valor conferido a artistas y obras. Como anunció Leila Reis (2006 9), que presidió la asociación entre 2003 y 2007, “la premiación de la APCA refleja el vigor de la producción artística y el espacio que las categorías tuvieron en los órganos de prensa en ciertos momentos”.²² Con esta idea como guía, veamos qué producciones de danza fueron premiadas entre 1973 y 1977.

En 1973, el primer año en que concedió premios a la danza, la APCA sólo otorgó un premio denominado “Gran Premio de la Crítica”, cuyo destinatario fue el Ballet Stagium. En 1974, la misma compañía recibió premios al mejor espectáculo, al mejor bailarín y al mejor coreógrafo. Al año siguiente, el Stagium compartió el Gran Premio de la Crítica con Marilena Ansaldi y el Balé da Cidade de São Paulo; el premio a la mejor obra fue para “Pulsações” de Célia Gouvêa; y Milton Carneiro (Ballet Stagium) y Iraciry Cardoso (entonces bailarina del Corpo de Baile Municipal) recibieron los premios al mejor bailarín.

1976 fue el único año de los aquí analizados en que un premiado no procedía de la tríada paulista formada por el Ballet Stagium, el Corpo de Baile Municipal y el Teatro

22. Consulte el libro conmemorativo: *APCA 50 anos de arte brasileira*. São Paulo, Imprensa Oficial/Associação Paulista de Críticos de Arte, 2006.

Galpão. Fue el Grupo Corpo de Belo Horizonte por su trabajo coreográfico moderno en “Maria Maria”. Aun así, entre los artistas que actuaron en el Teatro Galpão ese año, fueron premiados con las estatuillas de mejor bailarina (Sônia Mota), bailarina revelación (Juliana Carneiro da Cunha) y bailarín revelación (Denilto Gomes). En 1977, Décio Otero, coreógrafo del Ballet Stagium, recibió el premio a la mejor concepción coreográfica por “Kuarup ou a questão do índio” (Kuarup o la cuestión del indio), y los demás premios fueron concedidos al Corpo de Baile Municipal, acumulando la mejor coreografía (“Preludios de Chopin” de Oscar Araiz), Luiz Arrieta como mejor bailarín e Ivonice Satie como mejor bailarina. Así, en los primeros cinco años de los premios APCA otorgados por los críticos de danza de São Paulo en la década de 1970, destacaron las obras escénicas cuya estética era moderna.

Según la información publicada por la APCA en su libro del 50º aniversario (2006 128-129), entre 1973 y 1977, el crítico Lineu Dias estuvo presente en todos los comités. Regina Helena, Fausto Fuser y Casemiro Xavier de Mendonça participaron en dos ocasiones cada uno y Sábato Magaldi sólo en 1973. La inclusión de la danza en el APCA a partir de 1973 fue el resultado de los esfuerzos de los críticos de teatro -que también escribían sobre la danza- para garantizar a la danza una institución que le diera un sello de aprobación al avalar lo que los críticos escribían sobre la danza en el transcurso del año. Dado que, los premios de la asociación los otorgaban las mismas personas que escribían en los periódicos.

Sin embargo, lo que los críticos consiguieron con los premios de la APCA fue amplificar el poder simbólico de las iniciativas modernas, lo que no fue suficiente para garantizar fondos monetarios que pudieran ayudar a su permanencia, lo que podría poner en peligro la propia continuidad de los experimentos artísticos y de la propia crítica de danza. Si por un lado la presencia de profesionales del teatro que escribían sobre la crítica de la danza en los periódicos impresos y el respaldo a la modernización a través de la APCA proporcionaban un poder simbólico a la danza como arte, por otro lado estos mismos críticos ocupaban lugares de poder dentro de la estructura administrativa del poder público municipal y provincial, actuando como desarrolladores de las políticas públicas para la danza en este periodo.

En el alcance municipal, el gobierno llevó a cabo sus acciones en cultura hasta 1974 a través del Departamento de Cultura de la Secretaría Municipal de Educación y Cultura. En la época de la alteración estética del Corpo de Baile Municipal, el pianista y crítico musical José Luiz Paes Nunes fue jefe del Departamento de Cultura. En una declaración al crítico Lineu Dias y publicada en el libro “O Corpo de Baile Municipal”, José Nunes señaló que el cambio en el perfil de las producciones de la compañía, con

el objetivo de renovarse y modernizarse, fue una exigencia del poder público municipal, a través del alcalde Miguel Calasunno y del secretario Paulo Nathanael (Nunes, Apud. Dias, 1978 42).²³

Ante esta situación, hay dos explicaciones de cómo Nunes habría llegado al nombre de Antônio Carlos Cardoso para ocupar la dirección del Corpo de Baile Municipal. En la primera versión, Nunes habría buscado a la artista Marilena Ansaldi –que en ese momento era miembro de la Cámara de las Artes del Consejo Provincial de Cultura–²⁴ para ocupar el Corpo de Baile Municipal. Ansaldi declinó la invitación, pero en su lugar propuso el nombre de Antônio Cardoso. La segunda hipótesis es narrada por el propio José Nunes, que habría sido por “presión” de los críticos que escribieron sobre la danza:

Pero entonces tengo que poner... ¿cómo se dice? –en primer plano [...] el apoyo que me disteis, vosotros, los críticos de ballet, por el amor de Dios, se basó en la lista que hicisteis– habíais hecho una petición sugiriendo al Departamento de Cultura, que en esa etapa estaba planeando cambiar, el nombre de Antônio Carlos Cardoso para venir a São Paulo. (Nunes, apud. Dias, 1978 42)

Independientemente de la versión que se haya producido, ambas versiones nos proporcionan un diagnóstico: la participación de los artistas y críticos de danza en las decisiones del gobierno municipal. Sin embargo, a pesar de haber sido propuesto por Nunes, Antônio Cardoso sólo fue contratado por su sucesor, lo que podría poner en peligro las orientaciones modernistas en las artes en São Paulo. Mientras tanto, el poder público municipal sufrió una reforma administrativa, siendo desmembrada la Secretaría de Educación y Cultura en dos secretarías distintas, Educación y Cultura.

La persona que se hizo cargo de la recién creada Secretaría de Cultura fue el crítico de teatro Sábato Magaldi, ocupando el cargo de 1975 a 1979. Durante su gestión, Magaldi no sólo mantuvo el nombre de Antônio Carlos Cardoso y sus modernas propuestas en el Corpo de Baile Municipal, sino que realizó considerables contrataciones remuneradas del Ballet Stagium²⁵ para eventos promovidos por el gobierno local. Magaldi también había hecho pública su opinión sobre las inversiones estatales en danza,

23. Esta misma versión la respalda la bailarina y coreógrafa Marilene Ansaldi en su texto autobiográfico (1994).

24. Conferir em: Decreto n. 2.124 de 08 de ago. de 1973. Conferir também: ATA da 1ª Reunião Ordinária da Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Archivo suspendido. Libros de Atas da Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1973-1974.

25. El Ballet Stagium, durante la gestión de Magaldi, obtuvo varios contratos, entre los que destaca el proceso nº 113.406/75, que contrataba a la compañía para realizar tres actuaciones por valor de Cr\$ 60.000,00. Ver en: Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 11 dez. 1975, p. 10. Otras contrataciones se pueden comprobar en los despachos de la secretaria: Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 14 ago. 1976, p. 15 e 17 jul. 1976, p. 12; Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 05 jul. 1978, p. 12.

cuando en 1972 publicó el artículo “Problemas y planes del Ballet Stagium” en el *Jornal da Tarde*, en el que cuestionaba el uso de los recursos estatales por parte de los entonces miembros de la Comisión Estatal de Danza.²⁶

Otro lugar institucional ocupado por los críticos de danza en este periodo y que desempeñó un papel importante en el proceso de recaudación de fondos para las propuestas modernas fue la Subcomisión de Danza del Consejo Provincial de Cultura (antes Comisión Provincial de Danza). Entre 1973 y 1977 los críticos Lineu Dias, Regina Helena de Paiva Ramos y Casemiro de Mendonça fueron miembros de este organismo –con el primero actuando siempre como presidente.²⁷ Según Marilena Ansaldi, hubo un afán gubernamental que pidió a los especialistas en danza que “ofrecieran al secretario un plan de acción para el desarrollo de la danza” (1994 149). Las acciones de este organismo en el período, se centraron en la formulación y mantenimiento del Centro Estadual de Dança, conocido como “Teatro Galpão” como espacio público para la danza experimental y en la contratación de obras escénicas para actuar en el estado de São Paulo, con una clara preferencia por las obras guiadas por una estética moderna, con énfasis en el Ballet Stagium y las obras procedentes del Centro Estadual de Dança.

La importancia del trabajo de Marilena Ansaldi en la Cámara de las Artes y de Lineu Dias en la Subcomisión de Danza entre 1974 y 1975, fue decisiva para la elaboración del proyecto que se convertiría en el “Teatro Galpão”, así como la aportación de recursos financieros para fomentar las iniciativas de acciones modernas en ese espacio, teniendo en cuenta que fue creado para servir “sólo a las actividades artísticas programadas por la Subcomisión de Danza”.²⁸ Así, desde la selección del espacio (Teatro Galpão) hasta el pago de los cursos, los talleres, las conferencias y las presentaciones realizadas en ese espacio se llevaron a cabo según las premisas de algunos artistas y críticos de danza presentes y activos en el gobierno de la Provincia de São Paulo.

26. Magaldi, Sábato. “Problemas e planos do Ballet Stagium.” *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul., 1972, p. 50.

27. El bienio 1974-1975 estuvo formado por Lineu Dias, Zilah Maria Vergueiro y Regina Helena de Paiva Ramos, nombrado por Resolución de 9 de janeiro de 1974, publicado en el Diário Oficial de São Paulo en 10 de enero de 1974, p. 50. En 1976, la Sector sufrió otra reforma, por la que el órgano pasó a llamarse Comisión Provincial de Danza, vinculada al Departamento de Artes y Ciencias Humanas, según el Decreto 7.730, de 23 marzo de 1976, publicado en el DOSP de 24 de marzo del mismo año. En la nueva composición de la CED estuve como miembros: Lineu Dias, Zilah Vergueiro, Iracity Cardoso, Emilie Charmie y Casemiro de Mendonça.

28. Resolução, 13 nov. 1974. Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo. Diário Oficial do Estado de São Paulo, 14 nov. 1974, p. 66. Para dar una idea de la importancia que artistas y críticos atribuían al proyecto del Teatro Galpão, éste sirvió incluso para justificar la denegación de solicitudes de financiación para la circulación de espectáculos, como se puede ver en: ATA da 8ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança. 21 mar. 1974. Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Archivo Suspendido. Libros de Atas da Subcomissão de Dança do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1974-1975. p. 5-5.b.

Con esta característica, críticos y artistas comenzaron a formar una *coalición de expertos* que trabajaban entre bastidores, esforzándose por instrumentalizar una condición estructurada para la danza como arte en sus aspectos modernos. Por lo tanto, es importante señalar la presencia de Lineu Dias como presidente de la Subcomisión de Danza a partir de 1974 y de Sábato Magaldi como Secretario de Cultura del Ayuntamiento de São Paulo, durante un período en el que el apoyo estatal a las iniciativas de danza moderna aumentó significativamente. Al estar presentes en otras instituciones con objetivos diferentes, los artistas y críticos de danza pudieron utilizar estas estructuras para amplificar sus predilecciones estéticas y sus ideas sobre la danza adjetivada como arte.

Para modernizar se necesitó algo más que bailar

Fue este acuerdo entre la crítica, la prensa, la APCA y los cargos en los organismos públicos de la época lo que caracteriza la formación de una *coalición de expertos*, proporcionando la base para construir un campo de la danza a través de una élite cultural, permitiendo la legitimación estética y los medios de financiación. Sin embargo, como ha señalado Jean-François Sirinelli (1989), no es posible tratar a una élite cultural como un grupo cohesionado y cerrado en sí mismo. No obstante, cabe mencionar que esta élite cultural de la danza no se conformó por el ejercicio de la coerción, ni por el dominio de los medios de producción, sino por afinidades de ideas, intereses, comportamientos y conductas de individuos que se reconocían como miembros de una *red de especialistas*.

Al componer una misma red que comparte ideas, conocimientos y prácticas específicas, postulo que más que una red, las asociaciones entre artistas y críticos aquí analizadas asumieron características de una *coalición de expertos*. Mientras que la red presupone una pertenencia de forma difusa e incontrolable, e incluso podemos encontrar personas que pertenecen a redes específicas sin necesidad de reconocerse como miembros de la red en la que participan, la coalición asume características de una acción colectiva que posee un reparto consciente y una acción deliberada, llevada a cabo de forma objetiva entre personas especializadas con la intención de promover cambios para los artistas o para la condición del arte en lugares específicos. Como miembro de una red, puedo replicar ideas, procedimientos, pensamientos y prácticas transnacionales sin anunciarme ni reconocirme como miembro de esas ideas, procedimientos, pensamientos y prácticas. Mientras que, como miembro de una coalición, la actuación presupone objetivos específicos guiados por ideas, procedimientos, pensamientos y prácticas –que pueden tener un aspecto transnacional– comprendidos y compartidos por grupos de personas. Y debido a estas características, la coalición de expertos siempre está integrada en una red de expertos.

Consciente de la importancia histórica del papel del Estado en el proceso de financiación de la producción artística, la coalición de especialistas formada por críticos y artistas en los años 70 en São Paulo evidencia una disputa por el espacio en los organismos estatales.²⁹ Y para potenciar esta disputa, críticos y artistas asumieron roles multitarea; los críticos especializados, además de escribir, actuaron como formuladores de políticas públicas estatales, como comisarios, programadores y jueces en la atribución de premios. Los artistas actuaron como directores, coreógrafos, bailarines en sus obras, pero también como políticos, autopromotores, productores, intelectuales, formuladores de políticas públicas y gestores.

Así, los críticos teatrales que escribían sobre danza en los años 70 estaban lejos de ser meros “críticos de ocasión”, como planteó Joubert Arrais (2007 1),³⁰ pues la corresponsabilidad entre críticos y artistas en el desarrollo de la danza como arte no se limitó al uso de referencias teóricas con vistas a una complejización estrictamente formal. El acto de pensar y negociar estaba ligado a lugares institucionales que amplificaban el poder de la crítica y de artistas específicos en la época.

Procedentes de un segmento artístico que gozaba de esta multiplicidad de ejemplos, el teatro, estos críticos estaban familiarizados con las bases necesarias para la constitución de un campo de producción pretenciosamente autónomo. Esta experiencia previa dio a los críticos de la época la oportunidad de aplicar a la escena artística de la danza, estrategias y convicciones que ayudaron a este proceso. No limitaron sus recursos a sus textos, sino que recurrieron a otros medios que podían estimular y fomentar el mantenimiento de determinados artistas y poner en marcha estrategias con vistas a consolidar un campo artístico de la danza.

Ante la entonces reciente expansión del espacio mediático y la consecución de la legitimidad por parte de la crítica de danza en Brasil, otros críticos como Helena Katz y Acácio Vallim, que comenzaron a escribir específicamente sobre danza después de 1977, se cuidaron de mantener cierta proximidad con la generación anterior. Como ha analizado Sirinelli (1998 278), las élites culturales promueven de vez en cuando un “relevé generacional y la transmisión del poder intelectual”. Con el fin de consolidar el cam-

29. La disputa de los intelectuales por las políticas culturales promovidas por los organismos estatales parece ser una característica común en las distintas naciones. Los análisis de estas relaciones en Brasil se encuentran en el trabajo de la socióloga Mônica Pimenta Velloso titulado “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo” (1987) y en el libro de la historiadora Eugenia Cadús (2020) “Danza y peronismo”, en particular en el capítulo titulado “Políticas culturales y danza escénica: nuevos consumidores culturales y disputas por los espacios”, pp. 61-122.

30. El autor trató la crítica de la danza en estos términos hasta mediados de los años 80, eligiendo la década siguiente como un hito para la actividad. Las premisas que rigen la clasificación de Arrais se basan en la búsqueda de una “crítica ideal”, definida como aquella que se basa en referencias teóricas y se acerca al conocimiento científico.

po, la élite cultural de la danza en São Paulo insistió en el ejercicio de la autoridad cultural que había ganado durante este período, alimentando lo que Bourdieu (2003 118) llamó “la sede de una competencia por la consagración cultural y el poder de concederla”.³¹

Basándose en el principio de autonomía, los críticos pudieron ofrecer sus propias explicaciones y justificaciones y, para ello, pudieron recurrir a ejemplos prácticos de las obras del Ballet Stagium y del Corpo de Baile Municipal, así como a los experimentos estéticos del Teatro Galpão. Si bien la existencia de publicaciones periódicas sobre la danza como arte en Brasil no es exclusiva de la década de 1970, lo peculiar de este período es la aparición de profesionales de la danza como críticos de arte que intentan dar forma al campo de la danza junto a artistas cuyo trabajo está alineado con los preceptos modernos y que han podido continuar su labor a lo largo del tiempo.

Dada la codependencia entre críticos y artistas en este proceso, la sostenibilidad de las producciones escénicas a través de los textos y lugares institucionales se correspondía con una acción que buscaba mantener y propagar la actuación y la validación de la propia crítica de danza. A principios de los años 70, la supervivencia de estas experiencias parecía ser una extensión de la oferta de una estética de la danza moderna que podía multiplicar las razones de la existencia de la crítica de danza. Juntos, los artistas y críticos modernos asumieron, cada uno a su manera, la función de una élite cultural de la danza.

Bibliografía citada

Andrade, Oswald de. “Manifesto antropofágico.” *A utopia antropofágica*. Globo/Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1990, pp. 47-52.

Ansaldi, Marilena. *Atos - movimento na visa e no palco*. Maltese, São Paulo, 1994.

APCA. *50 anos de arte brasileira*. Imprensa Oficial/Associação Paulista de Críticos de Arte, São Paulo, 2006.

Arrais, Joubert de Albuquerque. “Decifra-me ou te devoro? Uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea).” *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte, 2007.

31. Este carácter de crítica que destaco se puede comprobar en los comentarios de los mencionados críticos, como por ejemplo las publicaciones: Katz, Helena. “Isadora, ventos e vagas”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 nov., 1978. p. 27; Katz, Helena. “O Corpo de Baile aprende a andar”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jul., 1978, p. 27. Ilustrada; Katz, Helena. “Stagium: seis anos de vida”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out., 1977; Vallim, Acácio. “A importância da dança como instrumento de afirmação”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 12 abr., 1977; Vallim, Acácio. “Monótono Isadora”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 08 nov., 1978.

- Balme, Christopher. "Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Post-colonial Era." *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, V. 31, Nº 2, 2017, pp. 125-140.
- Benhamou, François. *A economia da cultura*. Ateliê Cultural, São Paulo, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Edusp / Zouk, São Paulo / Porto Alegre, 2007.
- . *A economia das trocas simbólicas*. Intr., org., sel. e trad. Sérgio Miceli. Perspectiva, São Paulo, 2003, pp. 269-294.
- . *As regras da arte*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo: disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Biblos, Buenos Aires, 2020.
- Danto, Arthur C. "The Artworld." *The Journal of Philosophy*, v. 61, Nº 19, 1964, pp. 571-584.
- Dias, Lineu. *Corpo de Baile Municipal*. Departamento de Informação e Documentação Artística, São Paulo, 1978.
- Dias, Lineu; y Navas, Cássia. *Dança moderna*. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992.
- Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Paidós, Barcelona, 2005.
- Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Martins Fontes, São Paulo, 2003.
- Geraldi, Silvia. *Raízes da teatralidade na dança paulistana, duas criadoras Célia Gouvêa e Sônia Mota*. Prismas, Curitiba, 2015.
- Guarato, Rafael. "Dança, dinheiro e mercado: a economia da dança pelo viés historiográfico." Organização Rafael Guarato. *Historiografia da dança: teorias e métodos*. Annablume, São Paulo, 2018, pp. 39-62.
- Haas, Peter M. "Epistemic Communities and International Policy Coordination." *International Organization*, 46, 1, 1992, pp. 1-35.
- Lagnado, Lisette. "A questão da crítica de arte e sua localização no Brasil." *Revista D'Arte*, Nº 3, 1998, pp. 29-35.
- Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Editora Unicamp, Campinas, 2007.
- Rosenberg, Harold. *A tradição do novo*. Perspectiva, São Paulo, 1974.
- Sirinelli, Jean-François. "As elites culturais." Organização Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli. *Para uma história cultural*. Editorial Estampa, Lisboa, 1998, pp. 259-280.

- . "Génération et histoire politique." *Vingtième Siècle: revue d'histoire*, Nº 22, 1989, pp. 67-80.
- . "Os intelectuais." Organização René Rémond. *Por uma história política*. 2. ed. Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 2003. pp. 231-269.
- Velloso, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. FGV/CPDOC, Rio de Janeiro, 1987.