

Karla Ysolina Uriarte Torres

**La divulgación de la danza escénica del *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* y sus
posibles imaginarios construidos a través de la prensa de 1939 a 1945**

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional / UFMG

2020

Karla Ysolina Uriarte Torres

La divulgación de la danza escénica del *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* y sus posibles imaginarios construidos a través de la prensa de 1939 a 1945

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos do lazer.

Orientadora: Elisângela Chaves

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional / UFMG

2020

T693d Torres, Karla Ysolina Uriarte
2020 La divulgación de la danza escénica del Theatro Municipal do Rio de Janeiro y sus posibles imaginarios construidos através de la prensa de 1939 a 1945. [manuscrito] / Karla Ysolina Uriarte Torres – 2020.
222 f., enc.: il.

Orientador: Elisângela Chaves

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Bibliografia: f. 188-205

1. Dança – Teses. 2. Jornalismo – Teses. 3. Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I. Chaves, Elisângela. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 796.332

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Danilo Francisco de Souza Lage, CRB 6: n° 3132, da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG.



Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer
Email: ppgiel@eeffto.ufmg.br Telefone: (31) 3409-2335



ATA DA 51ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

KARLA YSOLINA URIARTE TORRES

Às 14h00min do dia 10 de março de 2020 reuniu-se na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa para julgar, em exame final, o trabalho “*La divulgación de la danza escénica del Teatro Municipal do Rio de Janeiro y sus posibles imaginarios construídos a través de la prensa de 1939 a 1945*”, requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, a Presidenta da Comissão, Profa. Dra. Elisangela Chaves, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para a candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovada	Reprovada
Profa. Dra. Elisangela Chaves (Orientadora)	X	
Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga (UFMG)	X	
Prof. Dr. Cleber Augusto Goncalves Dias (UFMG)	X	
Profa. Dra. Cristiane Oliveira Pisani Martini (PUC-MG)	X	
Profa. Dra. Christiane Garcia Macedo (UNIVASF)	X	

Após as indicações a candidata foi considerada: aprovada

O **resultado final** foi comunicado publicamente, para a candidata pela Presidenta da Comissão. Nada mais havendo a tratar a Presidenta encerrou a reunião e lavrou a presente ATA que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 10 de março de 2020.

Profa. Dra. Elisangela Chaves (Orientadora) _____

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga (UNIVASF) _____

Prof. Dr. Cleber Augusto Goncalves Dias (UFMG) _____

Profa. Dra. Cristiane Oliveira Pisani Martini (PUC-MG) _____

Profa. Dra. Christiane Garcia Macedo (UNIVASF) _____

A mi padre quien formó en mí, el espíritu artístico que me sustenta

**A mi madre por su ejemplo de estoicismo y pragmatismo ante cualquier
adversidad**

**A la valentía de los y las migrantes que dejan su tierra, su hogar, y van
sembrando ideas, sentimientos y emociones a favor del crecimiento social
y humano**

**Y, especialmente, para aquellos y aquellas con la capacidad de ver
nubes moradas en el cielo**

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a quienes hicieron posible mi estancia y permanencia dentro de este programa de doctorado, algunos seres anónimos, otros visibles, sin embargo, cada uno de ellos valiosos dentro de esta experiencia.

Agradezco de igual forma, a mis compañeros de esta vida llamada Brasil y aquellos que, en la distancia, me acompañaron.

Agradezco al profesor Cleber Días por sus conversaciones en los pasillos que sin duda aportaron ideas para la constitución de este trabajo. Del mismo modo, a la profesora Dalila Andrade Oliveira quién me ayudo a comprender el lugar que ocupa Brasil, como país latinoamericano, para poder hablar dentro de esta investigación con el correspondiente respeto al ser visto por medio de ojos extranjeros.

Asimismo, agradezco al profesor Arnaldo Alvarenga por iluminar mi camino con relación a la danza brasileña, a la profesora Christiane Garcia Macedo por tomarse el tiempo de leer críticamente mi trabajo e indicarme posibles trayectorias a seguir, las cuales, sin duda, colaboraron para la definición de este trabajo, y a la profesora Maria Aparecida de Souza Gerken por brindarme su apoyo en esta última etapa.

Agradezco también de manera especial, a mi orientadora Elisângela Chaves por guiarme en esta aventura y por no desistir con todo y las adversidades resultantes del encuentro de dos concepciones de mundo iguales y al mismo tiempo distintas.

También, agradezco a cada uno de los integrantes del grupo de investigación *Edudança* por los grandes aprendizajes y reflexiones que surgieron a raíz de nuestras reuniones.

Y finalmente, agradezco a la Organización de Estados Americanos OEA, al Grupo Coimbra de Universidades Brasileñas GCUB, al Programa Alianzas para la Educación y la Capacitación PAEC y a la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* – CAPES, por haber brindado el apoyo económico para la realización de este trabajo de investigación.

RESUMEN

El presente trabajo establece un dialogo entre la danza escénica y su divulgación mediante el análisis interdisciplinar de un caso específico, con el propósito, de comprender como se formaron posibles imaginarios alrededor de la danza escénica del *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (TMRJ) de 1939 a 1945 a través de la prensa brasileña, durante una época, en la que se pretendería establecer esta práctica artística nacionalmente. Para tal finalidad, fue analizado el contenido de 214 notas periodísticas publicadas antes del estreno de la obra de danza y 369 carteles localizados dentro de los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil* de 1939 a 1945, clasificando la información en tres grupos de categorías temáticas para su análisis: Bailados protagonistas del TMRJ, Bailarines protagonistas del TMRJ y Oferta-beneficio de las funciones de danza escénica del TMRJ. Utilizando como base, un referencial teórico interdisciplinar que colaboró para la comprensión de cómo estos imaginarios podrían ser contruidos a través de espacios sociales como los aquí representados por la prensa brasileña y su ambiente histórico. Como resultado, fueron encontrados posibles imaginarios representados en el contenido de las notas periodísticas publicadas previamente al estreno de la obra, particularmente, relacionados con lo nacional, extranjero, ruso, tradicional-moderno, la distinción y jerarquía, así como, con lo espectacular y artístico del carácter interdisciplinar de la obra, aparentemente, por estar en concordancia con la burguesía conservadora y su ideal de identidad cultural para la sociedad moderna brasileña. Finalmente, se observó como algunos de los imaginarios reconstruidos a partir de estos elementos citados, presentan una tendencia a resistir el paso del tiempo más allá de los constantes cambios percibidos en su producción y divulgación en pleno siglo XXI, por lo que aún podrían estar infiriendo en las decisiones que, actualmente, se toman sobre esta práctica cultural de ocio.

Palabras clave: Divulgación periodística. Danza escénica. Ocio.

ABSTRACT

This research sets a dialogue between the scenic dance of the *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (TMRJ) from 1939 to 1945 and its public dissemination in the Brazilian press, with the purpose of understanding how possible imageries were created around it, especially, during a time in which, it was intended to establish this artistic practice nationally. For this, the content of 214 journalistic articles published before the premiere of the dance performances and 369 posters located within *A manhã* and *Jornal do Brasil* newspapers from 1939 to 1945 were analyzed, classifying the information into the following three groups of thematic categories: TMRJ main dances, TMRJ lead dancers and offer-benefit of the TMRJ scenic dance performances. Using as a basis, an interdisciplinary theoretical framework that collaborated for the understanding of how these imageries could be constructed through social spaces such as those represented by the Brazilian press and its historical environment. As a result, possible imaginaries were found represented in the content of the journalistic notes published prior to the premiere of the TMRJ scenic dance performances, particularly, those related to the national, the foreign, the Russian, the traditional and modern, the distinction, and the hierarchy, in addition to the spectacular and artistic of the performances interdisciplinary nature, apparently, as a reflection of the bourgeois conservative desired cultural identity for the modern Brazilian society. Finally, it was observed how some of these imaginaries tend to resist the passage of the time beyond constant changes perceived in the current 21st-century scenic dance production and public dissemination, being, probably, the reason why these could be continuing considered as an important inference in the decisions that are made nowadays on this cultural practice of leisure.

Keywords: Press marketing. Scenic dance. Leisure.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Diagramas

Diagrama 1- Elementos estructurales del Imaginario.....	16
Diagrama 2 - Posibles imaginarios de la danza escénica del TMRJ divulgados a partir del periódico A manhã y Jornal do Brasil de 1939 a 1945.....	162

Figuras

Figura 1- Precios estipulados para temporada oficial de 1939.....	51
Figura 2 - Precios destinados para los abonantes del Ballet de Montecarlo en 1940.....	52
Figura 3 - Precios correspondientes a la venta individual para las funciones del Ballet de Montecarlo.....	53
Figura 4 - Precios destinados para los abonantes del Cuerpo de Baile.....	54
Figura 5 - Precios para la venta individual de los boletos para el Cuerpo de Baile.....	55
Figura 6 - Precios destinados para los abonantes del Cuerpo de Baile.....	56
Figura 7 - Precios para la venta individual destinada a las funciones del Cuerpo de Baile.....	57
Figura 8 - Ejemplo de precios populares en 1942.....	59
Figura 9 - Ejemplo de precios populares en 1945.....	60
Figura 10 - Cartel anunciando los grandes espectáculos de bailados de 1939	78
Figura 11 - Ejemplo de publicidad de posibles patrocinadores de la Temporada Oficial de 1940	81
Figura 12 - Muestra de la disposición de una nota periodística sobre el estreno del ballet de la U.O.J.....	96
Figura 13 - Imagen ilustrativa del segmento llamado <i>Nomes do Dia</i> del periódico A manhã.....	98
Figura 14 - Muestra de la disposición de una nota periodística sobre la <i>Inauguração da Temporada Oficial</i> de 1942 dentro del periódico <i>O Jornal do Brasil</i>	100
Figura 15 - Difusión de los espectáculos del TMRJ.....	109
Figura 16 - Anuncio que promociona contenido relacionado con la danza escénica dentro de un programa de radio.....	109
Figura 17 - Madeleine Rosay anunciando Palmolive.....	150

Cuadros

Cuadro 1: Relación del costo de los ingresos por abono de 1939, 1940, 1943 y 1945.....	58
Cuadro 2: Relación del valor de los ingresos individuales de 1939, 1940, 1943 y 1945.....	58
Cuadro 3: Relación de temporadas de danza realizadas en el TMRJ por año, título del espectáculo y organizador.....	82
Cuadro 4: Responsables y costos por suscripción y ejemplar del periódico <i>A manhã</i> ...	95
Cuadro 5: Responsables y costo por suscripción y ejemplar del periódico <i>Jornal do Brasil</i>	99
Cuadro 6: Número de notas periodísticas y carteles publicitarios localizados por palabra clave y periódico.....	103
Cuadro 7: Número de notas periodísticas y carteles publicitarios por año y periódico.....	104
Cuadro 8: Detalle sobre los ejes temáticos del grupo Bailados protagonistas del TMRJ.....	105
Cuadro 9: Detalle de los ejes temáticos del grupo Bailarines protagonistas del TMRJ.....	105
Cuadro 10: Distribución de número de carteles por grupo de danza localizados en el periódico <i>A manhã</i>	106
Cuadro 11: Distribución de número de carteles por bailarín o grupo de danza del <i>Jornal do Brasil</i>	106
Cuadro 12: Calendario de danza del TMRJ de 1939 a 1945.....	113
Cuadro 13: Distribución temporal de la divulgación correspondiente a la primera presentación de las funciones de danza del TMRJ.....	115
Cuadro 14: Distribución de notas periodísticas por artista, órgano de beneficencia y escuela.....	115
Cuadro 15: Distribución de las temáticas en correspondencia con las agrupaciones y personalidades de la danza protagonistas del TMRJ 1939 – 1945.....	117
Cuadro 16: Distribución de las notas periodísticas por bailarín.....	140
Cuadro 17: Distribución de los atributos de acuerdo con los bailarines a quienes fueron relacionados con mayor intensidad.....	149

Gráficos

Gráfico 1- Porcentaje de las publicaciones por palabra clave y año.....	103
Gráfico 2 - Flujo de las representaciones de danza realizadas en el TMRJ durante 1939-1945.....	114
Gráfico 3 - Porcentaje de apareamiento de las principales temáticas utilizadas para la divulgación de los bailados protagonistas del TMRJ 1939-1945.....	116
Gráfico 4 - Porcentajes aproximados en que estos atributos fueron mencionados en las notas.....	148

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

MESP - Ministério de Educação e Saúde Pública

SNT - Serviço Nacional do Teatro

TMRJ - Theatro Municipal do Rio de Janeiro

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	15
Objetivos y preguntas de investigación	22
Referencial teórico y trayecto metodológico	23
1 APROXIMACIÓN A LA DANZA ESCÉNICA COMO FENÓMENO SOCIOCULTURAL MODERNO	28
1.1 Una danza para un teatro.....	28
1.2 La oferta de danza escénica presente en la ciudad de Rio de Janeiro durante las primeras décadas del siglo XX	38
1.3 El <i>Theatro Municipal do Rio de Janeiro</i> , un espacio y un lugar para la danza escénica brasileña	43
1.3.1 Valor de los ingresos para los bailados del TMRJ durante 1939 - 1945.....	49
1.3.2 El público del TMRJ de 1939 a 1945 representado a través de la prensa.....	62
2 LA VISIBILIDAD DE LA DANZA ESCÉNICA DENTRO DE LAS ACCIONES CULTURALES DEL <i>ESTADO NOVO</i> DE 1939 A 1945 Y SUS OPCIONES DE DIVULGACIÓN A TRAVÉS DE LA PRENSA BRASILEÑA	67
2.1 Acciones políticas <i>estadonovistas</i> relacionadas con la danza escénica y su relación con el TMRJ	67
2.2 El <i>Departamento de Imprensa e Propaganda</i> (DIP) y la divulgación de la danza	89
2.2.1 Los periódicos <i>A manhã</i> y el <i>Jornal do Brasil</i> como lugares de producción y reproducción de los imaginarios correspondientes a la danza escénica del TMRJ.....	93
2.2.2 Clasificación de la información localizada en la prensa brasileña representada por los periódicos <i>A manhã</i> y <i>Jornal do Brasil</i>	101
2.3 Otras formas de divulgación existentes para la danza escénica del TMRJ (1939-1945)	107
2.4 Con respecto al patrocinio localizado en las notas periodísticas analizadas y la divulgación de la danza escénica del TMRJ	110

3 LA DANZA ESCÉNICA DEL TMRJ, SUS BAILADOS, GRUPOS Y BAILARINES	112
.....	112
3.1 Bailados y grupos protagonistas del TMRJ divulgados por la prensa brasileña de 1939 a 1945	112
3.1.1 La obra coreográfica como una manifestación artística.....	118
3.1.2 Elementos distintivos de la obra coreográfica.....	121
3.1.3 Expectativas generadas a través de la prensa con respecto a los espectáculos de danza del TMRJ durante 1939 - 1945	133
3.2 Grupos representantes de la oferta nacional para los bailados brasileños.	136
3.3 Bailarines protagonistas del TMRJ.....	139
4 POSIBLES IMAGINARIOS Y SUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS	160
4.1 Posibles imaginarios	160
4.2 El valor de lo nacional, “la construcción de una visión más perfecta de Brasil para el mundo”.....	163
4.3 El valor de lo extranjero: Rusia vs Estados Unidos, entre lo tradicional y lo moderno	167
4.4 Una danza escénica para un espacio de distinción jerarquizado.....	178
CONSIDERACIONES FINALES	183
REFERENCIAS	188
Apéndice 1	206
Apéndice 2	209
Apéndice 3	219

PRESENTACIÓN

Este trabajo de investigación parte de inquietudes que surgieron durante mi trayecto profesional como profesora de danza dentro de la educación media básica, las cuáles, dieron origen a los siguientes cuestionamientos: ¿qué es la danza escénica?, ¿cuáles géneros dancísticos son considerados arte y porqué?, ¿cuál es su función social?, ¿cuál es la diferencia entre la danza escénica considerada como arte y las otras manifestaciones practicadas y representadas por una comunidad?, ¿cuáles son las diferencias existentes entre su aprendizaje disciplinar o lúdico dentro del currículo escolar?, si es que existe una diferencia, ¿qué lugar ocupa dentro del ocio de las personas? ¿cómo se fomenta su práctica para los diferentes espacios y tiempos existentes dentro de una sociedad?

Cuestionamientos, con certeza, recurrentemente tratados a partir de diferentes puntos de vista, no obstante, percibidos en esta ocasión, por una mente entrenada dentro del campo artístico que busca comprender la aparente discordancia entre las contribuciones sociales, culturales y políticas percibidas por los artistas, y lo percibido por sus públicos no especializados y demás personas amadoras practicantes de sus diferentes manifestaciones.

Preguntas cuyas respuestas podrían estar claras y definidas para los pertenecientes al campo artístico o afines a este, sin embargo, distantes de aquellas (os) que han sido excluidas (os) históricamente de su práctica reconocida como artística, sea por su situación geográfica, social, económica o espiritual. Estableciéndose a partir de esto, una relación algunas veces distante entre la práctica cotidiana de la danza, la práctica escénica y las ideas e imágenes divulgadas a través de los diversos medios de comunicación disponibles, los cuáles, suelen diseminar dentro de una sociedad, representaciones diferenciadas de lo que la danza entendida como arte es para su consumo y práctica.

Siendo, particularmente de interés, aquellas ideas/imágenes que van creando imaginarios relacionados con la práctica de la danza escénica consumida o experimentada dentro de un espacio público, o deseado como tal, que en el caso de los países latinoamericanos, se ha observado la construcción de su existencia como parte de una articulación histórica basada en un pensamiento occidental favorecedor de una idea/imagen de exclusividad, la cual, pareciera ser reproducida y divulgada a través de los diversos medios de comunicación disponibles, a su vez, formadores de una opinión pública que podría llegar a inferir en la distribución de los espacios y tiempos para su disfrute a través de sus diferentes manifestaciones.

Por lo tanto, esta investigación es un camino interdisciplinar de reconocimiento, deconstrucción e intento de resignificación de un constructo mental, que partirá de una experiencia e interpretación personal de la información, sin embargo, posiblemente común y útil para más de un ser humano, ya que, como afirma Castoriadis (1997), somos formados en sociedades instituidas y por ende institucionalizantes, aunque, lejos de ser determinantes y, por consiguiente, flexibles y manipulables para el bien común de todos o de unos cuantos.

INTRODUCCIÓN

La formación de los seres humanos se da por medio de diferentes procesos de socialización desarrollados en diferentes tiempos y espacios públicos o privados que tienden a delimitar los modos en cómo los conocimientos son adquiridos, aprendidos, reproducidos, resignificados e imaginados.

Entre estos tiempos y espacios dispuestos para la socialización de los seres humanos, están aquellos destinados al ocio, entendido, como una dimensión de la cultural reflejada en las prácticas sociales vivenciadas lúdicamente (GOMES, 2011 apud 2014), entre las cuales, se encuentra la danza a través de sus diferentes manifestaciones.

Siendo de principal interés para este estudio, la danza escénica pensada como una creación humana con fines representativos y comunicacionales, a su vez, relacionada con un mercado de consumo, así como, con un conjunto de redes de intercambio simbólico compuesto por instituciones y agentes articulados con una oferta y una demanda específica. Generadora y/o reproductora de expectativas, intereses y valores, que dan forma a imaginarios socialmente creados e imbricados a sistemas más complejos de organización sensible, los cuales, van formando un público¹ y un tipo de danza para la satisfacción de ciertas necesidades percibidas individual o colectivamente. Entendiendo como imaginarios, al conjunto de abstracciones simbólicas construidas a partir de diferentes estímulos vivenciados durante la convivencia cotidiana, sea por medio de una representación global instituida, o como parte de la inserción de la imaginación individual a un colectivo, con la finalidad, de crear representaciones mentales reguladoras del comportamiento humano (BACZKO, 1991; CASTORIADIS, 1991; LEFEBVRE, 1991b; BOURDIEU, 2003a).

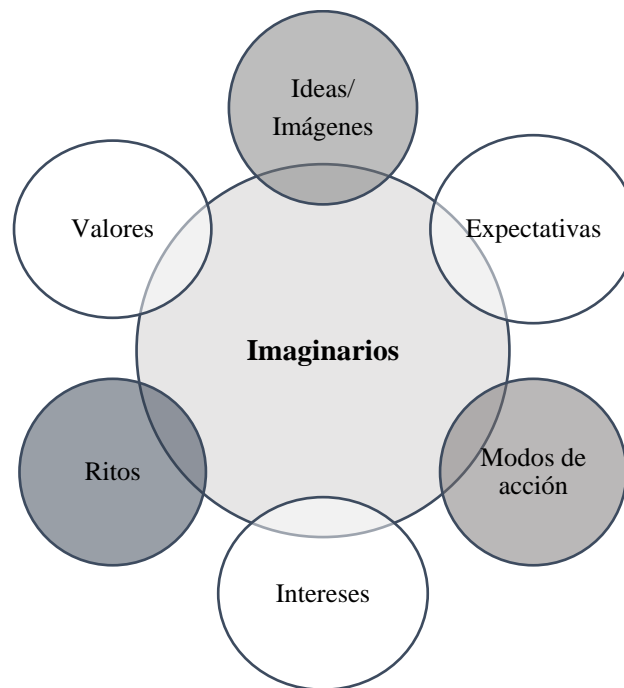
De esta forma, como se observa en el Diagrama 1, los imaginarios suelen estar constituidos por ideas e imágenes compartidas y reproducidas a través de ritos que van estableciendo ciertos modos de comportamiento con base en expectativas, intereses y valores históricamente relacionados con una sociedad.

Por lo tanto, la naturaleza de estos imaginarios institucionalizados sería la de actualizarse conforme los invaden nuevas expectativas, intereses y valores históricos,

¹ Término público utilizado para referirse a los asistentes y practicantes de esta representación escénica, entendido como un conjunto de personas privadas que se reúnen para tratar intereses comunes dentro de un espacio teatral concebido como un lugar para las relaciones políticas y sociales favorecedoras del intercambio de diversos capitales, entre ellos el simbólico (JOVCHELOVITCH, 2000; BOURDIEU, 2010). Aunque se reconoce el uso de otros posibles términos para esta agrupación de personas como, el de espectador, sea bajo su constructo de pasivo o activo descrito por Rancière (2010), o audiencia, utilizado dentro de algunas notas periodísticas analizadas.

haciendo de este, un proceso constante, circular y mutuamente influyente más no determinante.

Diagrama 1 – Elementos estructurales del Imaginario



Fuente: Elaboración propia con base en Baczkó, (1991) y Bourdieu (1993).

Imaginario que tienen el potencial de distribuir roles y posesiones sociales para intentar imponer ciertas creencias en común, fijando modelos para la convivencia dentro de un espacio social reconocido como el lugar de los conflictos, donde se buscará una reacomodación o conservación constante de la distribución preestablecida (BACZKO, 1991; BOURDIEU, 2003a). Esto, por medio de su articulación con las necesidades comunes manifestadas dentro de una sociedad, generalmente, compuestos por un elemento real y uno inventado o romantizado donde suele encontrarse su fuente “divina”, con el propósito de unificar las instituciones a partir de significaciones coherentes y completas para su sustentabilidad (CASTORIADIS, 1991; 1997).

Por consiguiente, la selección de dicho término se debió a su aparente importancia para la solidificación y durabilidad de una institución social por medio de la organización y dominio de sus tiempos y espacios colectivos tanto de forma material como subjetiva a través de la creación de significaciones específicas. Creando así, imaginarios vinculados a una historicidad a partir de símbolos reconocibles del pasado, determinando, delimitando y definiendo con ello, un sentido siempre abierto para la incorporación constante de nuevas estructuras y sensibilidades, las cuales, pueden ser susceptibles a diversos intereses y por lo

tanto manipulables, debido, precisamente, a esta historicidad que le confiere una parte indeterminada en constante variación, estando su significación, por tal motivo, siempre sujeta a un porvenir (BOURDIEU, 2003a).

Imaginarios que al proyectarse sobre un espacio físico se materializan reafirmando su poder (BACZKO, 1991). Resituando “conceptos y problemas relacionados con la reproducción biológica, tanto de los propios medios de producción como de los bienes de consumo”², produciendo y reproduciendo manifestaciones como “la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y, por supuesto, el teatro; que además de un texto o pretexto abraza gestos, máscaras, disfraces, un escenario, una puesta en escena, en resumen, un espacio”³ (LEFEBVRE, 1991b, p.62, traducción propia).

Asimismo, es importante resaltar que la creación de estos imaginarios tiende a intensificarse durante los periodos de crisis como las revoluciones gestantes de los Estados nación modernos, particularmente, totalitarios, donde su invención colaboró para la fundamentación de una identidad legítima del poder por medio de la apropiación de los medios de producción, protección, difusión y educación de estos imaginarios, lo que permitió la monopolización de los emblemas y de las costumbres (BACZKO, 1991). Politización de estos imaginarios que, posiblemente, también esté relacionado con sus prácticas culturales, las cuáles ante esta situación, según Bourdieu (1993),⁴ suelen estar relacionadas con el interés de potencializar el chauvinismo y el sexismo, así como, la división de lo virtuoso y lo profano.

Es así como, con base en lo anterior, se pretendió comprender como se fueron conformando los imaginarios alrededor de una danza escénica⁵ reconocida como erudita a partir de su difusión a través de un medio de comunicación de masa como la prensa, durante un momento histórico considerado crítico para su establecimiento institucional como una práctica brasileña digna de una sociedad moderna pensada, aparentemente, desde una política Estatal que abarcaría la educación y la cultura para la construcción de un Estado moderno.

Con la finalidad, de sentar un precedente para el posterior análisis de sus posibles

² Basado en la siguiente hipótesis estratégica propuesta por Lefebvre: “Theoretical and practical questions relating to space are becoming more and more important. These questions, though they do not suppress them, tend to reconstitute concepts and problems having to do with biological reproduction, and with the production both of the means of production themselves and of consumer goods.” (LEFEBVRE, 1991b, p. 62).

³ Cita completa: “Among non-verbal signifying sets must be included music, painting, sculpture, architecture, and certainly theater, which in addition to a text or pretext embraces gesture, masks, costume, a stage, a mise-en-scène- in short, a space.” (LEFEBVRE, 1991b, p.62).

⁴ Cabe resaltar que Bourdieu (1993), hace este señalamiento al hablar de la enseñanza de las prácticas educativas en las escuelas, sin embargo, se ha considerado que puede tener una misma connotación para los medios de comunicación, ya que en ocasiones funcionan como una herramienta para la transmisión de conocimientos que, de igual forma, pueden llegar a influir en la educación de un individuo.

⁵ Danza escénica pensada para el Teatro Municipal de Rio de Janeiro a partir del modelo del ballet clásico.

articulaciones con los imaginarios que actualmente engloban a este tipo de prácticas eruditas, por considerar la posible sobrevivencia de algunos de ellos, al grado de continuar determinando el lugar ocupado por nuevas prácticas profesionales y alternativas de esta manifestación artística (LÓPEZ CUENCA, 2016)⁶.

De esta forma, se partió de un momento histórico dentro del cual se intentó oficializar la práctica de un tipo de danza escénica bajo el modelo del ballet clásico, sobre la base de condiciones sociales y estructurales específicas que previamente habían facilitado el establecimiento en 1927 de una escuela oficial de bailados dentro de las inmediaciones del *Theatro Municipal de Rio de Janeiro* (TMRJ), de su cuerpo de baile en 1936 y de una Temporada Oficial de Bailados en 1939.⁷ Estableciendo a partir de estos tres elementos, una plataforma para la experiencia técnica y escénica generadora de un público específico para esta práctica y de nuevas agrupaciones nacionales futuras como sería el *Ballet da Juventude*, instituido a finales de 1945 (PAVLOVA, 2001; PEREIRA, 2003).

Movimientos dentro del campo dancístico nacional, donde se percibe un aparente interés estatal de invertir en la producción de una danza escénica a partir del establecimiento en 1939 de una temporada oficial de bailados con miras a su permanencia dentro del espacio teatral mencionado, posiblemente, como parte de una intención gubernamental de establecer prácticas culturales dirigidas al fomento de una identidad cultural dentro de un contexto histórico y político enmarcado por la presidencia de Getulio Vargas, acciones importantes, debido a que tuvieron una continuidad prolongada hasta 1945, final de su primer gobierno. Periodo de tiempo reconocido por Calabre (2007; 2013), como un momento político donde se realizaron las primeras acciones educativas y culturales cimentadoras de diversos organismos dentro de una política totalitaria que intentó utilizar los medios de comunicación y prácticas culturales a favor de la construcción de una identidad cultural acorde con los intereses hegemónicos de progreso y modernidad a partir de su sujeción a diferentes organismos como, el *Ministério de Educação e Saúde Pública* (MESP) y el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP)⁸ (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984; CAPELATO, 1999;

⁶ Comentario basado según el escenario artístico mexicano, sin embargo, posiblemente existente dentro de la sociedad brasileña por considerar la formación de su campo de arte de igual forma con base en la experiencia europea, relación que tiende a establecer relaciones similares entre las prácticas reconocidas como eruditas y las populares.

⁷ “[...] a primeira temporada, em 1939, além de ser a primeira oficial, apresenta talvez o primeiro bailado brasileiro cujo tema é a figura do negro, tema tão caro ao modernismo e aos movimentos a ele posteriores: já na segunda temporada, de 1943, os temas dos bailados já são mais abrangentes [...]” (PEREIRA, 2003, p.88)

⁸ Interés por crear una institución pública para el control de los medios informativos de comunicación que comienza con la creación en 1931 del *Departamento Oficial de Publicidade* (DOP), posteriormente

OLIVEIRA, 2001). Con el propósito, de formar a un hombre nuevo para un Estado Nuevo,⁹ como parte de un, “grande emprendimiento cultural y político [...], para lo cual, se contaba estratégicamente con la educación por su capacidad universalmente reconocida de socializar a los individuos en los valores que las sociedades, a través de sus segmentos organizados, quieren ver internalizados” (BOMENY, 1999, p.139, traducción propia)¹⁰

Especialmente, por medio de la divulgación de subjetividades consideradas como fundamentales para esta renovación identitaria, la cual, según Velloso (1987), sería necesaria para la creación de una empatía entre los futuros ciudadanos del Brasil moderno.

Además, la relación de la imagen del presidente con el cinema, el teatro, el disco, el humor Gráfico, el carnaval y el grabado popular, revelaba que la práctica inédita de producir el consenso por medio de apegos sensoriales y connotaciones afectivas se mostraba mucho más fuerte que la racionalidad de los discursos (SEVCENKO, 1998a, p.38, traducción propia)¹¹.

Todas estas, subjetividades concebidas como fundamentales para la intensificación de los apegos sensoriales difundidas a través de los medios de comunicación, las artes y las prácticas culturales y cívicas, “[...] elementos que pueden entrar en múltiples combinaciones y provocar diversos resultados” (CAPELATO, 1999, p.168, traducción propia)¹².

De esta forma, se observa como los medios de comunicación junto con la educación fueron responsables de la transmisión de conocimientos y afectos, permitiendo la divulgación de valores y creencias sobre los sentimientos patrios convenientes para la creación y sustentación de una nación (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984; CAPELATO, 1999; OLIVEIRA, 2001; GARCIA, 2005). Probablemente, aprovechándose como observa Baczko (1991), de los medios de comunicación como mecanismo de control, para lo cual era primordial aprovechar el desarrollo de la tecnología aplicada a la comunicación de masa e implementar una alfabetización nacional con los códigos necesarios

transformado en 1934 en el *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* (DPDC), y en 1938, en el *Departamento Nacional de Propaganda* (DNP), convirtiéndose finalmente en 1939 en el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), subordinado a la presidencia de la República bajo el mando de Lourival Fontes (Schwartzman, Bomeny, Costa, 1984).

⁹ “É “novo” na medida em que procura modernizar o país. É novo porque, pela primeira vez, se apresenta voltado para as verdadeiras raízes da nacionalidade.” (OLIVEIRA, 2001, p. 47).

¹⁰ “[...] um grande empreendimento cultural e político para o sucesso do qual contava-se estrategicamente com a educação por sua capacidade universalmente reconhecida de socializar os indivíduos nos valores que as sociedades, através de seus segmentos organizados, querem ver internalizados.” (BOMENY, 1999, p.139)

¹¹ “Ademais, o envolvimento da imagem do presidente com o cinema, o teatro, o disco, o humor gráfico, o carnaval e a gravura popular revelavam que a prática inédita de produzir o consenso por meio de apegos sensoriais e conotações afetivas, se mostrava muito mais eficiente que a racionalidade dos discursos.” (SEVCENKO, 1998a, p.38).

¹² “Todos esses elementos podem entrar em múltiplas combinações e provocar resultados diversos.” (CAPELATO, 1999, p.168).

para la comprensión de los discursos.

Por lo tanto, el aparente interés por divulgar el arte a través de su educación y práctica podría estar relacionado con una función propagandística, como parte de una política que pretendía según Velloso (1987), la homogeneidad de la cultura y los valores, donde la educación y la divulgación artística, significarían una ampliación de la esfera de acción del Estado para el reforzamiento de los imaginarios sociales más que una educación sensible basada en la crítica y la libertad creativa.

Interés del Estado por las actividades artísticas teatrales y su divulgación que, si bien se comenzó a observar con la llegada de la corte portuguesa al Brasil, solo se institucionalizó oficialmente a partir de las gestiones legislativas promovidas por Getulio Vargas incluso antes de su llegada a la presidencia de la república. Materializándose a través de diversos espacios de forma diferenciada, entre los cuáles se encontraba el *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (TMRJ), un espacio concebido como un lugar para la representación artística, social y política donde la jerarquía y la estratificación se reafirmarían a partir de cómo se tenía acceso y se disponía de sus discursos simbólicos, bajo los cuáles, posiblemente, ciertos imaginarios se fueron construyendo alrededor de la danza escénica representada en su escenario.

Imaginarios divulgados y compartidos a través de las diferentes formas publicitarias disponibles para la promoción de los espectáculos teatrales durante aquella época, como la marquesina, el cartel, el periódico, el cine, la radio y los programas de mano,¹³ cada uno de ellos, contruidos históricamente al igual que las prácticas representadas en sus discursos auditivos y/o visuales. Siendo la prensa, en particular, un medio de comunicación históricamente vinculado con la danza escénica, ya que, desde el siglo XIX se observa su presencia como promotor de esta práctica (AU, 2006), aparentemente, a la par de otros

¹³ Con respecto a la importancia de los medios de comunicación como los programas de mano, se encuentra la investigación realizada por Ramos-Villalobos (2010) dentro del contexto mexicano representado por la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNyGC), donde se observa la importancia que desde el siglo XVI han tenido el pregón, los volantes y los programas de mano para la difusión de obras artísticas por medio de un recorrido histórico España-México, así como, se aprecia una comercialización de la obra artística a partir del siglo XX motivado por los empresarios. Asimismo, para Cerbino (2008b), estos fueron fundamentales para la comprensión de las obras presentadas tanto por los ballets rusos como por el *Ballet da Juventude*, debido a que facilitaban la complementación del contenido de la obra por medio de imágenes y una breve explicación histórica del grupo, razón por la cual, constituyen una fuente de información valiosa para conocer la trayectoria, el desarrollo de la identidad de un grupo artístico, las instituciones, empresas y organismos que estuvieron involucradas en la producción y patrocinio. Por otro lado, con respecto a los medios de comunicación contemporáneos, se encuentra la investigación que Izquierdo Expósito, Álvarez Rodríguez y Nuño Barrau (2017), realizan sobre la comunicación de los contenidos artísticos en las redes sociales, resaltando el poder de influencia mutua que actualmente tienen los medios de comunicación interactivos para informar y formar una imagen del producto cultural y obra de arte.

medios de divulgación como han sido los textos metodológicos de Jean George Noverre y Carlos Blasis,¹⁴ entre otras publicaciones realizadas en suelo brasileño como, “*O tratado dos principios fundamentáis da dança*” de 1840 y “*Arte da dança de sociedade*” editado por Laemmert en 1854 (MELO, 2016).

De este modo, se percibe como los medios de comunicación, así como otras prácticas artísticas como la literatura y la pintura han servido para la difusión y comprobación de la popularidad de la danza escénica (AU, 2006), favoreciendo la creación de diversos imaginarios para su consumo y disfrute, los cuales, probablemente, han ido generados códigos de acceso ventajosos para la adquisición de otro tipo de conocimientos, experiencias y espacios afines a los grupos sociales que se ven representados.

Problemática que, hasta este momento, ha sido poco tratada dentro de los Estudios del Ocio realizados en Brasil,¹⁵ donde se percibe un mayor interés por abordajes históricos relacionados con prácticas de danza específicas, o con situaciones educacionales, terapéuticas y políticas vinculadas con la apropiación y territorialidad de esta práctica cultural, con excepción de algunas investigaciones como la de Días y Junior (2016), donde se analiza a la danza moderna como parte de una industria cultural desarrollada durante el periodo de 1970.

En lo concerniente al campo de la danza, de acuerdo con la plataforma de periódicos CAPES, los temas que prevalecen son aquellos relacionados con los sentidos y significados de las obras, el proceso creativo, la historia de vida, y otras prácticas relacionadas con artistas, productores, empresarios y críticos, dentro de los cuáles, fueron localizados algunos trabajos fundamentales para este estudio, como aquellos realizados por Roberto Pereira (2003),¹⁶ Beatriz Cerbino (2008; 2010)¹⁷ y Karla Carloni (2013a; 2013b; 2014).¹⁸

Estando la mayoría de los trabajos afines a este estudio dentro de las áreas de comunicación y semiótica; administración; y diseño Gráfico; donde fueron localizadas

¹⁴ Siendo estos escritos: “Ensayo para una Historia de la Danza” del coreógrafo inglés John Weber de 1712; “Cartas sobre la danza y los ballets” del Francés Jean George Noverre de 1760 (AU, 2006); y “Código de Terpsicore” del Italiano Carlos Blasis de 1828 (COHEN, 1992).

¹⁵ Esto de acuerdo con o observado en las revistas brasileñas RBEL (Revista Brasileira de Estudos do Lazer) y LICERE (Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer), teniendo en consideración el año de finalización de la presente investigación.

¹⁶ En particular el libro, “A Formação do Bale Brasileiro”, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

¹⁷ Principalmente las investigaciones localizadas en los siguientes artículos: “Os programas do Ballet da Juventude: imagens impressas da dança” del 2008 y “O Original Ballet Russe no Rio de Janeiro: Memórias em movimento.” del 2010.

¹⁸ Como son los artículos: “Representação do nacional (1930-1945): O ballet e o popular na Cidade do Rio de Janeiro” publicado en 2013a; “O Serviço Nacional de Teatro e a formação do balé brasileiro: nacionalismo e modernismo nos palcos cariocas (1937-1945)”, publicado en 2013b; y “Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)” publicado en 2014.

algunas investigaciones de maestría y doctorado valiosas para este trabajo, como, la disertación de Juliana Turano Figueiredo de 2019 titulada: “*Pas de Deux? A significação dos espetáculos de dança pelos consumidores e pela comunicação de marketing*” y la tesis de doctorado elaborada por Ana Cristina Echevengúá Teixeira en el 2012, titulada, “*A midiatização das companhias oficiais de dança no Brasil: Ecos de comunicação entre público e privado*”. Así como, otros trabajos similares, sin embargo, situados dentro de otros abordajes, contextos y tiempos históricos.¹⁹

Consecuentemente, esta investigación buscó aportar conocimientos sobre una de las formas existentes para la divulgación de la práctica de la danza escénica dentro de los momentos de ocio, desde una perspectiva interdisciplinar que pretende seguir ahondando sobre la presencia de la danza escénica dentro de un mercado de consumo con sus particularidades y problemáticas, donde el uso de los medios de comunicación para su difusión y práctica se considera como fundamental por su potencial de construir y distribuir ciertos imaginarios que infieren en la organización de sus posibilidades de acceso y permanencia dentro de cada uno de los espacios/tiempos disponibles para su disfrute pública o privadamente.

Objetivos y preguntas de investigación

Por consiguiente, a través de esta investigación se pretendió trabajar dentro de un recorte espaciotemporal históricamente considerado como importante para los cimientos de una práctica dancística que deseaba ser legitimada para la escena teatral brasileña, con el propósito, de comprender cómo se construyeron posibles imaginarios para la danza escénica del *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* a través de las noticias divulgadas con anticipación a su estreno por medio de la prensa brasileña durante el periodo de 1939-1945.

Propósito de investigación para el cual, se establecieron los siguientes objetivos específicos:

- Identificar los principales periódicos brasileños que divulgaban la danza escénica del TMRJ previamente a su estreno durante el periodo histórico señalado

¹⁹ Entre estos trabajos de investigación se encuentran las tesis de Vagner Rodrigues, “A expansão do tango na cidade de São Paulo: um fenómeno de tradução entre mídias e ambientes mediáticos” PUC-SP, 2012. La de Paulo Paixão, “Por uma política cidadã do corpo: A função comunicativa do nacionalismo na dança no Brasil”, São Paulo, 2009. Así como, el trabajo de disertación de Amanda Pires Machado, “O design gráfico no processo de comunicação da marca cultural Festival de Dança de Joinville” UFST, 2012; entre otros.

- Identificar los asuntos tratados con mayor intensidad dentro de las fuentes periodísticas seleccionadas
- Analizar y categorizar la información recolectada para la reconstrucción e interpretación de los posibles imaginarios y sus elementos constitutivos

Proceso de investigación orientado a dar respuesta a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se construyeron posibles imaginarios alrededor de la danza escénica del TMRJ a través de las noticias divulgadas con anticipación a su estreno por medio de la prensa brasileña durante el periodo de 1939-1945?
- ¿Cuáles fueron las expectativas, intereses y valores representados?
- ¿Cuáles los ajustes evidenciados entre las prácticas existentes y las deseadas?

Referencial teórico y trayecto metodológico

Para la realización de este propósito se realizó un abordaje interdisciplinar de un fenómeno sociocultural histórico considerado como una manifestación artística construida a través de diversas formas simbólicas de representación para distintos espacios y tiempos de entretenimiento, localizado en un lugar y tiempo específico: el *Theatro Municipal do rio de Janeiro*, desde su primera Temporada de Bailados realizada de forma oficial en 1939 establecida bajo un interés político-económico de la clase hegemónica existente durante el *Estado Novo brasileiro*, como se verá más adelante, hasta la Temporada de 1945, año en el cual finaliza el primer periodo de este gobierno y, por lo tanto, se puede percibir el trabajo construido y transmitido de esta arte a través de su divulgación en la prensa.

Por consiguiente, fue necesario recurrir a diversas fuentes teóricas para la reconstrucción de su ambiente histórico y posterior interpretación y discusión, entre estas, aquellas pertenecientes a la historia, filosofía, sociología, economía, cultura, comunicación y arte, favoreciendo de esta forma el dialogo con diferentes autores para una conexión de ideas que colaboraron con la comprensión de este fenómeno de investigación, teniendo principalmente como referencia a Pierre Bourdieu; Bronislaw Baczko; Cornelius Castoriadis y Henri Lefebvre para la comprensión de las dinámicas generadas dentro de los espacios sociales favorecedores de ciertos imaginarios. De Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny y Vanda Maria Ribeiro Costa; Lia Calabre; Nestor Jahr Garcia; Evelyn F. Werneck Lima; Nicolau Sevcenko; Edgar de Brito Chaves Junior, Mônica Pimentel Velloso; Roberto Pereira; Beatriz Cerbino y Karla Carloni para una inmersión dentro del ambiente

donde se desarrolló la danza escénica durante este periodo. Además de Jacques Rancière y las percepciones sobre el arte trabajadas por Ricardo Malagón y Luzia Gontijo Rodrigues para la comprensión del lugar de la creatividad artística y sus relaciones políticas y sociales.

Con la intención, de reconstruir y reconsiderar los posibles imaginarios creados alrededor del constructo danza escénica con base en un espacio de representación específico y en la factibilidad de su reproducción histórica, estableciendo posibles trayectos entre las evidencias y la interpretación (WILLIAMS, 1992), que favorecieron el reconocimiento de los procesos históricos analizados y su cuestionamiento (MALAGÓN, 2012).

Utilizando como herramienta el análisis de contenido, entendido por Bardin (2009), como un conjunto de técnicas de análisis comunicacionales cuya finalidad es la obtención sistemática y objetiva de indicadores dentro del contenido de los mensajes para la realización de inferencias a partir de sus condiciones de producción y recepción. Por considerarlo, oportuno para el análisis de las notas seleccionadas dentro de los periódicos que conformaron la muestra de esta investigación: *A manhã y Jornal do Brasil*, los cuales, fueron entendidos como dispositivos de comunicación utilizados para la divulgación de la danza como parte de un sistema normativo de comportamiento social y cultural inmerso en el ocio de las personas, frente al cual, según Burke (2011), un individuo reacciona por medio de una gama de comportamientos que van determinando sus reacciones ante el objeto y sus representaciones. No obstante, pertenecientes a un medio de comunicación con su propia historicidad y problemáticas (LEITE, 2014), debido a la representación parcializada que del hecho periodístico se ofrece por estar sujeto a los diversos intereses de sus actantes definidores de formas de difusión simbólica compatibles con ciertos estilos de vida y clases sociales específicas (LAPUENTE, 2015).

Periódicos localizados mediante el servidor de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Brasil, utilizado como única base de datos por poseer un sistema de búsqueda que permitió acceder a un número mayor de publicaciones digitalizadas, así como discriminar y reducir el contenido de cada periódico según las necesidades requeridas y las opciones disponibles para su búsqueda que a continuación se detallan brevemente:

- Por nombre de la publicación, donde se encontraron diferentes anuarios, revistas, diarios, periódicos, estadísticas, almanaques, boletines, guías, gacetas informativas, informes oficiales, documentos legislativos, entre otros.
- Por periodo de tiempo, donde se localizó información a partir de su año de publicación, la cual estaba dividida por segmentos de diez años con registro de publicaciones desde 1740 hasta la fecha.

- Por localidad de emisión, donde se encontraron diversas publicaciones pertenecientes a los estados de Brasil y otros países.

De este modo, con la finalidad de tener el menor número de sesgos posibles durante la exploración y selección del material para la investigación, fueron utilizadas las opciones correspondientes al periodo de tiempo y localidad de emisión, descartándose la búsqueda por nombre del periódico, debido al desconocimiento de las posibles publicaciones que podrían servir para este trabajo. Seleccionando las realizadas dentro de los decenios de 1930-1939 y 1940-1949 dentro del Estado de Rio de Janeiro, por ser la actual entidad federativa a la cual pertenece la ciudad de Rio de Janeiro, antiguo Distrito Federal de Brasil de 1763 a 1960.

Posteriormente, con base en esta información, fue explorado el material localizándose 111 publicaciones correspondientes al periodo 1930-1939 y 90 publicaciones dentro del periodo 1940-1949, siendo incluidos todos los tipos de publicaciones como revistas y anuarios. Encontrándose, 15 publicaciones periódicas comprendidas bajo el criterio de danza escénica del TMRJ de 1939-1945, entre las cuales, se encontraban: *A manhã*, *A noite*, *Brasil Revista*, *A careta*, *Correio da manhã*, *Cultura Política*, *Diario carioca*, *Diario da noite*, *Diario de noticias*, *Gazeta de noticias*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do commercio*, *O cruzeiro*, *O jornal* y *Vida doméstica*. Seleccionándose el periódico *A manhã* y *Jornal do Brasil* por tener un número aparentemente mayor de publicaciones relacionadas con los temas de interés para la investigación.

Finalmente, se organizaron las notas periodísticas localizadas dentro de estas publicaciones para la elaboración de los siguientes grupos de categorías para su posterior análisis: Bailados protagonistas del TMRJ, Bailarines protagonistas del TMRJ y Costo - beneficio de las funciones de danza escénica del TMRJ, los cuales, se encuentran detallados dentro del apéndice 1. Haciendo la debida aclaración de ser estos grupos de categorías de análisis orientadores para la interpretación de este fenómeno sociocultural más no determinantes de un camino a seguir, siendo su uso y localización dentro de este texto flexible y en diálogo con las necesidades narrativas empleadas, considerando la suma de estos elementos: obra/espacio/medios de comunicación, como parte de una red orientada a la construcción de imaginarios sustentadores de un tipo específico de danza escénica institucionalizada como práctica para una sociedad moderna brasileña.

Asimismo, se recurrió a otras fuentes de información para el cruzamiento de la información, como fueron, las estadísticas oficiales y trabajos de investigación que dialogaban con esta práctica y/o momento histórico, bajo el uso de un pensamiento crítico utilizado por la

historia cultural contemporánea, a partir del cual, según Burke (2008), se cuestiona el origen de los recursos documentales y sus propósitos, para evitar caer en un análisis superfluo del material como un simple espejo de una realidad específica. Esto con el claro objetivo de buscar posibles indicios que permitieran dar una interpretación de este fenómeno a partir de sus residuos marginales, imperceptibles y por lo tanto negligenciados según Ginzburg (1990).

De esta forma, a través del capítulo 1, fueron descritos los principales elementos constituyentes de la danza escénica que llegó a Brasil como producto/obra y modelo de creación escénica, así como, su espacio de representación oficial, el TMRJ, por considerar a esta simbiosis como la estructura institucional sobre la cual se fue constituyendo una oferta y una demanda con miras a ser legitimada para esta arte.

Continuando, dentro del capítulo 2, con la descripción de cada uno de los aspectos relacionados con las instituciones interesadas en financiar y divulgar la danza escénica representada dentro de este recinto teatral, destacándose en especial, las expectativas, intereses y valores, aparentemente, involucrados en su patrocinio y promoción como oferta para el entretenimiento brasileño según la prensa analizada.

Oferta divulgada de forma específica por medio de su representación en la prensa, la cual será descrita y analizada dentro del capítulo 3, a partir de las notas periodísticas recabadas. Para finalizar, con una reconstrucción de los posibles imaginarios divulgados entablando una discusión con cada uno de sus elementos, aparentemente, constituyentes dentro del capítulo 4.

De esta manera, por medio de este trabajo fueron inferidas algunas de las dinámicas relacionadas con el establecimiento y divulgación de la danza escénica del TMRJ reconocida como una práctica cultural destinada al entretenimiento de la sociedad brasileña a partir de algunos de sus imaginarios, considerando la presencia de ciertas limitaciones como, la imposibilidad de entrar en contacto con la interpretación realizada por cada uno de los lectores de las notas analizadas y la dificultad de abarcar la diversidad de géneros periodísticos utilizados para su divulgación en las distintas publicaciones y otros medios de comunicación existentes durante la época estudiada, como fueron la radio y el cine.

En consecuencia, a continuación, serán narrados críticamente algunos aspectos históricos de acuerdo con la información encontrada, y en concordancia con los recursos materiales y personales poseídos, estando conscientes de ser este un análisis e interpretación basado en elecciones, por lo que otras posibles formas de conducir esta investigación son posibles y ayudarían a la complementación o confrontamiento de los hallazgos narrados a través del presente trabajo de investigación.

No sin antes hacer la aclaración, de haber sido traducidos al español todos los fragmentos de las notas periodísticas incluidas dentro de este trabajo, estando la versión en portugués disponible al pie de página con modificaciones de algunas palabras del portugués antiguo al portugués actual para un mejor entendimiento y traducción.

1 APROXIMACIÓN A LA DANZA ESCÉNICA COMO FENÓMENO SOCIOCULTURAL MODERNO

1.1 Una danza para un teatro.

Entre los elementos centrales para el éxito de un sistema de prácticas culturales a largo plazo se encuentran: 1) una institución o agente creador del producto; 2) una educación estimulante de su práctica; 3) una red de patrocinios para su circulación y permanencia dentro del gusto del público. Los cuales suelen trabajar casi siempre en conjunto y reciprocidad dentro de sus condiciones históricas (BOURDIEU, 1993; 2010). A partir de los cuales, se van estableciendo relaciones específicas entre la oferta y la demanda, proximidades de los individuos con el campo de producción y su sistema de enseñanza, así como, con las condiciones históricas generadoras de los sistemas de producción, difusión y consumo y sus agentes representados por agrupaciones, productores, servicios, bienes materiales y promotores (BOURDIEU, 1993; 2005). Estableciendo con esto, formas de ver, hacer y juzgar de acuerdo con ideas vinculadas con la autoría, originalidad y propiedad de la obra artística, establecidas de forma particular en y para un mundo moderno que, conforme con López Cuenca (2016), están lejos de perder su vigencia tal y como fueron concebidas por las academias, debido a su presencia mediática, la supervivencia de su teoría y su análisis académico, utilizados para definir los perfiles de cada una de las prácticas artísticas en cada una de las sociedades, en parte, como consecuencia de la conservación mítica de un elemento conceptual: la creatividad.

Creatividad que según Castoriadis (1997), existe como una capacidad que se presenta de forma diferenciada para tres tipos de seres: las cosas, las personas y las ideas, como consecuencia de las restricciones heredadas del pasado, siendo, aparentemente, imposible pensar en una creación social histórica proveniente de una combinación de este trinomio, lo que al final tiende a recaer en la exclusividad de su pertenencia a unos cuantos.

Por ello, para comprender como se fueron estableciendo los elementos centrales de este sistema de prácticas culturales modernas alrededor de la danza escénica brasileña del TMRJ sobre el cual se fueron afianzando posibles imaginarios, a continuación, se detallarán algunos aspectos que podrían ayudar a entender cómo se fue creando el modelo escénico y espacio teatral adoptado para esta práctica, bajo la vigilancia de los siguientes aspectos fundamentales: la pertenencia de la creatividad, el espacio/lugar de representación y su público, para luego observar cómo este tipo de danza fue divulgada por medio de la prensa

nacional a través de ciertas ideas, imágenes, ritos y descripción de ciertos modos de actuar.

Para comenzar, se observa como la danza que nos ocupa se desarrolló inicialmente durante el siglo XVI dentro de las cortes italianas y francesas, dando los primeros pasos a favor de su independencia creativa y subsecuente establecimiento como entretenimiento moderno a partir de diversas transformaciones que darían fundamento al ballet como una de las formas legitimadas de este tipo de danza escénica, teniendo como uno de sus ejes movilizados al público, sea como espectador-participante o como espectador-consumidor de la obra dentro de un sistema de libre mercado.

Esto, con base, en los nuevos modos de producción y consumo, facilitadores entre otros aspectos de su profesionalización,²⁰ y asimismo condujeron a buscar durante el siglo XVIII nuevos dispositivos para llevar el arte a un público más amplio como resultado del ideal burgués (WILLIAMS 2011). Proceso que, en el caso de la danza escénica, se puede comenzar a visibilizar gracias al trabajo registrado por Jean-Georges Noverre.²¹

Sin embargo, con todo y la libertad de acceso a la obra de arte deseada y promovida por medio de su disposición en espacios comunes con la finalidad de llegar a un público más amplio, este último, aún era visto como poco especializado para vivir la experiencia del arte a partir de un ideal estético protector.²² En cierta manera, como consecuencia de la restricción que históricamente se había establecido con respecto a la propiedad de los conocimientos necesarios para su disfrute (MONTEIRO, 1998; BOURDIEU, 2005; RODRIGUES, 2008). Por tal motivo, con todo y estas transformaciones de hacer, de

²⁰ Con respecto al profesionalismo, Bourcier (2001) comenta que, si bien durante el ballet de corte eran contratados acróbatas, equilibristas y maestros de danza para la realización de las danzas más complicadas y elaboradas, la mayoría de los participantes eran cortesanos, siendo estos últimos totalmente desplazados por los profesionales después de la muerte de Luis XIII. Especialmente cuando la danza sale de las cortes para formar parte de la oferta del mercado artístico por medio de su presencia en la ópera para un público más amplio, aunque, aún perteneciente a la élite ahora burguesa, transformaciones que colaboraron a aumentar el rigor y la unificación técnica que dieron origen a la danza clásica.

²¹ Considerado uno de los creadores del Ballet acción, modelo a partir del cual se plantea la posibilidad de hacer más accesible la danza para la escena, respetando la pureza de sus géneros y con base en un ideal de danza espiritual y universal (PEREIRA, 2003), de acuerdo con Louppe (2012), este sería construido a partir del gesto, que significa una construcción cognitiva más que un cuerpo pensante.

²² Ideal estético filosófico basado en el interés de generar un equilibrio entre cada uno de los elementos constituyentes de la obra y su entorno, con el objetivo de crear una esfera protectora contra las incursiones del mercado ajenas al campo y amenazantes de su calidad espiritual (RODRIGUES, 2008). Sobre el cual, aparentemente, fueron trabajados algunos elementos estructurales visibilizados a partir de las cartas escritas por Noverre, donde se observa, un interés por encontrar un equilibrio entre los avances técnicos y de producción utilizados por la danza cortesana y las nuevas inquietudes del mundo moderno. Intentándose retirar de esta danza cortesana su carácter de artificio obtenido por medio de la imitación alegórica y su práctica social; dotándolo de elementos expresivos a servicio de las pasiones humanas por medio del uso de la pantomima, buscando mantener la armonía con las otras manifestaciones artísticas que la componen como, la música, la poesía y la pintura, en orden de conseguir, una narrativa propia dotada de una mayor verosimilitud para el espectador (MONTEIRO, 1998).

ver y de juzgar la danza como espectáculo, se continúa percibiendo el mismo perfil de público interesado en sus representaciones teatrales y patrocinio (PEREIRA, 2003; AU, 2006).

Con respecto a esto, Malagón (2012), afirma que con el apareamiento de las academias de arte a partir del siglo XVII y la posterior creación de los salones de exhibición fuera de las cortes durante el siglo XVIII, solo se siguió dando continuidad a la regulación y control de la producción, representación, valoración y enseñanza de las artes dentro de los mismos círculos sociales, generando un ambiente para una autonomía que negaría su propia naturaleza histórica. Por lo que, según este autor, el arte en sí debería ser considerado como un juicio de valor con vínculos históricos específicos más que una obra constituida por algún tipo de don espiritual o humano.

Particularmente, por ser la autonomía del arte establecida con base en determinadas prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos, a partir del conocimiento de un grupo específico de sujetos considerados como capaces de designar los objetos artísticos y argumentar sobre ellos (RANCIÈRE, 2005). Quienes terminaron por crear una obra de arte para la contemplación a partir de una nueva organización de los cuerpos en tiempos y espacios disponibles de forma real o imaginaria, sin embargo, sujeto a normas estipuladas por un grupo social y destinado todavía para un público conocedor de los códigos utilizados (MONTEIRO, 1998; BOURDIEU, 2005; RODRIGUES, 2008).

En consecuencia, las academias de arte y las salas de exhibición se dedicaron a mantener cierto control sobre la formación, producción, distribución y validación artística para que el acto imaginativo no sobrepasara el acto creativo, hasta ese entonces exclusivo de la entidad divina. De este modo, los artistas pertenecientes al campo tenían la obligación de incluir, además del elemento innovador resultante de la capacidad imaginativa, un elemento de tradición dentro de sus obras para seguir con la normatividad establecida por la academia (MALAGÓN, 2012).

Es así como, durante el siglo XVIII, se observa cómo se fue construyendo una danza escénica fundamentada en un régimen de control y equilibrio, donde el elemento imaginativo, sería vital para la construcción estética que permitiría el alcance de una experiencia espiritual por medio de la experiencia sensible de un ideal, generalmente, moral.

Forma de construir el arte bajo los lineamientos estéticos de este siglo, que fue generando según Rodríguez (2008), una idea legitimada del arte, del artista y su obra, que ha permanecido a través del tiempo, especialmente, aquella vinculada con la posibilidad de generar un encuentro subjetivo con la obra de arte a través de su contemplación para la transformación humana y una experiencia espiritual lejos de la experiencia de la carne.

Contexto, dentro del cual se sentaron las bases para el surgimiento del periodo romántico de la danza escénica del siglo XIX, periodo histórico donde se intentó valorizar el potencial de este genio humano imaginativo capaz de crear nuevos modos de entender y representar el mundo, de perfeccionar la técnica para un mejor desempeño y de crear nuevos mecanismos tecnológicos para la escena teatral (COHEN, 1992)²³.

Periodo romántico coincidente también, con los movimientos nacionalistas europeos señalados por Baczko (1991), interesados en buscar materialidades culturalmente representativas para la definición de los territorios a partir de un idioma y prácticas culturales en común.

Por consiguiente, se observa como desde la búsqueda de su autonomía, la danza escénica, a través del ballet, va encontrándose con su supuesta naturaleza humana y, posteriormente, con su ambiente, para una representación escénica acorde con un público ávido por la exaltación de sus sentimientos como una forma de liberación contra la opresión ejercida previamente sobre el cuerpo. Un periodo donde la danza encontraría su identidad como forma de entretenimiento articulada con los movimientos nacionalistas como apunta Pereira (2003).

Relación cercana del ballet romántico con el nacionalismo,²⁴ que, según este último autor, terminó por ser indisoluble cuando se transmitió a otros países, donde a partir de rasgos regionales como el color local, exótico y pintoresco se llegó a alterar el significado de los sentidos que envuelven los discursos de etnia y raza utilizados para la materialización de lo que significaba ser de una nación específica diferenciada y única. Estando el papel de la imaginación y la genialidad humana en un lugar central para la transfiguración de la materia en sentimientos históricamente compatibles a todos los seres humanos, aunque vistos de manera lineal y occidentalizada, especialmente, cuando se intentaba aprehender otras culturas para representarlas a partir de una concepción de mundo parcializada, convirtiendo en exótico y arcaico todo aquello considerado como extraño.

Así, desde las concepciones técnicas corporales clásicas concretizadas por

²³ Aparentemente, reconocidos por primera ocasión en una composición escénica en particular, *La Sylphide* del coreógrafo italiano Filippo Taglioni, representada por primera vez en la Ópera de París en 1832 teniendo como protagonista a su hija la bailarina Marie Taglioni. Por ser esta obra el resultado de la genialidad inventiva del ser humano y del virtuosismo técnico alcanzado. Así como, por favorecer la representación de un mundo onírico coherentemente sustentado por su argumento, personajes y uso de nuevos recursos teatrales como la iluminación a gas utilizada para la creación de un ambiente más fantástico, novedoso y maravilloso. Igualmente, por delinear el perfil de la bailarina romántica ahora protagonista de las obras, una bailarina etérea casi irreal, vestida de un blanco tutu y con zapatillas de punta (COHEN, 1992; AU, 2006).

²⁴ Siendo algunas de las ideas fundamentadas por Carlo Blasis en su libro "Códido de Terpsicore" (1828), fundamentales para este movimiento dentro del campo dancístico. (Cohen, 1992)

Noverre durante el siglo XVIII y su posterior disposición dentro de nuevos espacios públicos cada vez más amplios durante el periodo romántico, se puede observar el paso de un régimen de las imágenes para un régimen ético, del cual se derivaría el régimen poético o representativo de las artes, identificado con el binomio *poiesis/mimesis*²⁵, que establecería maneras de hacer, de ver y de juzgar de acuerdo con el ethos de una sociedad, favoreciendo a una autonomía de las artes de forma articulada con las ocupaciones generales para lo cual, se necesitarían ciertos modelos morales (RANCIÈRE, 2009).

Autonomía entendida como la separación vivenciada entre la creación artística y los poderes representados por la iglesia y la corte (BOURDIEU, 2005), desencadenador de un mecanismo autónomo de mediación entre el artista y sus públicos donde, “lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento” para cumplir con sus fines pedagógicos (RANCIÈRE, 2010).

Arte autónomo finalmente desigualmente construido y distribuido de acuerdo con su origen y finalidad, favoreciendo, aparentemente, una producción artística destinada para diversos mercados, entre los cuales se encontraban aquellos dispuestos para la apreciación de la obra de arte por públicos especializados y aquellos regidos por el libre mercado de los entretenimientos para un público general. Lo cual pudo generar diversas experiencias e intereses entre sus diferentes públicos, incidiendo en sus formas de permanencia y diversificación durante su desarrollo en la época moderna, desencadenando con esto, una formación de públicos distintos para diferentes modos de producción y reproducción de acuerdo con los espacios/tiempos disponibles para la representación según el nivel de especialización (BOURDIEU, 2010).

Proceso de autonomía dentro del cual los edificios teatrales originalmente dispuestos para las representaciones dramáticas y operísticas fueron los primeros espacios disponibles para ofertar este tipo de danza escénica y, por lo tanto, los primeros en intentar establecer una comunicación integradora entre la obra de danza y sus públicos, con el propósito, de formar un gusto correspondiente con la demanda y su ubicación geográfica.

De este modo, se observa la presencia de la danza en diferentes espacios teatrales oficiales, por estar vinculados a una institución hegemónica o grupo social perteneciente al campo de los saberes artísticos, de igual forma, que existían otras opciones consideradas populares, entre ellas, los teatros de boulevard parisinos y sus análogos londinenses, los

²⁵ Binomio entendido por Rancière (2009), como creación/imitación en la obra de arte.

cuales, usualmente, ofrecían una mayor libertad creativa y de experimentación artística para un público más diverso (BOURCIER, 2001; PEREIRA, 2003).

Estos últimos, espacios populares que, con la finalidad, de tornar cada vez más verosímil el espectáculo para el público, fueron receptores y fomentadores de nuevas propuestas técnicas y tecnológicas provenientes del auge industrial por medio del uso de una mecánica teatral que terminó por construir ambientes cada vez más alejados del naturalismo y más cercanos a la espectacularidad de la obra (WILLIAMS, 2011) que de igual forma, fueron imitados por los teatros oficiales por su funcionabilidad escénica.

Estando el consumo de los espacios teatrales, principalmente, oficiales, vinculado con los antiguos miembros de la vida cortesana, burgueses y nuevos burgueses,²⁶ quienes buscarían a través de la imitación de ciertos hábitos, mantenerse en lo alto de la jerarquía social, especialmente, como apunta Barbosa (2007), ante la constante amenaza percibida por los movimientos sociales de reivindicación y, por seguir siendo estos, los principales financiadores de los artistas quienes solían estar bajo la idea romántica del arte por el arte de acuerdo con López Cuenca (2016).

Finalmente, como resultado de este convivio entre lo popular y lo erudito a través de sus diferentes formas de construir los espacios escénicos de representación durante la transición del siglo XIX para el siglo XX, este tipo de danza escénica da un paso más hacia la constitución de lo que hoy se reconoce como Ballet Clásico o Danza Clásica, particularmente, influenciada por la escuela rusa que sumo los conocimientos de todos los profesionales que habían pasado por su territorio para crear un espectáculo potencializado para el grande público. Al parecer, en la víspera de una nueva concepción de mundo de índole fenoménica de acuerdo con Malagón (2012).

Intereses sobre los cuales se fue gestando en Rusia una nueva forma de hacer danza escénica, al mismo tiempo similar y diferenciada de las propuestas escénicas observadas en países como Francia, Italia, Inglaterra, Dinamarca y Alemania (AU, 2006). Principalmente, a partir del trabajo escénico del coreógrafo francés Marius Petipa (Francia 1818 – Rusia 1910), quién fuera creador de una forma de hacer danza con base en una mezcla de varios estilos en correspondencia con el gusto del público ruso (AU, 2006). A través del

²⁶ En cuanto a la burguesía, de acuerdo con Bourdieu (2005), existían dos tipos de burgueses, aquellos con talento que junto con la nobleza tradicional buscaría favorecer las disposiciones aristocráticas inclinadas hacia el arte puro, generalmente caracterizado por un público intelectual y vanguardista y, por otro lado, se encontraban aquellos burgueses que iban en busca del éxito y la notoriedad, interesados por el comercio del arte, por las satisfacciones de los placeres y la espectacularidad, ambos, en consecuencia, pertenecientes a sus propios campos de producción.

cual, se intentó incluir a todos los bailarines en el espectáculo conforme a su nivel de desempeño, sustentado en la creencia del potencial formativo de la escena para el desarrollo del talento nacional, así como, continuó trabajando con los *Divertissements* por considerarlos una plataforma para la exhibición del virtuosismo humano, del color local y lo exótico tan gustado del género romántico. Asimismo, se notaría una preocupación por parte de este artista de trabajar en conjunto con compositores musicales para la creación de la obra de danza (AU, 2006).

En suma, durante este periodo de la danza escénica en Rusia, fueron afianzándose algunas características que definirían el estilo moderno del siglo XX que dio origen al ballet clásico o danza clásica como se conoce actualmente, creada para la formación de una oferta y una demanda mezcla de las experiencias populares y eruditas bajo las siguientes características:

1. Primeramente, con base en un patrocinio Estatal e imitación del modelo instituido por la Opera de Paris, se fue fortaleciendo un sistema para la creación coreográfica que comprendería una escuela, una compañía y un espacio para su representación, encabezado por un director/administrador cuya labor estaría vinculada a otros sistemas para su divulgación y consumo;
2. En segundo lugar, se observa una distribución jerárquica de acuerdo con el dominio de los conocimientos y las funciones específicas dentro del sistema de producción, divulgación y consumo;²⁷
3. Finalmente, con el empresario ruso Sergei Diaghilev (Rusia 1872 – Italia 1929), se crea oficialmente el Ballet Ruso como se conoce actualmente, aunque paradójicamente fuera de Rusia y destinado a cubrir las necesidades de entretenimiento parisinas (PRITCHARD, 2010). El cual, fue llevado a varios países del mundo promocionando a su país por el potencial de hacer y producir danza más que por su contenido, siendo conocido como un modelo²⁸ promotor de nuevas formas de aprender, difundir y de vender la danza escénica tanto de forma clásica como vanguardista. Percibiéndose

²⁷ Sobre la base de un molde para la producción y reproducción de las obras potencializado por Marius Petipa, quien según AU (2006), daba mayor énfasis a la forma para atraer a la audiencia, llegando incluso a crear piezas coreográficas de reserva para ser adaptadas a cualquier obra coreográfica. Molde observable también, en la fórmula encontrada por el director de los Teatros Imperiales y dramaturgo Ivan Vsevolozsky, quien unió el talento de coreógrafos como Marius Petipa y Lev Ivanov (Rusia 1834 – 1901) con el talento del músico Piotr Ilich Tchaikovsky (Rusia 1840 - 1893) para la creación de tres de las obras más reconocidas del ballet ruso: La bella durmiente, El cascanueces y El lago de los cisnes.

²⁸ Modelo que según COSTA (2007), al ser replicado por Cuba, convirtió a este país en una potencia de la Danza Clásica dentro de la América Latina y el mundo, siendo parte de este éxito la asimilación con su propia cultura.

cada vez más, un potenciamiento del Star System como marketing, iniciado por la Opera de Paris, a través del cual, serían exaltados los dotes de los bailarines para la promoción de la obra coreográfica (AU, 2006).

En consecuencia, la escuela rusa toma elementos de diversas instituciones dancística como la francesa e italiana y los adapta a sus propias necesidades para conformar un estilo propio que iría transformándose cada vez más hacia un movimiento moderno encabezado por Michel Fokine (Rusia 1880 – Estados Unidos 1942) y Nijinsky (Ucrania 1889 – Inglaterra 1950). Constituyéndose de esta forma, el paso oficial del estilo clásico y romántico francés dominante hasta el siglo XIX para el estilo ruso del siglo XX que daría origen al desarrollo de un pensamiento moderno en la danza, el cual según Malagón (2012), se caracterizaría por estar ávido por colaborar con la declaración política sobre la concepción de sujeto como un integrante activo de la sociedad.

En consecuencia, se observa cómo a partir de Diaghilev, el ballet se comienza a aproximar al movimiento modernista de auge en Francia, creando un nuevo camino de posibilidades de acuerdo con las necesidades creativas para el entretenimiento de ese siglo (FERREIRA, 2008)

Modernismo a partir del cual, los artistas fueron construyendo sus obras de arte con base en una libertad creativa favorecida por la posibilidad de ocupar nuevas formas, tiempos y espacios, por ende, con una mayor conciencia de su entorno social que permitió reconsiderar el estatus social del arte y rebelarse contra las normas impuestas por las academias (MALAGÓN, 2012). Bajo el ideal de crear un arte sin intermediarios para un grande público, con un sentido y significado político²⁹ y social que tendería a ser negado por medio de la práctica artística mismo cuando así era evidenciado (RODRIGUES, 2008).

De esta forma, el modernismo fue desencadenante de un modelo ahora si reconocido como creativo con base en la originalidad para la creación de obras de arte discernientes de la idea universal promovida por las academias del arte del siglo XVII, acercando así al artista cada vez más al poder creativo exclusivo de la divinidad (MALAGÓN, 2012).

Estrategias modernistas que, aunque parcialmente olvidadas y resurgidas durante la segunda mitad del siglo XX, colaboraron con la cimentación de las bases para la recolocación del arte dentro de un lugar político, adquiriendo características funcionales para

²⁹ En cuanto a la relación del arte y la política Rancière (2005; 2009), las relaciona a partir de su potencial de distribuir el espacio material y simbólico en un determinado espacio/tiempo dentro de una comunidad.

las necesidades hegemónicas de varios países durante su periodo nacionalista (RODRIGUES, 2008). Donde el artista fue apropiándose del derecho de la creación posteriormente imitada por el campo científico.

En general, un desplazamiento socioespacial y temporal de esta danza escénica, principalmente, del siglo XVIII para el siglo XX, que fue permitiendo la exploración de ballets cada vez más vanguardistas e innovadores dentro de un mercado simbólico relacionado tanto con el prestigio social y político como económico, especialmente, por parte de aquellos inversores, patrocinadores, productores y artistas. Donde la propiedad de la autoría y capacidad original creativa y su encuadramiento a un tiempo y un espacio dictaría el valor de la obra (LOPÉZ CUENCA, 2016).

Trayectoria de la danza escénica en forma de ballet para un teatro, donde es interesante observar como la técnica correspondiente a la escuela tradicional clásica se fue reinventando de acuerdo con las necesidades de cada época, por lo que sería difícil delimitar como legítimo un solo modelo perteneciente a un periodo de tiempo y espacio determinado, negando otras posibilidades surgidas en comunicación con las necesidades actuales (FERREIRA, 2008).

Además, por medio de este transitar a través de diferentes épocas e intereses, el crecimiento de la red de comercio se fue ampliando para otras latitudes como las Américas, una vez que, el mercado europeo se desestabilizó debido al estallido de diversos conflictos bélicos de carácter nacionalista, continuando así el desenvolvimiento de este mercado del otro lado del atlántico donde fueron creadas escuelas y compañías colaboradoras del proceso de especialización técnico y de producción americanas (ALMEIDA; FLORES-PEREIRA, 2015).

Siendo, como se ha visto, el Ruso Sergei Diaghilev importante para la distribución del ballet clásico dentro del mercado internacional moderno a partir de la primera temporada de Opera y Ballet Ruso realizada en Paris en 1909 (AU, 2006; PRITCHARD, 2010), llegando a Brasil en 1913 y con ello formando paulatinamente un público para esta arte (CERBINO, 2010; RIOM, 2013).

Modelo ruso distinguido por su capacidad de renovación de acuerdo con los estándares modernos³⁰y, al mismo tiempo, en contacto con sus raíces clásicas, lo que le permitiría dialogar entre lo tradicional y lo moderno para ajustarse a las necesidades del mercado por medio de creaciones artísticas variadas, originales y provocadoras

³⁰ Estándar Moderno, entendido como la búsqueda de un lugar en particular distinto a lo que se ha realizado con anterioridad a partir del cual el sujeto toma conciencia de su lugar en el mundo y sus posibilidades de actuar en él (LOUPPE, 2012).

(PRITCHARD, 2010).

Asimismo, este fue un modelo que sirvió de base para la institucionalización oficial de esta arte en Brasil gracias a Maria Olenewa,³¹ bailarina egresada de la escuela clásica rusa y francesa e influenciada por las ideas modernas de sus antiguos directores, Ana Pavlova y Leónide Massine, ex integrantes de los Ballets Russes de Diaghilev; de igual forma, gracias al crítico teatral Mario Nunes, quién veía en esta arte el potencial de mover un capital interno del mismo modo que el café, el alcohol, el azúcar o la fuerza hidroeléctrica brasileña. De esta forma, el 11 de abril de 1927³² con el incentivo y la autorización de la *Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro* se funda la primera escuela de danza profesional reconocida en Brasil (PAVLOVA, 2001; PEREIRA, 2003; TEIXEIRA, 2012; CARLONI, 2014; FIGUEIREDO, 2019).

Bases sobre las cuales, se construyeron los lineamientos para la creación de un sistema educativo y creativo para la implementación de una institución dancística oficial compuesta por una escuela y un cuerpo de baile dentro de un espacio específico: el *Theatro Municipal de Rio de Janeiro* (TMRJ), uniendo la práctica oficial de una danza a un espacio y su público, tal y como se había realizado anteriormente en países como Francia y Rusia.

Acontecimientos que, colaboraron para la formación de una nueva práctica artística brasileña dentro de un momento histórico transitorio de la vida feudal a la vida moderna, el cual generó nuevos modos de producción y distribución de bienes y servicios (BOURDIEU, 2005), donde todo lo relacionado con la vida colonial sería considerado como anticuado y todo lo proveniente de Europa moderno (GARCIA, 2005).

Ante esto, ¿cuáles serían los antecedentes sobre los cuáles se intentó cimentar esta danza escénica dentro del suelo brasileño?

³¹ Siendo Maria Olenewa, una bailarina formada técnicamente por las escuelas rusas y francesas que traía consigo, como señala Pereira (2003), las revoluciones promovidas por los Ballets Rusos de Diaghilev en conjunto con su formación técnica tradicional. Para conocer más sobre la trayectoria de esta bailarina, profesora y coreógrafa de danza rusa se recomienda la lectura del libro “Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo” escrito por Adriana Pavlova y referenciado dentro de este trabajo de investigación.

³² De acuerdo con Pavlova (2001), desde 1909 se pueden observar algunos movimientos previos encaminados para la construcción de una escuela de danza para el TMRJ, como la encabezada por la empresa que lo arrendaba en ese entonces llamada “La teatral”. Observándose en 1926 otras dos tentativas para la creación de una escuela para este recinto, una de ellas comandada por el empresario Walter Mocchi y la otra por los profesores y bailarines rusos Pierre Michailowsky y Vera Grabinska.

1.2 La oferta de danza escénica presente en la ciudad de Rio de Janeiro durante las primeras décadas del siglo XX

La danza escénica, según Sevcenko (1998b), comienza a sobresalir dentro de este territorio sudamericano alrededor de la Primera Guerra Mundial, “representando la superación de la cultura calcada de la palabra por una nueva civilización basada en los valores del cuerpo, de la acción, de los movimientos de coordinación colectiva, así como en la articulación de la realidad como ritual de conmoción y catarsis”³³ (p.595, traducción propia). Siendo en la actualidad, parte del cotidiano carioca a través de espacios sociales comunes que han favorecido su práctica, así como, por medio de la apreciación de otros cuerpos danzantes en fiestas, bailes o espectáculos (PEREIRA, 2008).

Sin embargo, su origen se encuentra vinculado a la llegada de la corte portuguesa a este territorio en 1808 (MELO, 2016).³⁴ Estando su práctica sujeta en un inicio a géneros teatrales como la ópera y posteriormente al teatro de revista donde ocuparía espacios de representación reducidos hasta las primeras décadas del siglo XX (CALDEIRA, 2000; LIMA, 2006).

Con respecto a esto, Teixeira (2012), hace hincapié en la importancia del vínculo histórico existente entre el gusto por esta actividad y la corte portuguesa, ya que, fue esta quien comenzó a colocar como referencia el gusto francés para los entretenimientos y el disfrute estético. Estableciendo la primera *Escola Real de Ciências e Ofícios* en 1816, con la finalidad, de difundir los conocimientos franceses para la composición estética de un Brasil visible y ostentoso a la altura de los “reinos más conocidos.”

De esta forma, fue instaurándose en suelo brasileño una práctica teatral, en un principio, financiada por la corte para su propio entretenimiento, al mismo tiempo que se observaba su utilización para fines evangélicos dentro de espacios y tiempos diferenciados de acuerdo con Sucena (1988). Creando hábitos, principalmente, dentro de la sociedad inmigrante y estableciendo con esto un interés por la práctica de la danza con fines socializadores, llevándose a cabo para este fin, además de las funciones teatrales, clases en

³³ Cita completa: “A dança se torna o foco central das artes cênicas ao redor da primeira guerra mundial, representando a superação da cultura calcada na palavra por uma nova civilização baseada nos valores do corpo, da ação, dos movimentos de coordenação coletiva, bem como na articulação da realidade como ritual de comoção e catarse.” (SEVCENKO, 1998b, p.595).

³⁴ Siendo, según este autor, el *Real Teatro São João*, uno de los lugares donde se representó la danza escénica en Brasil por primera vez en 1813, el cual después de un incendio fue renombrado en 1826 como *Teatro São Pedro Alcântara* (MELO, 2016).

salones privados, escuelas y clubes con profesores europeos, así como dentro de diferentes agremiaciones e instituciones particulares³⁵ para un público más general. Estando entre las principales danzas enseñadas, la polca, el *scottish*, el español, las cuadrillas, las valsas, las mazurcas y las contradanzas francesas, inglesas y españolas, así como el *lundu* entre las opciones nacionales (MELO, 2016).

Acciones por medio de las cuáles, se fue constituyendo una dinámica social mundana que permitió una rápida y profunda transformación del municipio neutro de la corte, que favorecería un comercio de lujos y entretenimientos relacionados con la exhibición pública de los símbolos de estatus y distinción poseídos (MELO, 2014; 2016).

Manifestaciones dancísticas que, con el paso del tiempo, fueron adaptándose a las nuevas tendencias traídas por las constantes ondas migratorias y las necesidades políticas y sociales resultado de la salida de la corte portuguesa de Brasil dentro del mismo siglo XIX, serie de eventos que, llevarían a crear espacios teatrales con una producción cada vez más acorde con los parámetros modernos donde la mujer fue ganando protagonismo dentro del teatro de revista³⁶ (COLLAÇO, 2010), aunque continuaría siendo vista como una profesión cargada de estigma y exclusión social³⁷ (CALDEIRA, 2000).

No obstante, esta presencia de la mujer en la danza teatral de revista y en otros espectáculos con inspiración extranjera fue refinándose como resultado del dominio técnico exigido por los modelos extranjeros, generalmente franceses, traídos para la adaptación de los

³⁵ Entre ellas el *Conservatório de dança e música* localizada en el *Campo da Aclamação* creado en 1846 y la escuela de danza y canto creada en 1851 por la *Comissão diretora do Teatro de São Pedro de Alcântara*, las cuales, tendrían la finalidad de formar un talento próprio para alimentar sus representaciones teatrales a menor costo (MELO, 2016).

³⁶ Teatro de revista caracterizado por su composición creativa con base en técnicas de improvisación que establecían un dialogo con los eventos cotidianos de la sociedad brasileña, por lo tanto, considerados como capaces de influir en la moda y en el cotidiano de los asistentes (SILVA, 2016).

³⁷ Cabe recordar que la danza al salir del espacio de la corte, dejó de ser una actividad realizada por los cortesanos, por lo tanto, ahora era una actividad a la cual podía acceder cualquier persona de acuerdo con las capacidades requeridas. De igual forma que paso de ser un espectáculo realizado mayormente por a un espectáculo de entretenimiento donde la exigencia física comenzó a ser mayor tanto para los hombres como para las mujeres, sobresaliendo estas últimas particularmente por su trabajo en puntas. Por otro lado, cabe resaltar, que, para las mujeres, especialmente en Francia, participar del ballet de la Opera de Paris significaba tener la oportunidad de ascender socialmente, mismo que de forma algunas veces cuestionable moralmente (BOURCIER, 2001; PEREIRA, 2003).

Asimismo, según Silva (2016), la presencia de la mujer dentro del espacio público en Brasil estaba más relacionada con el consumo y la vida social que con un movimiento reivindicador como el europeo. Ya que existía una inclinación del Ministerio de Educación por una educación basada en la protección de la familia, con énfasis en la formación de las mujeres centrada en labor doméstica, viviéndose reformas que comenzaron siendo drásticas con una marcada división de los géneros, las cuales acabaron por tener una visión más conciliadora con las demandas de la época debido a las presiones ejercidas por ciertos grupos femeninos (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984)

espectáculos,³⁸ observándose como, una mayor presencia de bailarinas con cuerpos estilizados y habilidades técnicas fueron modificando la imagen estética para la escena que llegó a inspirar incluso la moda del público femenino³⁹ (COLLAÇO, 2010). Estando entre los lugares disponibles para la danza escénica representada en la ciudad de Rio de Janeiro durante las primeras décadas del siglo XX, los teatros y casinos como el Atlántico, Copacabana, Recreio y Urca (PEREIRA, 2003; CARLONI, 2014).

Oferta dentro de la cual, de acuerdo con Carloni (2014), también tuvo una breve presencia durante la primera mitad del siglo XX, la *Companhía Negra de Revistas*, creada bajo inspiración de la revista francesa *Reveu Nègre*.

En cuanto a las técnicas más utilizadas para el entrenamiento de los bailarines, se encontraban la gimnasia, la danza de salón y el ballet clásico, gracias a la influencia de los distintos profesores, coreógrafos y bailarines extranjeros importados para las Américas,⁴⁰ quienes, por necesidad o gusto, decidieron fijar su residencia en este continente, diseminando sus conocimientos sobre esta arte (CERBINO, 2010). Reforzando el estatus de la práctica particularmente clásica de esta danza por medio de la enseñanza de su técnica dentro de los clubes sociales más prestigiosos, al mismo tiempo que se desestimaban aquellas prácticas opuestas o más cercanas a lo popular, como las danzas representadas dentro de los teatros de revista y posteriormente en los casinos u otras formas mundanas practicadas popularmente (PEREIRA, 2003).

Por lo tanto, se podría considerar a este movimiento de migración europea como promotor de un modelo de representación teatral y educativo que más adelante facilitaría la entrada del ballet clásico como técnica de entretenimiento oficial y formación corporal especialmente femenina (PEREIRA, 2003). Así, se puede observar como durante esta época,

³⁸ “As companhias estrangeiras trazem um novo padrão de beleza feminina; elas colocam em cena um corpo magro e esguio. A cena passa a ser dominada pelas figuras femininas que dançam coreografias bem marcadas e de grande domínio técnico. A cena não tem mais espaço para o improvisado. A atriz ganha projeção através de um corpo moldado pela da dança, pelo excesso de trabalho, e traz à tona um corpo com grande capacidade de expressão cênica. As estrelas e as coristas passam a servir de modelo para a plateia feminina que vai aos teatros mais para verificar e copiar modelos do que tanto para apreciar os espetáculos.” (COLLAÇO, 2010, p.5).

³⁹ Este fenómeno también se observó durante el desarrollo de la danza clásica, donde fue observado como la bailarina de la Ópera de Paris Marie-Anne de Cupis Camargo impuso una moda femenina que durante el siglo XVIII fue de gran influencia entre las mujeres francesas (BOURCIER, 2001).

⁴⁰ Observándose una constante presencia de profesores de danza en la sociedad carioca, siendo los más destacados en el palco del TMRJ, los rusos Pierre Michailowsky y Vera Grabinska, quienes en un inicio pretendieron instituir un centro de formación para la enseñanza de la danza y un grupo representativo, sin embargo, finalmente se dedicaron a la enseñanza de la técnica clásica en distintos clubes deportivos de elite, donde diseminaron su entrenamiento técnico y desarrollaron el gusto por esta arte. De igual forma, también se encuentran indicios de otras dos profesoras de danza en clubes de la Ciudad de Rio de Janeiro que se presentaron en el TMRJ, la profesora Naruna Corder formada en Londres y la rusa Klara Korte (PEREIRA, 2003).

cuerpos trabajados por el ballet clásico fueron ocupando los escenarios cariocas para la experimentación de nuevas formas de crear danza, en especial, para el público de elite y la prensa, quienes frecuentaban y divulgaban esta actividad dentro de la sociedad carioca.

De esta manera, se observa como la danza escénica desarrollada a principios del siglo XX fue una danza construida a partir de diversos modelos extranjeros predominantemente teatrales y europeos traídos por la corte portuguesa y otros inmigrantes a partir del siglo XIX, los cuales, fueron tomando rumbos nacionales no solo dentro de los espacios teatrales más populares sino dentro de los espacios concebidos como oficiales tanto para la política como para el arte durante las primeras décadas del siglo XX.

Espacios oficiales, que en un principio respondían a una demanda propia de quien lo financiara y ocupara como lugar de entretenimiento, observando como, aunque previamente existieron agrupaciones y escuelas apoyadas por líderes nacionales, según Melo (2014), estos no dependieron directamente de órganos estatales, por lo tanto, no representaban una oferta financiada directamente por el Estado. Considerándose como espacios y grupos artísticos oficiales aquellos financiados directamente por el poder público representado por el Estado, el cual, en la actualidad, parte del presupuesto oficial o “de beneficios fiscales de incentivo” (TEIXEIRA, 2012, p.35).⁴¹

Es así como, con todo y que la danza escénica comienza a desarrollarse como práctica desde el siglo XIX, su apareamiento en Brasil dentro de la agenda oficial a través del ballet clásico se observa a partir del siglo XX, como resultado de un interés de invertir en experiencias escénicas para la formación de un público y una oferta de danza escénica moralmente acorde con las necesidades del Estado moderno a edificar (FIGUEIREDO, 2019).

Proceso de implementación de una danza escénica a través de un estilo en específico, por medio de la cual, se intentaron conservar rasgos populares como parte de un movimiento político valorizador de una cultura nacional bajo una forma de producción de danza aceptada por su reconocido valor artístico (CARLONI, 2013a), debido a las experiencias pasadas adquiridas desde la llegada de la corte al Brasil.

Probablemente, como parte de una negociación del gremio artístico con el gobierno, interesado por rescatar los valores del pasado para la construcción de una identidad nacional a favor del desarrollo interno (REIS, 2005), con base en los gustos de sus dirigentes quienes, posiblemente, habían aprendido de la corte portuguesa la importancia que ciertas

⁴¹ “A verba pode vir diretamente do orçamento ou por médio de benefícios fiscais via leis de incentivo. Descrito por la autora con base en la LEI n. 8.313/1991. (Lei Rouanet)” (TEIXEIRA, 2012, p.35).

prácticas culturales como las teatrales tenían para la distinción y legitimación del poder.

Rescate de valores del pasado a través de prácticas artísticas modernas donde sobresalían dos posibilidades, por un lado, aquella que promovía una construcción de un arte moderno nacional de índole folclórico sustentado por Mario de Andrade y, otra que proponía la construcción de un arte nacional con base en la asimilación y adaptación de la brasilidad a las nuevas tendencias artísticas desarrolladas por países considerados como más avanzados, esta última representada por Mario Nunes, Heitor Villa-Lobos, entre otros (SCHWARTZMAN, BOMENY, COSTA, 1984; PEREIRA, 2003).

Problemática interna desencadenante de diversos debates con intereses políticos y sociales dentro de un espacio de luchas simbólicas por el dominio de la representación del mundo social a través del arte, que de acuerdo con Bourdieu (2003a), además de estar constituido por,

[...]propiedades actuantes⁴², puede ser constituido también como campos de fuerza, es decir, como un conjunto de relaciones de fuerza objetivas impuestas a todos los que entran en ese campo e irreductibles a las intenciones de los agentes individuales o a las *interacciones* directas entre los agentes (p. 134, traducción propia).⁴³

Campos de fuerza representados por imaginarios compartidos que, como se ha visto anteriormente, distribuyen las posiciones de los agentes y sus roles sociales (BACZKO, 1991).

Por consiguiente, se puede observar cómo los seres humanos tanto en la vida cotidiana como en el arte se ven afectados por las subjetividades derivadas de las vivencias establecidas en los espacios sociales al mismo tiempo que los afectan a través de sus prácticas, creando vínculos históricos y ocupando un espacio y un tiempo para la generación de respuestas de aprobación o resistencia al aparato de leyes establecido (RANCIÈRE, 2010).

Ante esto, se puede observar como en la danza escénica como en cualquier otra práctica cultural para el ocio, todo es cuestión de como los cuerpos están dispuestos y se disponen sensiblemente en los espacios/tiempos articulados, sea para producir y reproducir las diferentes maneras de acceder a una práctica (BOURDIEU, 1993), para el reforzamiento o confrontación de la división de las sensibilidades preestablecidas (RANCIÈRE, 2009), o para la realización de operaciones productivas dirigidas hacia una resignificación para la apropiación o negación de las prácticas que ahí se generen (LEFEBVRE, 1991b).

⁴² Propiedades actuantes, que incluyen todos los tipos posibles de capitales intercambiables y adquiridos, de los cuáles, puede depender la posición que se ocupa dentro de un espacio compartido (BOURDIEU, 2003).

⁴³ “[...] propriedade actuantes, ele pode ser descrito também como campo de forças, quer dizer, como um conjunto de relações de força objetivas impostas a todos os que entrem nesse campo e irreduzíveis às intenções dos agentes individuais ou mesmo às *interações* directas entre os agentes.” (BOURDIEU, 2003, P. 134).

Observándose como la danza pensada para la escena se fue desarrollando en Brasil como integrante de otras prácticas teatrales establecidas para satisfacer el entretenimiento de la corte con un gusto afrancesado adquirido, aparentemente, por tendencia más que por herencia. Tal vez, por el vínculo histórico de estas actividades teatrales con la realeza europea y su posición social dentro del entretenimiento aristocrático, sin tener, por lo tanto, una articulación directa con las tradiciones portuguesas y siendo adoptado más por sus funciones sociales y políticas, aunque posteriormente fuese desarrollado nacionalmente.

Formas de disfrutar la danza que igualmente fueron esparciéndose en Brasil dentro de diversos espacios de convivencia como las escuelas, clubes y diversas asociaciones deportivas y espacios teatrales donde, probablemente, fueron introduciendo ciertos códigos relacionados con el ballet clásico. De este modo, se podría decir que ya existía una educación dancística para la exhibición social o para el entretenimiento dentro de ciertos grupos sociales cuando aparecieron en la escena del TMRJ nuevas propuestas que incluirían a esta danza considerada clásica.

De acuerdo con esto, sería importante reconocer: ¿cuáles serían las condiciones establecidas por este *Theatro Municipal de Rio de Janeiro* para el establecimiento de esta danza escénica? ¿cuáles fueron las acciones observadas dentro de la política de Getulio Vargas a favor de esta práctica? ¿cómo se ajustaría esta con los rituales sociales previamente establecidos dentro de este espacio? ¿cómo fueron articulándose los imaginarios preestablecidos al rededor del TMRJ con la nueva oferta de danza?

1.3 El *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, un espacio y un lugar para la danza escénica brasileña

El espacio ocupado por el *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* será entendido como un espacio destinado para las prácticas sociales resultante,

[...] de una secuencia y un conjunto de operaciones [...] que permite que ocurran nuevas acciones, al mismo tiempo que sugiere y prohíbe otras (p. 73). [...] que contiene una gran diversidad de objetos, tanto naturales como sociales, incluidas las redes y vías que facilitan el intercambio de cosas materiales e información. Tales 'objetos' no son solo cosas sino también relaciones. Como objetos, poseen peculiaridades discernibles, contorno y forma. La labor social los transforma reorganizando sus posiciones dentro de configuraciones espacio - temporales sin afectar necesariamente su materialidad, su estado natural [...] (LEFEBVRE, 1991b, p.77, traducción propia).⁴⁴

⁴⁴ "It is the outcome of a sequence and set of operations, [...] is what permits fresh actions to occur, while suggesting others and prohibiting yet others. [...] contains a great diversity of objects, both natural and social, including the networks and pathways which facilitate the exchange of material things and information. Such

Asimismo, es un espacio social organizado, generalmente, con la intención de proyectar los imaginarios para facilitar su reproducción a favor de la reafirmación de cierto poder que desea ser legitimado (Baczko, 1991). Por lo tanto, sería interesante prestar atención a las relaciones que se estarían favoreciendo a través de las prácticas dancísticas seleccionadas por y para el TMRJ, particularmente, por medio de su interacción con y a través de los cuerpos actuantes así señalados por Gontijo (2009).

Es así como, el teatro aquí representado será entendido como un espacio artístico con el potencial de intercambiar información objetiva y subjetiva producida tanto por el artista como por sus públicos, importante para reflexionar acerca de su función en las relaciones sociales establecidas tanto dentro, fuera como alrededor de su espacio social y político (ALMEIDA JUNIOR, 2007), tomando en consideración para esto, la estructura física y el espacio gestual producido a través de sus prácticas (PAVIS, 2003).

Espacio teatral factible de convertirse en un lugar de representación, cuando de forma institucionalizada ocupa un local específico articulado a un sentido y un significado identitario (ALMEIDA JUNIOR, 2007), sea por medio de mecanismos oficiales de reconocimiento o por un consenso comunitario, poseedor a su vez de espacios de representación específicos donde se desarrollan los estímulos estéticos por parte de las energías transmitidas a través de la presencia de los cuerpos dispuestos física y simbólicamente (PAVIS, 2003). También visto, como un lugar previamente conformado de acuerdo con los intereses del campo artístico, donde son establecidas las reglas del juego para un intercambio de capitales donde la apropiación será vista como una adaptación a este campo (BOURDIEU, 2003a).

Proceso de apropiación, posiblemente, dependiente del grado en que los elementos ideológicos, políticos y morales se hayan fundido con las cuestiones de propiedad, gusto y pertenencia de quienes lo sustentaron durante el periodo de su conformación (RODRIGUES, 2008). Es así como, al desarrollarse este tipo de danza escénica teatral a partir del auspicio aristocrático, representante a su vez del Estado, probablemente, se terminó por fundir su composición escénica con la del benefactor gestante de la idea y su posición sociopolítica.

En general, este es un espacio social construido mediante operaciones productivas,

'objects' are thus not only things but also relations. As objects, they possess discernible peculiarities, contour and form. Social labor transforms them, rearranging their positions within spatio-temporal configurations without necessarily affecting their materiality, their natural state [...]' (LEFEBVRE, 1991, P. 73 y 77).

aunque en ocasiones pueda presentar intentos de manipulación por medio de la presencia o ausencia de cuerpos impuestos y dispuestos que disipan y redireccionan las energías producidas, amenazando o beneficiándolo a partir de la producción de gestos, rastros y marcas, que alteran o modifican la orientación de la persona, así como sus puntos de referencia (LEFEBVRE, 1991b), definiendo con ello su identidad como un lugar de y para las representaciones.

Espacio/lugar estructurado para la representación de la danza escénica edificado bajo el modelo italiano para su desarrollo en la esfera pública moderna, modelo arquitectónico desarrollado paralelamente con el desenvolvimiento de las principales prácticas artísticas promovidas por el movimiento burgués (WILLIAMS, 1992), y perpetuado durante la transición del siglo XIX para el siglo XX, siendo las alteraciones más significativas correspondientes a su uso más que a su estructura, la cual parecía ser la que mejor se ajustaba a los requerimientos existentes, por permitir una mejor visibilidad, acústica, transformaciones escénicas y efectos de ilusiones para el disfrute de la obra (ROUBINE; MICHALSKI, 1998). También, favorecedor de una accesibilidad limitada por reforzar una división jerárquica espacial del público por medio de la disposición desigual de las localidades según las comodidades brindadas.

Importándose de esta forma al Brasil para dar cabida en un inicio a las prácticas artísticas de la corte y otros inmigrantes europeos (MELO, 2016) y, posteriormente, conservado como uno de los escenarios destinados para las diversas prácticas culturales que buscarían a partir de la primera república (1889-1930), una identidad nacional lejos de la “vulgaridad popular”.

Para lo cual, en ciudades como Rio de Janeiro, comenzaron a ser construidos espacios para el entretenimiento con la intención de alejar a las camadas populares y sus actividades de ocio de las zonas consideradas como nobles, para que estas últimas, pudieran disfrutar de la alta cultura sin contaminaciones (SOUZA, 2014). Por ello, según Sevckenko (1998a), a principios del siglo XX se observaron varias reformas que se propondrían la edificación de una capital a la altura de las ciudades modernas europeas a través de la ejecución de propuestas arquitectónicas y urbanísticas basadas en tres dimensiones: la modernización del puerto comercial, el saneamiento de la ciudad y la reforma urbana.

Para tal empresa, el presidente de la república durante el periodo de 1902 a 1906, Francisco de Paula Rodrigues Alves, conformó un equipo técnico con el Ingeniero Lauro Müller para la reforma portuaria, el médico Oswaldo Cruz para el saneamiento de la ciudad y el ingeniero Pereira Passos para la urbanización de la capital, quienes por medio de poderes

absolutos otorgados por el gobierno, se enfocaron en limpiar el área central habitada en su mayoría por migrantes exesclavos y extrabajadores de las haciendas cafetaleras, los cuales eran vistos como un problema “[...] porque rodeaban el acceso al puerto, porque comprometían la seguridad sanitaria, porque bloqueaban el libre flujo indispensable para una ciudad moderna”⁴⁵ (p.23, traducción propia). En consecuencia, derribaron las residencias existentes sin otorgar indemnización a estos habitantes, quienes nuevamente, migraron esta vez hacia las periferias (SEVCENKO, 1998a).

Aunado, según este mismo autor, a la demarcación simbólica de este espacio percibida por medio de las diversas reglas de conducta impuestas para la población de forma “abrupta y amenazadora”, las cuáles considerarían a las prácticas culturales que ahí se realizaban como actividades relacionadas con la brujería y la inmoralidad.⁴⁶

Como resultado, esta fue una limpieza del área central y portuaria realizada a costa del desmonte de edificaciones antiguas para la construcción de nuevos espacios y lugares públicos de influencia predominantemente francesa, con el aparente propósito, de reestructurar las aglomeraciones dentro del espacio público para la organización de la “masa” mediante la alteración de las formas en que ésta acostumbraba a reunirse, bajo la inspiración de la reforma urbana realizada en Francia durante el siglo XIX citada por Sennet (1988).

Finalmente, el símbolo máximo de esta regeneración del centro de la ciudad fue la avenida central actualmente avenida Rio Branco,

La avenida, como se ve, operaba como principal índice simbólico de la ciudad, irradiando con sus fachadas de cristal y de mármol, sus vitrinas titilantes, los modernos globos eléctricos de la iluminación pública, los faros de los carros y el vestuario suntuoso de los transeúntes, mudanzas profundas en la estructura de la sociedad y cultura⁴⁷ (Sevcenko, 1998a, p.545, traducción propia).

Espacio ocupado por la avenida central coronado por magnánimos edificios entre los cuales se encontraba el *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (TMRJ), lugar seleccionado para esta investigación por ser el espacio teatral que además de albergar la primera escuela y grupo de danza escénica oficial brasileña (PEREIRA, 2003), también constituyó parte del mercado cultural sudamericano de la primera mitad del siglo XX, el cual abarcaba las plazas

⁴⁵ “Porque eles cerceavam o acesso ao porto, porque comprometiam a segurança sanitária, porque bloqueavam o livre influxo indispensável para a circulação numa cidade moderna.” (SEVCENKO, 1998a, p.23).

⁴⁶ Como ejemplo de estas actividades inmorales se encuentra la capoeira, actividad que intento extinguirse por medio del cierre de las escuelas de samba y la persecución de sus practicantes y maestros a cargo del marsical Floriano (SEVCENKO, 1998a).

⁴⁷ “A avenida, como se vê, operava como principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e cultura.” (SEVCENKO, 1998a, p. 545).

de Rio de Janeiro y São Paulo con sus respectivos teatros municipales y el Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina (MICELI, 2006).

Red comercial que asimismo denota la existencia de una actividad teatral vivida por la población del cono sudamericano posiblemente extendida por el resto del continente a través de intercambios de imaginarios político-culturales⁴⁸ (BARBOSA, 2010).

Por lo tanto, el espacio teatral que será descrito a continuación corresponde a un teatro latinoamericano edificado e inaugurado a principios del siglo XX en el marco de las reformas urbanísticas previamente señaladas por Sevcenko (1998a), con el aparente propósito de servir como escaparate para la cultura nacional y extranjera, así como, un lugar para los discursos políticos.

De este modo, después de la polémica selección del proyecto final para la construcción de este teatro (LIMA, 2000)⁴⁹, la primera piedra del TMRJ fue colocada el 2 de enero de 1905 durante el gobierno de Rodrigues Alves y la prefectura del ingeniero Francisco Pereira Passos⁵⁰ (CHAVES JUNIOR, 1971), como parte de un proyecto arquitectónico mayor concebido para el área actualmente conocida como *Cinelândia*, próxima a construcciones como la Biblioteca Nacional, la Escuela de Bellas Artes, Ministerio de Educación y los antiguos poderes legislativo y judicial. Siendo su edificación terminada durante el gobierno de Affonso Penna y la prefectura de Francisco Marcelino de Souza Aguiar (1906 – 1909), e inaugurado el 14 de julio de 1909. El cual, en rasgos generales, fue un espacio diseñado para el desarrollo de la vida cultural y política de la entonces capital brasileña, observándose desde su inauguración como “[...] representó para el pueblo un espacio elitista que transmitía al transeúnte la idea de un templo profano donde el placer y las artes deleitaban a las clases privilegiadas”⁵¹ (LIMA, 2000, p.220, traducción propia).

Por tal motivo, este *Theatro Municipal* tuvo una significación social diferente a la

⁴⁸ Como lo acontecido entre Brasil y México, que, a pesar de la lejanía geográfica, establecieron relaciones artísticas durante las primeras décadas del siglo XX dando fuerza a movimientos políticos por medio del desarrollo y divulgación de un imaginario social según Barbosa (2010).

⁴⁹ Polémica desatada a partir de la selección del proyecto “Aquila” de Francisco de Oliveira Passos, el cual había quedado en un debatible empate con el proyecto “Isadora”, para después ser seleccionado con algunas ligeras modificaciones. Selección final, que se adjudicó al parentesco de Oliveria Passos con el prefecto de esa época, Francisco Pereira Passos.

⁵⁰ Alcalde de Rio de Janeiro durante el periodo de 1836-1913, conocido por las reformas urbanísticas dirigidas a desaparecer los trazos coloniales ofreciendo una imagen de la ciudad más moderna (SEVCENKO, 1998a), construyendo con ello un espacio principalmente para el desarrollo de la vida laboral y de ocio de la sociedad carioca.

⁵¹ “Desde a sua inauguração, o Teatro Municipal representou para o povo um espaço elitista que transmitia ao transeunte a ideia de um templo profano onde o prazer e as artes deleitavam as classes privilegiadas.” (LIMA, 2000, p.220).

visualizada por el dramaturgo Arthur Azevedo,⁵² quien soñaría con un espacio cultural más democrático, en vez de un espacio para las artes con un elevado costo de los ingresos y una distribución interna del espacio jerarquizada, dividida en platea y camarotes principales para los hombres de negocio; primera planta de camarotes para la alta burguesía, segunda planta para la pequeña burguesía y galería para las personas de pocos recursos (LIMA, 2000).

Estratificación jerárquica del espacio interno, desencadenante, según Chaves Junior (1971), de algunas disputas entre los asistentes, ya que, “había mucha rivalidad entre los frequentadores de las galerías y de las poltronas y los primeros llamaban a los segundos de creídos.” (p.668, traducción propia).⁵³ Además de ser los accesos igualmente diferenciados para cada una de las secciones disponibles para el disfrute del espectáculo.

Ahora bien, en cuanto a la capacidad y disposición de los lugares, cabe señalar que el TMRJ es un espacio restaurado en cuatro ocasiones, 1934, 1975, 1996 y 2008⁵⁴, siendo alterada la capacidad y distribución de las localidades de 1,739 para 2,205 durante la reforma de 1934, presentando una reforma menor en 1941 para el mejoramiento de las instalaciones, a través de pequeños cambios en el inmueble, la renovación del piso para las frisas y el foyer, la colocación de pintura general y de dos grandes elevadores (CHAVES JUNIOR, 1971).

Actualmente, de acuerdo con la División Técnica do TMRJ (2016), este teatro cuenta con 456 asientos en platea con dos espacios para personas con necesidades especiales; 344 asientos para el balcón noble, 406 para el balcón superior y 94 para el balcón superior lateral; además de 624 asientos en galería y 100 lugares para galería lateral; 22 frisas con 6 asientos cada una; 8 camarotes con 6 lugares y 4 camarotes con 5 lugares; una frisa para la asamblea legislativa y una para el tribunal de justicia con 6 lugares cada una, un camarote para el gobernador y otro para el presidente con 10 lugares cada uno, sumando un total de 2256 asientos, considerando aún aquellos que pueden o no ser comercializados. Observándose de esta forma, una distribución aun estratificada de los lugares de acuerdo con la calidad de la visibilidad, conforto percibido e incluso con el cargo político ocupado.

Diferenciación de estatus sumada a la inclinación que tenía este lugar por cierto tipo de oferta extranjera, perceptible desde las primeras funciones ofrecidas de danza escénica

⁵² Según la transcripción realizada por João do Rio escritor, periodista y dramaturgo brasileño sobre la historia do TMRJ en Chaves Junior (1971), Arthur Azevedo fue “uma exceção luminosa da história literária da América” y “um grande homem de teatro num país sem o preparo mental necessário para o produzir.” (p.1-2). Responsable de impulsar la idea de construir un teatro destinado para las representaciones nacionales.

⁵³ “Havia muita rivalidade entre os frequentadores das galerias e os das poltronas e os primeiros chamavam os segundos de cabotinos” (CHAVES JUNIOR, 1971, p. 668)

⁵⁴ Información obtenida a través de la página digital del *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* en diciembre de 2017.

hasta la época estudiada, periodo de tiempo donde se presentaron los siguientes artistas de la danza: la Compañía de Bailados Rusos de Serge Diaghilev en 1913 y 1917, Isadora Duncan en 1916, la Grande Compañía de Ballet de Anna Pavlova en 1918, 1919 y 1928, la Compañía de Bailados de Leonide Massine en 1921, el Ballet Ruso de Serge Lifar en 1934, la Grande Compañía del Ballet Ruso de Montecarlo en 1940, el American Ballet en 1941, el Original Ballet Ruso del Coronel W. de Basil en 1942 y 1944, y el Cuerpo de Baile del TMRJ (CHAVES JUNIOR, 1971)

Además de ser observadas, una presentación el 3 de julio de 1947 de la bailarina Eros Volusia como protagonista y otras representaciones encabezadas por alumnos de diferentes escuelas de danza como las del *Theatro Municipal*, la de Vera Grabinska y Pierre Michailowsky y Klara Korte, así como, se daba cabida a festivales de danza y espectáculos de beneficencia de acuerdo con lo observado en Chaves Junior (1971).

Finalmente, con base en este autor, también se observa que, en general, este teatro tuvo de 1939 a 1945 el siguiente número aproximado de representaciones: 238 obras de teatro, 288 óperas, 472 conciertos y recitales, 133 ballets y 153 espectáculos de índole diversa, además de diversos eventos políticos. Presentando los valores que a continuación serán detallados.

1.3.1 Valor de los ingresos para los bailados del TMRJ durante 1939 - 1945

De acuerdo con Carloni (2013a), a principios de siglo, una de las preocupaciones de los artistas nacionales además de la oferta extranjera y la competencia del cinema, eran los altos precios existentes para las diversiones teatrales, que hacían de este tipo de espectáculo una opción inaccesible para parte de la población.

En cuanto al valor de los ingresos establecidos durante la época estudiada, fue localizada una nota en el *Jornal do Brasil* que data del 21 de mayo de 1939, donde se estipula el restablecimiento de los precios que en 1937 se habían determinado para los teatros en respuesta a la inflación presentada en los últimos años, sin embargo, ante el desconocimiento de los parámetros de este dictamen, a continuación, se detallarán algunos precios anunciados para las funciones en los carteles estudiados, colocándolos en comparación con el salario mínimo asignado por ley a partir del Decreto-Ley 2162 de 1940, estipulado en 240 mil réis mensuales con una duración de tres años, presentando la siguiente distribución de la renta, 20% para los gastos habitacionales, 50% para alimentación, 8% para vestimenta, 12% para higiene, y 10% para el transporte, salario mínimo que debido al cambio de moneda fue modificado por

el Decreto-Ley de enero de 1943 en Cr\$300,00, aumentando para diciembre del mismo año a Cr\$380,00 así señalado por el Decreto -Ley 5977 que pretendía estar en vigor por otros tres años respetando las disposiciones estipuladas dentro del decreto de 1940.

Distribución del salario mínimo donde se observa como no se incluyen las actividades recreativas ni de ocio dentro del decreto de 1940, lo que podría inferir la probable intención del gobierno de ofertar prácticas destinadas para estos momentos de disfrute fuera del trabajo de forma gratuita, particularmente, para el proletariado, ya que, como se ha visto, el principal interés de este gobierno era la ampliación de la esfera de poder en todos los espacios y tiempos disponibles para el desarrollo de la identidad cultural, aunque, también podría estar relacionado con el interés de controlar el acceso diferenciado a las opciones disponibles de acuerdo con su discurso ideológico y su valor económico.

Delante esto, a continuación, se intentarán inferir las probabilidades de su accesibilidad en términos económicos, para que, posteriormente, se analicen las posibilidades de acceso según los discursos ideológicos, políticos y sociales divulgados en la prensa sumados a las características de su espacio/lugar de representación histórico.

Para tal efecto, se percibió dentro de las notas periodísticas analizadas como la oferta de danza escénica de este recinto teatral de 1939 a 1945 era organizada bajo tres principales modalidades: abono, venta individual y precios populares, observándose las siguientes ventajas para los abonantes de la temporada oficial según el *Jornal do Brasil*:

- Facilidad de pago: 50% en la inscripción y 50% al llegar la compañía
- Acceso a la venta anticipada
- Preferencia para renovar la suscripción y ocupar las mismas localidades

Presentándose en general, una distribución de los precios de acuerdo con la localización de los asientos como fue señalado anteriormente por Lima (2000), siendo los más caros aquellos localizados en las frisas y camarotes, probablemente, por comprender la compra de la totalidad de los asientos que las conformaban; y entre los más económicos, aquellos dispuestos en las últimas filas de las galerías. Parámetros sobre los cuales, serán analizados algunos precios asignados para la venta de abonos e individual durante este periodo.

Para comenzar, a través de la Figura 1, se observa cómo fueron estipulados los precios para un grande espectáculo de bailado a cargo del cuerpo de baile en 1939, donde los boletos más caros para los abonantes fueron establecidos en 580\$000 reis para frisas y camarotes y los más económicos en 20\$000 reis para otras filas correspondientes a las galerías. Asimismo, dentro de la misma imagen, se percibe como para la compra individual, el

boleto más caro estaba en 180\$000 reis y el boleto más económico en 7\$000 reis, este último correspondiente a un 2.9% del salario mínimo, aproximadamente.

Figura 1 – Precios estipulados para temporada oficial de 1939

TEATRO MUNICIPAL
 ABERTURA DA TEMPORADA OFICIAL DE 1939
Grandes Espetáculos de Bailados

MAESTROS REGENTES
 L. MASSON — J. MOREL — F. MIGNONE — L. FERNANDEZ
 COREOGRAFOS
 Maria OLENEWA e Vaslav VELTCHEK
 PRIMEIROS BAILARINOS
 Juliana YANAKIEVA e Tomas ARMOUR, da Opera Comica de Paris;
 Madalena ROSAY, Luisa CARBONELL, e Yucco LINDBERG, do Teatro Municipal

S O L I S T A S
 Italia de AZEVEDO e Gertrudes WOLFF, do Teatro Municipal
 Grande Orquestra, Massa Coral e Corpo de Baile do Teatro Municipal
 Cénarios de Raymond Dshays, Edmée Lavergne e André Hellé, cenógrafos da Opera Comica de Paris. Vestuarios de Mathieu et Solatges e das oficinas do Teatro Municipal

Cabeleiros de Edmée Lavergne

R E P E R T O R I O
 Daphnis et Chloé — Valse — Pavane Pour Une Infante Defunte —
 Boléro, de RAVEL; La Boite a Joux de Claude Debussy; Masques et Bergamasques, de G. Faure; Danse Polotsiennes du Prince Igor, de Borodine; Feuilles D'Automne, de Chopin; Les Deux Pigeons, de André Messager; Marocatú do Chico Rei, de Francisco Mignone; Bailado Incaico, de Lorenzo Fernandez; Invitation á la Valse, de Weber.

Na bilheteria do teatro será aberta, a partir do dia 7 de Junho, assinatura para 4 récitas noturnas, aos seguintes preços:

FRIZAS E CAMAROTES	580\$000
POLTRONAS	95\$000
BALCOES NOBRES — A e B	95\$000
OUTRAS FILAS	80\$000
BALCOES — A e B	60\$000
OUTRAS FILAS	50\$000
GALERIAS — A e B	25\$000
OUTRAS FILAS	20\$000

(Selo a cargo do publico)

50 % pagos no ato da inscrição e o restante até 8 dias antes da estréia

P R E Ç O S A V U L S O S

FRIZAS E CAMAROTES	180\$000
POLTRONAS	30\$000
BALCOES NOBRES — A e B	30\$000
OUTRAS FILAS	25\$000
BALCOES — A e B	18\$000
OUTRAS FILAS	15\$000
GALERIAS — A e B	8\$000
OUTRAS FILAS	7\$000

Bilhetes á venda a partir de 20 de Junho
 (Selo a cargo do publico)

ESTREIA -- 27 de Junho de 1939

Fuente: Jornal do Brasil, 31 de may.1939, p.15.

En lo concerniente a la Figura 2, se observa como para la representación del Ballet de Montecarlo en 1940, existió una venta anticipada para los abonantes del año pasado, siendo el costo para las frisas y camarotes de 1:750\$000 reis, por encima del valor del año pasado, y de 96\$000 reis para las últimas filas de galerías, presentándose un aumento en la mayoría de los precios, probablemente, por ser un abono que incluía el derecho al doble de funciones y por estar destinado a la representación de un grupo extranjero con mayor costo de contratación.

Valores, aparentemente, por encima del salario mínimo, sin embargo, bajo la suposición que existiera alguna persona con un ingreso similar interesada en adquirir un abono, esta tendría que ahorrar mensualmente el 60% para la compra de una frisa o un camarote, y el 3.3% aproximado de su salario para la adquisición de un abono para las

galerías, siendo esta última opción la más factible para este tipo de público.

Figura 2 - Precios destinados para los abonantes del Ballet de Montecarlo en 1940

TEATRO MUNICIPAL
TEMPORADA OFICIAL DA PRIMEIRA DO BIENIUM NORMAL
COMUNICANDO QUE COMEÇARÁ EM 10 DE MAIO

PRIMERA VEZ NA AMÉRICA DO SUL
GRANDE COMPANHIA
DE
"BAILADOS RUSSOS DE MONTE CARLO"
A GRANDE COMPANHIA DANÇARÍSTICA QUE DENTRO DE SI MESMO
CONJUNTO DE 45 FIGURAS
REPRESENTA O MAIOR
LEONIDE MASSINE
DIRETOR DANÇARÍSTICO E BALLETMASTER

GRANDE ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO MUNICIPAL
COM O MAIOR NÚMERO DE INSTRUMENTOS
EFREM KURTZ
DIRETOR MUSICAL

ESTREIA NA SEGUNDA QUINZENA DE MAIO

ASSINATURA PARA 8 RECITAS NOTURNAS
COM 8 ESPETACULOS DIFERENTES

Na Bilheteria do TEATRO MUNICIPAL abre-se amanhã, ás 10 horas a

ASSINATURA PARA 8 RECITAS NOTURNAS
COM 8 ESPETACULOS DIFERENTES

PREÇOS DA ASSINATURA: Frisas e Camarotes, 1:750\$ — Poltronas, 850\$ — Balcões, Nobre A e B, 350\$ —
Idem outras filas, 240\$. Balcões A e B, 200\$. Idem outras filas, 160\$. Galerias A e B, 130\$. Idem outras filas, 95\$ —
(Selo à parte).

PAGAMENTO EM 2 PRESTAÇÕES: 50% NO ATO DA INSCRIÇÃO e 50% NA PRIMEIRA QUINZENA DE MAIO.

Os Srs. assinantes da Temporada do Bailado do ano passado terão direito de preferéncia para renovarem as suas localidades até ás 17 horas, do proximo Sabado, 6 de Abril.

(50536)

Fuente: Jornal do Brasil, 31 de mar. 1940, p.10.

De igual forma, para la venta individual como se muestra en la Figura 3, se observa un aumento significativo tanto para las frisas y camarotes como para las galerías, siendo el boleto más caro cotizado en 300\$000 reis, por arriba del salario mínimo, y el más económico en 15\$000 reis, 6.25 % del salario mínimo, por lo tanto, de acuerdo con estos valores, era más conveniente la compra de un abono, ya que en la modalidad de venta individual, se percibió un aumento en esta ocasión de casi el 50%.

Figura 3 – Precios correspondientes a la venta individual para las funciones del Ballet de Montecarlo



bilhetes á venda nos seguintes preços: — Frizas e Camarotas, 300\$ — Poltronas, 50\$ — Balcoes Nobres A e B, 45\$ Idem de outras filas, 40\$ — Balcoes simples, 35\$ — Idem de outras filas, 30\$ — Galerias A e B, 20\$ — Idem de outras filas, 15\$ — Selo á parte.

Fuente: Jornal do Brasil, 2 jun.1940, p.8.

Más adelante en 1943, ya con el cambio de moneda de reis para cruzeiro, se observa en la Figura 4 como para la temporada de bailados con el cuerpo de baile, los abonos para 5 espectáculos nocturnos eran de 700 Cr para frizas y camarotes, correspondiente a más del doble del salario mínimo que para ese entonces estaba en 300 Cr; y para las últimas filas un valor de 45 Cr, 15% del salario mínimo. Siendo, por consiguiente, valores potencialmente accesibles para la población asalariada, aunque dispuestos a la venta con preferencia para los abonantes de la temporada pasada.

Figura 4 – Precios destinados para los abonantes del Cuerpo de Baile

TEATRO MUNICIPAL

TEMPORADA OFICIAL DA PREFEITURA DO D. F.
 NA BILHETERIA DO TEATRO ABRE-SE AMANHÃ A
 ASSINATURA PARA

4 CONCERTOS SINFONICOS 4

pele
GRANDE ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL
 SOB A REGÊNCIA DO EMINENTE MAESTRO POLONÉS

ALEXANDER SIENKIEWICZ

ESTES CONCERTOS, DOS QUAIS ALGUNS TERÃO A PARTICIPAÇÃO DE FAMOSOS
 SOLISTAS REALIZAR-SE-ÃO NAS QUINTAS-FEIRAS, À NOITE

1.º CONCERTO: QUINTA-FEIRA, 8 DE ABRIL, ÀS 21 HORAS

PREÇOS DE ASSINATURA: Frisas e Camarotes, Cr\$ 200.00; Poltronas e Balcões Nobres, Cr\$ 60.00;
 Balcões, Cr\$ 40.00; Galerias, Cr\$ 32.00. (Selo à parte).

TEMPORADA DE BAILADOS
CORPO DE BAILE DO TEATRO MUNICIPAL
 SOB A DIREÇÃO DO COREÓGRAFO

VASLAV VELTCHER

Primeiras Bailarinas: MADELEINE ROSAY — MARILIA FRANCO — LEDA YUQUI —
 com a participação da criadora do Bailado Brasileiro: — EROS VOLUSIA
 Primeiras Bailarinos: YUCO LINDBERG — ALEXANDRE YOLAS
 Solistas: GERTRUDES WOLFF — LORNA KAY — ITALIA DE AZEVEDO — CARLOS LEITE —
 ERIC STUART — MANOEL MONTEIRO

Grande orquestra do Teatro Municipal

Regentes e autores

EDOARDO GUARNIERI — ALEXANDER SIENKIEWICZ — VILLA LOBOS — SOUZA
 LIMA — HENRIQUE SPEDINI — LORENZO FERNANDEZ — JOSE SIQUEIRA

REPERTÓRIO

LEILÃO, de Francisco Mignone — IBERIA, de Debussy — DANSA INACABADA, de Souza
 Lima — SUITE DO BAILADO "QUEBRA NOZES", de Tchaikowsky — QUADROS
 NUMA EXPOSIÇÃO, de Moussorgsky — SERENATA, de Arthur Bosmans — DANSA ES-
 LAVAS, de Dvorak — FESTA NA ROÇA, de José Siqueira — UIRAPURU, de Vila Lobos
 — LA PAVANE, de Ravel — A NOITE DE VALPURGIS, de Gounod — LA VALSE, de
 Ravel — AMAYA, de Lorenzo Fernandez — BOLERO, de Ravel — AS SILFIDES, de Chopin

NA BILHETERIA ABRE-SE AMANHÃ A ASSINATURA PARA

5 GRANDIOSOS ESPETÁCULOS NOTURNOS 5

COM 5 PROGRAMAS DIFERENTES, A REALIZAREM-SE UM POR SEMANA, ÀS 21 HS.

PREÇOS DA ASSINATURA: Frisas e Camarotes, Cr\$ 200.00; Poltronas, Cr\$ 140.00; Balcões Nobres A e B,
 110.00; id. outras filas, 120.00; Balcões A e B 80.00; id. outras filas, 75.00; Galerias, A e B Cr\$ 60.00;
 id. outras filas, Cr\$ 45.00. (Selo à parte)

OS SRS. ASSINANTES DA TEMPORADA DE BAILADOS DO ANO PASSADO TERAO PREFERENCIA
 PARA AS SUAS LOCALIDADES ATÉ SEXTA-FEIRA PROXIMA, 2 DE ABRIL, ÀS 17 HORAS
 NOTA — NENHUM ESPETÁCULO TERMINARA ALEM DAS 23.30 HORAS.

SÁBADO, 10 E SÁBADO, 17 DE ABRIL EM VESPERAL, ÀS 17 HORAS

2 ÚNICOS RECITAIS 2
 DA FAMOSA DANZISTA POLONESA

MARYLA JONAS

PREÇOS DA ASSINATURA: Frisas e Camarotes, Cr\$ 200.00; Poltronas, Cr\$ 40.00; Balcões Nobres
 Cr\$ 30.00; Balcões, Cr\$ 20.00; Galerias, Cr\$ 15.00 (Selo à parte). Bilhetes à venda.

Fuente: A manhã 28 mar. 1943, p.5

Con referencia a la venta individual para esta función de acuerdo con la Figura 5, los precios de una función de danza en conjunto con una representación de dos actos de opera tenía un valor de 200 Cr para frisas y camarotes y de 12 Cr para las últimas filas de galerías, correspondiendo al 66.66% y al 4% del salario mínimo respectivamente.

Figura 5 – Precios para la venta individual de los boletos para el Cuerpo de Baile

TEATRO MUNICIPAL
 TEMPORADA OFICIAL DA PREFEITURA
 HOJE — As 21 horas — HOJE
 4.º E ÚLTIMO
CONCERTO SINFÓNICO
 Regento:
SIENKIEVICZ
 Solista:
MARYLA JONAS
 Despedida desta famosa pianista.
 EM PROGRAMA: — Tchaikowsky: Concerto em si bem.
 men. — para piano e orquestra — Haydn: 6.ª Sinfonia — Fran-
 cisco Braga — Visões — Brahms: Overture — Liszt: 2.ª República.
POLTRONAS: Cr\$ 25,00 — GALERIAS: Cr\$ 10,00

TEMPORADA DE BAILADOS
 Direção do Coreógrafo:
VASLAV VELTCHEK
5.ª FEIRA - 13 — As 21 horas — 13 - 5.ª FEIRA
ESTRÉIA
1.ª RÉCITA DE ASSINATURAS
SERENATA
 Argumento e Coreografia de VASLAV VELTCHEK — Música de
 de Arthur Bosnana — Regente: O AUTOR.
LA PAVANE
POUR UNE INFANTE DEFUNTE
 Argumento e Coreografia de VASLAV VELTCHEK — Música
 de Ravel — Regente: HENRIQUE SPEDINI.
IL ILÃO
 Argumento e Coreografia de VASLAV VELTCHEK — Música de
 MIGNONI — Regente: HENRIQUE SPEDINI.
VENDA AVULSA
 Frisas e Camarotes, Cr\$ 250,00. Poltronas e Balções Nobres,
 Cr\$ 40,00 e Cr\$ 35,00. Balções, Cr\$ 25,00 e Cr\$ 20,00.
 Galerias, Cr\$ 15,00 e Cr\$ 12,00.

Fuente: A manhã, 11 may. 1943, p.5.

Finalmente, para la temporada de 1945 con el cuerpo de baile, el abono para 4 espectáculos era de 1000 Cr para frisas y camarotes y de 80 Cr para galerías como se muestra en la Figura 6, siendo nuevamente los precios más accesibles los correspondientes a las galerías, los cuáles representaban el 21% del salario mínimo, tomando en cuenta que, para finales de 1943, este había pasado de 300 para 380 Cr mensuales.

Figura 6 - Precios destinados para los abonantes del Cuerpo del Baile

TEATRO MUNICIPAL

Temporada Oficial da Prefeitura — Org. Geral: M.^o Silvio Piargini

TEMPORADA OFICIAL DE BAILADOS

(Durante os meses de Setembro - Outubro)

Elenco artístico por ordem alfabética:

"Maitre de Ballet" e Diretor do Corpo de Baile: **Igor SCHWEZOFF**

Primeiras Ballarinas: Maryla CREMO — Julia HORWATH — Edith PUDELKO — Madeline ROSAY — Juliana YANAKIEVA. Solistas: Tamara CAPELLER — Luiza CARBONELL — Amalia LOZANO — Berta ROSANOVA — Gertrudes WOLFF. Segundas Solistas: Jacqueline FONSECA — Vilma LEMOS — Julia RODRIGUES. Primeiros Ballarinos: Wladimir IRMAN — YUCO LINDBERG — Nathaniel STOU-DENMIRE. Solistas: Carlos LEITE — Nivaldo RUEDA — Wilson MORELLI.

E O CORPO DE BAILE DO TEATRO MUNICIPAL

REPERTÓRIO

SILFIDES — Ballet em 1 ato — Música de CHOPIN — Coreografia de MICHEL FOKINE — Cenário de COLLOMB. — **CLAIRE DE LUNE** — Ballet em 3 movimentos de IGOR SCHWEZOFF — Música de BEETOVEN — Orquestração de FRANCISCO MIGNONE — Cenários de ENRICO BIANCO. — **PRIMEIRO BAILE** — Ballet em 1 ato de IGOR SCHWEZOFF — Músicas de JOSEPH LANNER — Orquestração de MIGNONE — Cenários de COLLOMB — Costumes de DAVID GREY — Coreografia de IGORSCHWEZOFF. — **O LAGO DOS CISNES** — Ballet em 1 ato de TCHAIKOWSKY — Coreografia de MARIUS PETIPAS — Arranjo de SCHWEZOFF — Cenários de COLLOMB. — **LUTA ETERNA** — Ballet em 1 ato de IGOR SCHWEZOFF — Música de SCHUMANN — (Estudos Sinfónicos) — Orquestração de PEGGY BATE — Coreografia de IGOR SCHWEZOFF — Cenários e costumes de FLORENCE MARTIN. — **PAPOULA VERMELHA** — Ballet em 4 quadros de IGOR SCHWEZOFF — Música de REINHOLD GLIÈRE — Orquestração de COHN — Cenários de BORIS ARONSO — Costumes de FLORENCE MARTIN — Coreografia de SCHWEZOFF. — **BACCANAL** — Ballet em 1 ato — Música de WAGNER — Coreografia de IGOR SCHWEZOFF. — **CONCERTO DANÇANTE** — Ballet em 3 movimentos — Música de SAINT-SAËNS — (2.^o Concerto para piano e orquestra) — Cenários e costumes de CASTELLO BRANCO — Coreografia de IGOR SCHWEZOFF. — **CONTE DE BOUFFON** — Ballet em prólogo, 1 quadro e epílogo — MÚSICA DE CANÇÕES POPULARES RUSSAS — Orquestradas por FRANCISCO MIGNONE — Cenários e costumes de SERGE SOUDEIKINE — Coreografia de SCHWEZOFF. — **GRANDE POLO NAISE** — Música de Chopin — Coreografia de IGOR SCHWEZOFF. — **UIRAPURU** — Ballet em 1 ato — Música de VILA LOBOS — Coreografia de YUCO LINDBERG.

ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL

Regentes: Eleazar de CARVALHO e Henrique SPEDINI

Na Bilheteria do Teatro abrir-se-á amanhã a Assinatura para

4 — ESPETÁCULOS NOTURNOS — 4

a serem realizados um por semana

PREÇOS DA ASSINATURA: — Frisas e Camarotes: Cr\$ 1.000,00; Poltronas: Cr\$ 200,00; Balcões Nobres: Cr\$ 160,00; Balcões: Cr\$ 120,00; Galerias: Cr\$ 80,00. (São à parte).

Os Srs. Assinantes da Temporada de Bailados do ano passado terão preferência para suas localidades ATÉ AS 17 HORAS DE SÁBADO PRÓXIMO, 25.

Na Secretaria acha-se um livro para as inscrições dos novos pretendentes.

Fuente: A manhã, 19 ago.1945, p.5.

Con relación a los valores individuales para las funciones vespertinas, estos fueron estipulados en 250 Cr para frisas y camarotes, más de la mitad del salario mínimo y, por lo tanto, con menos posibilidad de ser adquirido por parte de la población asalariada; y de 20 Cr para galerías, 5.2% de salario mínimo, de acuerdo con la información ilustrada a través

de la Figura 7.

Figura 7 – Precios para la venta individual destinada a las funciones del Cuerpo de Baile

Teatro Municipal

TEMPORADA OFICIAL DA PREFEITURA DO D. F.
Organizador geral: M.^o Silvio Piargli

TEMPORADA OFICIAL DE BAILADOS
sob a direção artística de
IGOR SCHWEZOFF

HOJE —:— DOMINGO, AS 15 HORAS —:— HOJE
1.^a Vespéral de assinatura

SILFIDES **PRIMEIRO BALLET**
Música de CHOPIN Música de LANNER

CLAIR DE LUNE
Música de BEETHOVEN
com a genial criação de IGOR SCHWEZOFF
ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL
Regente: HENRIQUE SPEDINI
GRANDIOSO SUCESSO

BILHETES A VENDA — Frisas e Camarotes: Cr\$ 250,00
— Poltronas: Cr\$ 50,00 — Balcoes Nobres: Cr\$ 40,00 —
Balcoes: Cr\$ 30,00 — Galerias: Cr\$ 20,00 (Sêlo à parte).

QUARTA-FEIRA — 3, às 21 horas — QUARTA-FEIRA
2.^a Récita da Assinatura Noturna

O LAGO DOS CISNES **BACANAL**
Música de TCHAIKOWSKY Música de WAGNER

PAPOULA VERMELHA
Música de REINHOLD GLIÈRE
ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL
sob a regência de HENRIQUE SPEDINI
Bilhetes à venda — Preços do costume

Fuente: A manhã, 30 sep.1945, p.5.

A continuación, a manera de resumen, se muestra una síntesis de los costos de los ingresos tratados anteriormente a través de los Cuadros 1 y 2, con el fin de tener una mejor visualización de los porcentajes en comparación con el salario mínimo.

Cuadro 1: Relación del costo de los ingresos por abono de 1939, 1940, 1943 y 1945

Año	Artista	No. de funciones	Salario Mínimo	Valor de los ingresos por abono y su equivalente en porcentaje del salario mínimo			
				Frisas y Camarotes	%	Galerías	%
1939	Cuerpo de Baile del TMRJ	4	240\$000	580\$000	241.66%	20\$000	8.33%
1940	Ballet de Monte Carlo	8	240\$000	1:750\$000	729.16%	96\$000	40%
1943	Cuerpo de Baile del TMRJ	5	300 Cr	700 Cr	233.33%	45 Cr	15%
1945	Cuerpo de Baile del TMRJ	4	380 Cr	1000 Cr	263.15%	80 Cr	21%

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Cuadro 2: Relación del valor de los ingresos individuales de 1939, 1940, 1943 y 1945

Año	Artista	No. de funciones	Salario Mínimo	Valor de los ingresos individuales y su equivalente en porcentaje del salario mínimo			
				Frisas y camarotes	%	Galerías	%
1939	Cuerpo de Baile del TMRJ	4	240\$000	180\$000	75%	7\$000	2.91%
1940	Ballet de Monte Carlo	8	240\$000	300\$000	125%	15\$000	6.25%
1943	Cuerpo de Baile del TMRJ	5	300 Cr	200 Cr	66.66%	12 Cr	4 %
1945	Cuerpo de Baile del TMRJ	4	380 Cr	250 Cr	65.78%	20 Cr	5.26%

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Ante lo cual, se aprecia como de 1943 para 1945, se presentó una elevación en los precios para asistir al Cuerpo de Baile del TMRJ mediante un abono, en aproximadamente un 30% para las frisas y camarotes y, de un 43.7% para las galerías, así como, de un 25% para las frisas y camarotes y un 40 % para las galerías con referencia a la venta individual. Probablemente, como consecuencia del aumento del 26.6% del salario mínimo.

De igual forma, se observa como durante la temporada de 1942 y 1943 el cuerpo de baile se anuncia como parte de una representación compartida de ópera y bailados, mientras en 1945, ya se presenta como protagonista de la función.

Ahora bien, en lo referente a las funciones a precios populares, estas, generalmente, eran realizadas en forma de tardeadas y anunciadas bajo las siguientes expresiones, “precios al alcance de todas las bolsas”,⁵⁵ “precios popularísimos”⁵⁶ y “precios inferiores al cinema”.⁵⁷ Siendo los lugares más económicos los balcones y galerías que en

⁵⁵ *Jornal do Brasil*, 23 may. 1941, p.11.

⁵⁶ *Jornal do Brasil*, 5 jul. 1941, p.11

⁵⁷ *Jornal do Brasil*, 12 oct. 1941, p.38

1942 costaban 5\$000 reis como se observa en la Figura 8, mientras, en 1945 de acuerdo con el cambio de moneda, las frisas y camarotes estaban en 50Cr, los balcones en 10 y las galerías en 5 como se percibe en la Figura 9.

Valores que rondaban entre el 1% y 2% del salario mínimo estipulado, quedando por debajo de cualquier porcentaje destinado a las necesidades básicas a excepción de las frisas y camarotes. Por lo tanto, ciertamente más accesibles para el público asalariado.

Figura 8 - Ejemplo de precios populares en 1942

TEATRO MUNICIPAL
TEMPORADA LIRICA NACIONAL
 Promovida pelo Centro Lirico Brasileiro, com auxilio e sob os auspicios do Serviço Nacional do Teatro do Ministerio da Educação e Saúde e da Prefeitura do Distrito Federal

ULTIMOS ESPETACULOS — PREÇOS POPULARES
HOJE — Às 20,30 horas — HOJE

GRANDE ESPETACULO DE BAILADO — PROGRAMA NOVO
 pelo Corpo de Bailo sob a direção de Maria Olenewa
 1.ª bailarinas: Madeleine Rosay e Luisa Carbonelli
 1.º bailarino: Yucco Lindberg. — Solistas: Tamara Capeller, Gertrudes Wolff, Leda Yuqui e Lorna Kay
 Estréia do bailado em 3 atos

GARÇAS — Musica de José Siqueira, regido pelo autor
O ESPECTRO DA ROSA — Musica de Weber
 Grande Bailado da opera de Bizet — **CARMEN**
 Grandes Balladas da opera de Massenet — **THAIS**
 Regente: Maestro **HENRIQUE SPEDINI**

Bilhetes à venda: — **POLTRONAS E BALCÕES NOBRES: 10\$ BALCÕES E GALERIAS: 5\$ — (Selo à parte)**
 Devido ao enorme interesse despertado por este magnifico espetaculo e achando-se já esgotada a lotação para esta noite, o mesmo será repetido integralmente.

DEPOIS DE AMANHÃ, DOMINGO, À noite, Às 20 hs. em ponto
ULTIMO ESPETACULO DE BAILADO
 Bilhetes à venda hoje — Mesmos preços

AMANHÃ, Às 16,30 — VESPERAL — AMANHÃ
GRANDE RECITAL DE
MADALENA TAGLIAFERRO

Sonata em ré maior, de Mozart — Fantasia e Fuga esp. op. maior de Bach-Liszt — Sonata op. 35 (Marcha Funebre), de Chopin — Debussy — Chabrier — Villa-Lobos — Granados, Strawinsky, Dohnanyi.

Bilhetes à venda — Preços: Frisas e Camarotes: 100\$; Poltronas: 20\$; Balcões Nobres: 15\$; Balcões Simples: 12\$; Galerias: 10\$ — (Selo à parte)

A M A N H Ã — Às 20,30 horas — A M A N H Ã
 Última representação da opera de PUCCTNI
B O H È M E
 VANDA OTTICICA — QUIOMAR SANTOS
 MARIO DI LORENZO — ASDRUBAL LIMA
 AUGUSTO MENDES — JULIO ANDERMAN — S. POL
 Regente: — Maestro A. MARTINEZ GRAU

Preços: Frisas e camarotes: 50\$ Poltronas e Balcões Nobres: 10\$; Balcões Simples e galerias: 5\$000 — (Selo à parte)

Fuente: Jornal do Brasil, 16 oct. 1942, p.11.

Figura 9 – Ejemplo de precios populares en 1945



Fuente: A manhã, 28 oct.1945, p.5.

Asignación de valores que reafirma lo expresado por Arthur Azevedo con respecto a la falta de democratización del espacio (LIMA, 2000) y ratificado por Carloni (2013a), particularmente, en lo referente al costo de las entradas para las funciones en horario estelar, los cuales eran elevados para un empleado que ganaba el salario mínimo, a excepción de las funciones a precios populares destinadas en días y horarios diferenciados que, si bien podrían ser más accesibles para el posible público asalariado, faltaría ver si la oferta, la cual era compuesta mayormente por compañías de ballet, era a fin a las experiencias adquiridas o deseadas por este grupo social.

De igual forma, se percibió que la venta individual estaba sujeta a la disposición del boletaje restante de la venta por abono, lo cual podría haber establecido una jerarquía estipulada desde la venta de los boletos, donde el lugar más alto era ocupado por los abonantes y el lugar más bajo por el público destinatario de los precios populares, estableciendo así una jerarquía de acuerdo con el costo y tiempo de compra del lugar deseado.

También, cabe mencionar que fue percibido un mayor número de venta por abono para las funciones correspondientes a los ballets rusos, particularmente, para el *Original Ballet Russe*, tomando como referencia el número y tipo de localidades restantes para la venta individual.

Es así como, de forma general, se observaron algunos intentos de inclusión durante el primer gobierno de Getulio Vargas por medio de la oferta de precios populares, al mismo tiempo que, al parecer, se intentaba preservar las funciones de estreno a aquellas (os)

con posibilidades económicas de bancar los precios de los ingresos y de transporte para asistirlos en el horario nocturno, dentro del cual eran programadas.

Por lo tanto, se percibió una abertura condicionada de este espacio de acuerdo con el costo de los ingresos aun cuando se intentaba promover la pertenencia a este espacio teatral por medio de la utilización de ciertas expresiones como: “nuestro mayor teatro”,⁵⁸ “nuestro municipal”,⁵⁹ “nuestro primer teatro”,⁶⁰ “nuestro principal teatro”,⁶¹ “nuestro mejor teatro”,⁶² y “nuestro Teatro Municipal”.⁶³

Conjunto de elementos, dirigidos para crear una pertenencia jerárquica dentro de este espacio, donde “nuestro teatro”, al parecer, tenía un sentido y significado distinto de acuerdo con las posibilidades de acceder económicamente a él y las formas estratificadas de vivenciar el espectáculo representado.

Ante esto, se percibe como el problema de división o estratificación social no siempre estaría relacionado solamente con el valor moral o la política de lo representado, sino también, por cómo los cuerpos son dispuestos en los espacios y tiempos que a su vez son dilacerados, creando formas particulares de convivencia próxima o distante entre los asistentes y la obra (RANCIÈRE, 2010).

Distante de ser una división favorecedora de una comunidad emancipada (RANCIÈRE, 2010), donde cada uno se percibe como narrador y traductor de lo que sucede, y donde según Roubine y Michalski (1998), “democratizar el teatro sería, por tanto, democratizar antes que nada la relación mutua de los espectadores, así como su relación con el palco”⁶⁴ (p.83, traducción propia).

Especialmente, cuando el TMRJ era considerado como una institución nacional, punto de llegada y partida de diferentes movimientos artísticos nacionales e internacionales, un espacio consagrante y consagrado por medio de la presencia de ciertos artistas, asimismo, considerado universidad de las artes por sus escuelas formadoras de artistas y por la posibilidad de adquirir experiencia y reconocimiento escénico a través de su palco (KELLY, 1971).

Sin embargo, distinguido por albergar a un público conformado por la elite

⁵⁸ A manhã, 3 jun.1943, p.2.

⁵⁹ A manhã, 23 feb.1945, p.5.

⁶⁰ Jornal do Brasil, 30 may.1939, p.17.

⁶¹ Jornal do Brasil, 8 nov.1944, p.11.

⁶² Jornal do Brasil, 5 mar.1940, p.13.

⁶³ Jornal do Brasil, 27 feb.1942, p.9.

⁶⁴ “Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar antes de mais nada a relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco.” (ROUBINE; MICHALSKI, 1998, p.83).

brasileña que buscaba dentro de este teatro, un espacio para su propia representación, donde se podía observar como las señoras aprovechaban la asistencia a los espectáculos para hacer uso de la última moda, y como el teatro en correspondencia daba un presente para ellas, como una muestra de perfume, un saco de polvo de arroz o un pañuelo (CHAVES JUNIOR, 1971).

Como resultado, a partir de este espacio y su valor como formador consagrante del arte para la nación brasileña, parecería demarcar su pertenencia a unos cuantos, con todo y las alteraciones en el costo del boleto para su oferta escénica, los cuáles, al parecer, se asemejarían más a un acto caritativo que incluyente como se verá más adelante.

1.3.2 El público del TMRJ de 1939 a 1945 representado a través de la prensa

En cuanto al público para las puestas en escena de los bailados dentro del TMRJ, según Carloni (2013a), este era compuesto por miembros de la elite entre los que se encontraba el propio Getulio Vargas. Lo que se puede verificar a través de las inferencias realizadas a partir de las fuentes analizadas, ya que, estas permiten observar cómo era conformado el público según su representación en la prensa por medio de comentarios como el siguiente, “[...] ocuparán frisas y camarotes familias de destaque social y toda la alta administración del país.”,⁶⁵ realizado con la finalidad de divulgar los bailados clásicos que se representarían en el *Theatro Municipal* a beneficio de las inundaciones de *Porto Alegre* organizados por la primera dama Darcy Vargas.

Destaque social, en apariencia, relacionado con una elite constantemente referenciada en las notas por medio de expresiones como las siguientes: “[...] atrayendo para el Municipal en la tarde de domingo, 10 de diciembre toda la élite de nuestra sociedad.”,⁶⁶ “toda la élite carioca, como ya de costumbre, estará presente en esta grandiosa tardeada, domingo, en el Teatro Municipal.”,⁶⁷ expresiones utilizadas para anunciar las funciones ofrecidas por los alumnos de la pareja de bailarines Pierre Michailowsky y Vera Grabinska.

Comentarios semejantes a los utilizados para la divulgación del *Ballet de Monte Carlo*, entre ellos el siguiente, “[...] una asistencia entusiástica en que Figurarán todas las

⁶⁵ “[...] ocuparão frisas e camarotes famílias de destaque social e toda a alta administração do país.” (Jornal do Brasil, 18 may.1941, p.33).

⁶⁶ “atraindo para o Municipal na tarde de Domingo, 10 de Dezembro toda a elite da nossa sociedade.” (Jornal do Brasil, 29 nov.1939, p.13).

⁶⁷ “Toda a elite carioca, como já de costume, será presente neste grandioso vespéral, Domingo, no Teatro Municipal.” (Jornal do Brasil, 7 dic.1939, p.11)

personalidades representativas de nuestra más alta y mejor sociedad.”⁶⁸ Así como, para el *Original Ballet Russe*, donde se destacaba que, “Toda la elite social, intelectual y artística de Rio asistirá una serie de maravillosos espectáculos, por cierto, los más bellos, ya presentados en nuestra ciudad.”⁶⁹

Último comentario relacionado con el *Original Ballet Russe*, donde se percibe la composición de esta elite, que además de pertenecer a la más alta sociedad carioca era integrada por “intelectuales y artistas” revestidos, probablemente, con las disposiciones necesarias para el disfrute del espectáculo, cómo se puede observar a partir del siguiente fragmento: “Como de las nebulosas nacen mundos, conforme conocida teoría astronómica, un mundo comienza ahora a precisarse, llenándose de predicaciones de alegría a cuantos aman la música, el canto, la danza y admiran sus máximos intérpretes.”,⁷⁰ escrito para anunciar una de las representaciones del *Ballet de Monte Carlo*.

Calidad de público conecedor también observado en la siguiente expresión utilizada para el anuncio de las representaciones del Cuerpo de Baile en 1941: “Una buena noticia para los apreciadores de la danza clásica”.⁷¹ Llegando incluso a inferir una relación directa entre el entendimiento de la obra con el buen gusto, por medio de insinuaciones como esta, “Todos los aplausos que de cierto los esperan serán pues, un incentivo, una prueba de comprensión y de buen gusto.”,⁷² comentario vinculado a la divulgación del *Conjunto Coreográfico Brasileiro*.

Por lo tanto, por medio de estos comentarios y del que a continuación sigue, se observa como el público más interesado, aparentemente, era aquel consumidor formado para este tipo de espectáculo a través de experiencias pasadas: “En una sola cosa se verifica la unanimidad: en la cualidad de ese conjunto que viene de nuevo a visitarnos traído una vez más por la fama y por los aplausos generales de los apreciadores de este subgénero del arte dramática.”⁷³

⁶⁸ “[...] uma assistência entusiástica em que que figurarão todas as personalidades representativas da nossa mais alta e melhor sociedade.” (Jornal do Brasil, Teatros, 3 abr.1940, p.11).

⁶⁹ “Toda a elite social, intelectual e artística do Rio assistirá uma serie de maravilhosos espetáculos, por certo os mais belos, já apresentados na nossa cidade.” (Jornal do Brasil, Teatros, 5 abr.1942, p.9)

⁷⁰ “Como das nebulosas nascem mundos, conforme conhecida teoria astronômica, um mundo começa agora a precisar-se, enchendo de alvissareira alegria quantos amam a música, o canto, a dança e admiram seus máximos intérpretes.” (Jornal do Brasil, 5 mar.1940, p.13).

⁷¹ “Uma boa notícia para os apreciadores de dança clássica.” (Jornal do Brasil, 12 oct.1941, p.38).

⁷² “Todos os aplausos que ao certo os esperam serão, pois, um incentivo, uma prova de compreensão e bom gosto.” (A manhã, 9 dic.1945, p.5).

⁷³ “Numa só coisa verifica-se unanimidade: na qualidade desse conjunto que vem de novo nos visitar trazido mais uma vez pela fama e pelos aplausos gerais dos apreciadores desse subgênero da arte dramática.” (N.L., Jornal do Brasil, 12 mar.1942, p.9).

Comentario expresado dentro de una nota referente a los ballets rusos, donde, asimismo, se puede observar, como el autor N.L., otorga la categoría de “subgénero dramático” a la danza escénica, sustentándose en los orígenes clásicos de esta arte según una reflexión realizada a partir de su relación con el drama y la pantomima,

Para mucha gente va a parecer sofisticado que yo diga que me parece que la noticia de la venida del Ballet Ruso se dirige más para el lado de la danza olvidándose un poco que debe servir en primer lugar a las exigencias de la expresión: porque hay drama, hay pantomima. Una vez que si se disminuye el valor de uno de esos elementos esa artesita (no hay nada de despreciativo en ese diminutivo) se descaracteriza en un exagerado vasallaje a las dos artes de las cuales ella vive parasitando.⁷⁴

Notas periodísticas a través de las cuales, también se expresó el interés por atraer a un grande público mediante las funciones benéficas como la realizada por la primera dama Darcy Vargas anteriormente mencionada,⁷⁵ y por medio de funciones especiales para las clases populares ofrecidas por distintas agrupaciones de danza como el Cuerpo de baile en 1941, la cual, agotó las entradas en tres días como una muestra del “enorme interés del pueblo” por esta arte.⁷⁶

Movimiento hacia las clases populares, posiblemente, motivado por el propósito de educar culturalmente al pueblo para, “apurar el sentimiento estético de los espíritus en formación”,⁷⁷ intención expresada asimismo por el decreto que dio vida al MESP y al DIP, organismos de los cuales dependería la vida cultural del país y de los cuales se hablará más adelante dentro de este trabajo.

Es así como, en general, con respecto al *Theatro Municipal de Rio de Janeiro* se puede observar como fue considerado,

- Un espacio escénico concebido para la representación de las artes tanto nacionales como internacionales, así como, un lugar pensado para la representación social y política del país;
- Un espacio/lugar de arte estructurado por medio de una política de regeneración que materializó objetiva y subjetivamente la separación jerárquica de sus habitantes, haciendo del área interna y externa que comprende este teatro, un lugar exclusivo para

⁷⁴ “Para muita gente vai parecer sofisticado que eu diga muito mais me agrada a notícia da vinda do Ballet Russo puxa muito para lado da dança esquecendo um pouco que deve servir em primeiro lugar de exigências da expressão: porque há drama, há pantomima. Ora toda vez que se diminuir o valor de um desses elementos essa artezinha (não ha depreciativo nenhum nesse diminutivo) se descaracteriza numa exagerada vassalagem às duas artes que ela vive parasitando.” (N.L., *Jornal do Brasil*, 12 mar. 1942, p.9).

⁷⁵ *Jornal do Brasil*, 23 may. 1941, p.11.

⁷⁶ *Jornal do Brasil*, 23 oct. 1941, p.11.

⁷⁷ “Além do fundo cultural, apuram o sentimento estético de espíritos em formação.” (*Jornal do Brasil*, 24 abr. 1940, p.11).

cierto tipo de población deseada, generalmente, burguesa y acorde con la vida moderna;

- Un espacio/lugar de representación, utilizado para la práctica de una danza escénica extranjera casi de forma exclusiva, junto con una oferta nacional conformada en un inicio por el cuerpo de baile del TMRJ con base en un modelo de producción europea.

Dando forma así, a un espacio/lugar permeado por cada una de las objetividades y subjetividades institucionalizadas y por lo tanto institucionalizantes de las prácticas ofrecidas, las cuáles se encontraban más próximas a un otro idealizado, aparentemente, europeo de influencia francesa, acorde con las experiencias pasadas adquiridas durante la vida cortesana brasileña del siglo XIX y el anhelo de una sociedad moderna para el siglo XX.

Por ende, este espacio/lugar mostró preferencia por prácticas artísticas dirigidas preferentemente por y para una población inmigrante con ascendencia europea, la cual, emigro para Brasil trayendo sus gustos por cierto tipo de espectáculo, activando una demanda, probablemente, incentivadora para los empresarios europeos que se encontraban en busca de nuevos mercados a raíz de los conflictos bélicos suscitados durante la primera mitad del siglo XX.

En consecuencia, podría considerarse que este teatro y sus prácticas se encuentran articulados a imaginarios concebidos a partir de una idea/imagen elitista sobreviviente al paso del tiempo, como se observa en la siguiente afirmación de Figueiredo (2019), con respecto a su concepción actual:

El Theatro Municipal do Rio de Janeiro también refuerza ese significado, por ser reconocido como un local de artes clásicas y no permitir la entrada de personas vistiendo bermudas y chanclas, realizando una especie de selección social de los consumidores. Aún en los aspectos que refuerzan la cualidad y aspecto “caro” del evento como son los nombres de los bailarines mundialmente reconocidos por su talento, técnica y por danzar en algunos de los mejores teatros del mundo en términos de cualidad y tradición (p.81, traducción propia)⁷⁸

Donde se pueden apreciar algunos elementos actuales constituyentes del imaginario de este teatro, con todo y el intento Varguista de establecer una oferta económicamente más accesible para este espacio escénico en vías de ampliar la esfera pública de su poder para el reforzamiento de una identidad cultural para un país moderno. Aparentemente, como consecuencia de haber estado vinculado con las ruinas del simbolismo

⁷⁸ “O Theatro Municipal do Rio de Janeiro também reforça esse significado, por ser reconhecido como um local de artes clássicas e não permitir a entrada de pessoas trajando bermudas ou chinelos, realizando uma espécie de seleção social dos consumidores. Ainda nos aspectos que reforçam a qualidade e aspecto “caro” do evento são os nomes de bailarinos mundialmente reconhecidos por seu talento, técnica e por dançarem em alguns dos melhores teatros do mundo em termos de qualidade e tradição.” (FIGUEIREDO, 2019, p.81).

edificado anteriormente sobre este espacio a partir de sus rituales de acceso y permanencia reforzados por como las localidades eran divulgadas para la venta con diferenciación de precios, días y horarios, así como, por normas de etiqueta impuestas y todavía conservadas por la administración de este recinto.

Con respecto a esto, faltaría ver si las oportunidades de transporte existentes durante aquella época reforzarían o disminuirían el imaginario elitista establecido alrededor de este espacio social concebido y edificado.

Asimismo, sería importante conocer quiénes fueron los responsables por el patrocinio de acuerdo con la divulgación de la danza escénica analizada para este espacio/lugar de arte preconcebido y favorecedor de imaginarios poseedores de ciertos códigos y modos de comportamientos, para observar, el grado en que estas acciones colaboraron para su reafirmación o sus posibilidades de resignificación.

2 LA VISIBILIDAD DE LA DANZA ESCÉNICA DENTRO DE LAS ACCIONES CULTURALES DEL *ESTADO NOVO* DE 1939 A 1945 Y SUS OPCIONES DE DIVULGACIÓN A TRAVÉS DE LA PRENSA BRASILEÑA.

2.1 Acciones políticas *estadonovistas* relacionadas con la danza escénica y su relación con el TMRJ

La danza escénica ha estado vinculada con particularidades políticas en cada uno de los países donde se instituyó como oferta para el entretenimiento, es así como, en Francia, su establecimiento fue a partir de un financiamiento monárquico y en Rusia de un interés imperial. Condiciones que indiscutiblemente terminaron por permear su concepción, divulgación y consumo, de igual forma que el desenvolvimiento de sus creaciones artísticas actualmente compartidas con el mundo.

En cuanto a Brasil, la danza escénica fue tomando rumbos particulares de acuerdo con las condiciones heredadas de la conquista y la colonia, además, de otros factores derivados de diversos acontecimientos internacionales que desencadenaron una migración de artistas e intelectuales europeos y rusos para las Américas, quienes como se ha observado, fueron transfiriendo para este continente sus ideologías y formas de construcción estética. Siendo estas, asimiladas en conjunto con las características históricas pertenecientes a cada región en la que se desarrollaban, por lo que el proceso de autonomización del arte señalado por Bourdieu (2010), como un proceso de liberación tutelar de la aristocracia y el clero desencadenante de un crecimiento de productores de bienes simbólicos, consumidores y vendedores, de profesionales y nuevas instancias de legitimación,⁷⁹ en Brasil, siguió caminos diferenciados.

En particular, la danza escénica fue reafirmandose como oferta independiente y

⁷⁹ Proceso de autonomía occidental, “Dominada por instancias exteriores de legitimidad durante toda la edad Media, parte del Renacimiento, y en Francia, con la vida de la corte durante toda la Edad Clásica, la vida intelectual y artística se ha liberado progresiva, económica y socialmente de la tutela de la aristocracia y de la iglesia, como asimismo de sus demandas éticas y estéticas, a medida que se constituía un público de consumidores virtuales cada vez más extendido y diversificado socialmente, capaz de asegurar a los productores de bienes simbólicos las condiciones mínimas de la independencia económica y también un principio de legitimación concurrente; también a medida que se constituía correlativamente un cuerpo cada vez más numeroso y diferenciado de productores y vendedores de bienes simbólicos que, al mismo tiempo que se profesionalizaban, no estaban dispuestos a reconocer otras coacciones que los imperativos técnicos y las normas que definen las condiciones de acceso a la profesión, a medida, en fin, que se multiplicaban y diversificaban las instancias de consagración (como las academias o los salones) que competían por la legitimación cultural, y las instancias de difusión, cuyas operaciones de selección están investidas de una legitimidad intelectual o artística aun cuando, como las editoriales y las direcciones de teatro, permanezcan subordinadas a coacciones económicas y sociales que, a través de ellas, pesan sobre la vida intelectual” (BOURDIEU, 2010, p. 86).

autónoma en un momento histórico dentro del cual comenzaron a desarrollarse las bases institucionales para ciertas prácticas artísticas sobre los intereses de una nueva élite política encargada de participar en la construcción de una identidad nacional con miras a civilizar, dignificar y enaltecer a la sociedad brasileña⁸⁰ (VELLOSO, 1987).

Ideología que fue concretizándose durante el primer gobierno oficial de Getulio Vargas conocido como *Estado Novo* (1937-1945), periodo durante el cual, según Garcia (2005), se buscaría por medio de diversas acciones políticas y culturales, exaltar las virtudes del pueblo desde una perspectiva proteccionista,⁸¹ implementando nuevas prácticas y espacios para la transformación social hacia nuevos modos de vida relacionados con las nuevas prácticas de producción y consumo (SEVCENKO, 1998a).

Para esto, el espacio físico, social y político fue alterándose con base en una necesidad nacionalista, especialmente, ante las amenazas percibidas después de la Primera Guerra Mundial (BARCELOS, 2017), originando una nueva organización social que permitiría el empoderamiento de una burguesía diferente a la occidental por ser esta moderna pero conservadora,⁸² la cual ayudo a edificar las diversas instituciones públicas y privadas que dirigirían al país dentro de una sociedad aun con características feudales (ORTIZ, 1989; CERBINO, 2002; FERNANDES, 2006; OLIVEIRA; SILVA; CASTRO, 2018).

Con respecto a esta burguesía, Fernandes (2006), comenta lo siguiente,

Ella no se asume como *paladina de la civilización o instrumento de la modernidad* [...] se compromete, por igual, con todo lo que fuese ventajoso: y para ella era ventajoso obtener provecho de los tiempos desiguales y de la heterogeneidad de la sociedad brasileña, [...] La propia burguesía como un todo (incluyendo las oligarquías) se ajustará a la situación según una línea de intereses múltiples y de adaptaciones ambiguas, prefiriendo el cambio gradual y la composición a una modernización impetuosa, intransigente y avasalladora (p. 240-241, traducción propia).⁸³

⁸⁰ Debido también a ser un país de inmigrantes que muchas veces se resistieron a pertenecer a un mismo ideario cultural y político (SCHWARTZMAN, BOMENY Y COSTA, 1984).

⁸¹ Ante lo cual Garcia (2005), afirma que Brasil estaba acostumbrado a vivir bajo regímenes autoritarios como el coronelismo, una forma de dominio de arriba para abajo ejercido en inicio por los mandones representados por los dueños de la tierra, más adelante llamados de coroneles, quienes tenían un dominio fuera de las autoridades. Siendo estos posteriormente vinculados con los gobernadores y con la presidencia de la república durante el mandato del presidente Campos Sales.

⁸² Según Barbosa (2007) con base en Karl Mannheim (1959), cita que, el pensamiento moderno conservador se aleja del derecho natural y de la idea de la razón estática, para movilizarse hacia la idea de la razón en constante movimiento y cambio, de esta forma “contra a construção de individuos como unidades isoladas, o conservadurismo opõe uma totalidade que não é a mera soma das partes.” (p.107)

⁸³ “Ela não assume o papel de *paladina da civilização* ou de *instrumento da modernidade* [...] se compromete, por igual, com tudo que lhe fosse vantajoso: e para ela era vantajoso tirar proveito dos tempos desiguais e da heterogeneidade da sociedade brasileira, [...] A própria burguesia como um todo (incluindo-se nela as oligarquias) se ajustara à situação segundo uma linha de múltiplos interesses e de adaptações ambiguas, referindo a mudança gradual e a composição a uma modernização impetuosa, intransigente e avassaladora.” (FERNANDES, 2006, p. 240-241)

Pensamiento desarrollado como consecuencia de la herencia colonial consolidadora de “una estructura económica y social altamente jerarquizada y estratificada que se mantuvo durante más de trescientos años, y cuyas secuelas aún se advierten hacia fines del milenio [...]” (p.9), constituida con base en dos realidades: la integración étnica por medio del mestizaje, y la estratificación étnica y cultural. A partir de las cuales, “[...] será necesario reconsiderar el papel de los medios de comunicación masiva y la informática en la generación y transmisión de modelos culturales que perpetúan actividades de rechazo, estereotipos e intolerancia racial, religiosa, étnica y cultural” (p.44) (STAVENHAGEN, 2002).

Integración y estratificación legitimada por los ideales modernos conservadores y divulgados por los medios de comunicación, hasta ese momento, de forma confusa, debido a que se transitaba entre la búsqueda de un modelo extranjero y el interés de construir una nación a partir de las propias características étnicas (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984), lo que condujo a un desarrollo político ecléctico reflejado también en las transformaciones físicas e institucionales del siglo XX.

No obstante, dentro de la creación artística, con todo y el dialogo constante entre lo popular y lo erudito mantenido para encontrar la mejor forma de crear una representación artística propia, fueron ganando las ideologías europeas, como así ha sido señalado anteriormente por Schwartzman, Bomeny y Costa, (1984) y Pereira (2003), mismas que tendieron a alejar a las prácticas instituidas de la realidad contextual y sensible de quienes habitaban el espacio producido y reproducido tradicionalmente, a pesar de que algunos artistas estuvieran deseosos de generar con sus propuestas verdaderas transformaciones sociales (GARCIA CANCLINI, 2003).

De esta forma, fueron distribuyéndose espacios y prácticas públicas y privadas, entre los cuales, se encontraban las manifestaciones teatrales facilitadoras de una experiencia social pública dentro de una estructura física cerrada y delimitante, convirtiéndose cada vez más privada con la aparición de otras formas de diversión públicas a lo largo del siglo XX, como el cinema (CAMARGO, 2011; CARLONI, 2014).

Referente a esto último, se puede verificar como de 1933 a 1937 según el Anuario Estadístico de Brasil (AEB), hubo un incremento de establecimientos dedicados al teatro y al cine en toda la entidad federativa, pasando de 95 teatros y 650 cinemas, para 178 y 887 establecimientos respectivamente, crecimiento observado, posteriormente, solo con relación a los cinemas, los cuales, llegaron a ser 947 en toda la entidad federativa durante el periodo estudiado, mientras los teatros disminuyeron a 51 en todo el país (BRASIL, 1939/1940; 1946).

Cambios ocurridos en las prácticas culturales del teatro para el cinema,

evidenciado a través de este cambio en el número de establecimientos que, posiblemente, sustentaron algunas decisiones tomadas por el *Serviço Nacional de Teatro* (SNT) para reavivar las prácticas teatrales nacionales como se verá más adelante (CAMARGO, 2011). Observándose en general, como las prácticas de ocio y sus espacios durante este periodo fueron redistribuyéndose de acuerdo con las acciones culturales promovidas por el Estado y el gusto del público, ahora conformado por una población proveniente también de la migración interna⁸⁴ y en búsqueda de nuevos estilos de vida disponibles para el desarrollo personal y profesional (CERBINO, 2008a).

Además, como apunta Medeiros (1975), durante este periodo, se comenzó a reconocer el valor de la recreación de forma oficial, aumentando la oferta existente por medio de la organización y ampliación de,

[...] acomodaciones públicas para su práctica, como estadios, gimnasios, parques, plazas, auditorios, bibliotecas, balnearios, miradores etc. Configurándose para ellos nuevas responsabilidades, es decir, la de promover el uso adecuado del descanso, que, debido a esto, comenzó a merecer más atención en la planeación urbana (p. 54, traducción propia)⁸⁵

Interés por la recreación vinculado con una política laboral evidenciada en cada una de las acciones realizadas por los organismos institucionales a favor de prácticas culturales destinadas a las camadas populares, como aquellas que se enfocaron en desarrollar proyectos teatrales para el proletariado y la resignificación de la samba como género musical⁸⁶ (VELLOSO, 1987), especialmente, por ser este, un género musical ya apropiado por parte de la población popular de Rio de Janeiro y por la creciente industria musical, así como, por su amplio potencial de difusión propagandística a través de un medio masivo como

⁸⁴ Desde inicios del siglo XX, se ha observado según Sevenko (1998a), una migración interna de negros, esclavos, libertados y sus descendientes para la que era en ese entonces la capital de Brasil, motivada, por la búsqueda de empleo y mejores condiciones de vida. Por otro lado, según el Anuário Estadístico do Brasil (1939-1940; 1946), de 1939 a 1943, el Estado de Rio de Janeiro paso de tener 1.828,6 habitantes a 1.990,0 habitantes, mientras el Distrito Federal paso de tener 1.748,8 habitantes a 1.903,1 habitantes. Teniendo el Estado de Rio de Janeiro una población total de 2.030.295 para 1944, correspondiente al 4,48% de la población total, en cuanto el Distrito Federal, la cantidad de 1.941,653 habitantes, 4,29% del total de la población que, para ese entonces, la estimativa en números absolutos era de 45,300.00 habitantes.

⁸⁵ Cita completa: “Mais legisladores e administradores foram reconhecendo o valor da recreação organizada e ampliando, conseqüentemente, as acomodações públicas para a sua prática, como estádios, ginásios, parques, praças, auditórios, bibliotecas, balneários, mirantes etc. Foi assim configurando-se para eles nova responsabilidade, qual seja, a de promover o uso adequado da folga, que por isto começou a merecer mais atenção no planejamento urbano.” (MEDEIROS, 1975, p.54).

⁸⁶ Durante el periodo gubernamental del Estado Novo, la samba sufrió algunas modificaciones en su narrativa como consecuencia de su nacionalización, la cual, fue dirigida a honrar el trabajo en vez de ser una representación del “*malandraje*” (BARCELOS, 2017). Del mismo modo, según Coelho (2011), otro estilo que surgió dentro de la producción del samba fue el “apologético-nacionalista”, conocido como samba exaltación que buscaría divulgar el discurso oficial nacionalista, siendo uno de los mayores compositores Ary Barroso. Cambios que irían a desplazar la samba de su ámbito regional para el nacional.

la radio (COELHO, 2011).

Decisiones cuyo verdadero propósito, según Garcia (2005), era la subordinación de la población y el crecimiento del capital interno bajo el pretexto de estar favoreciendo a los intereses de la ciudadanía y la nación, partiendo de una realidad nacional vista hegemonícamente con un nivel cultural medio, alto analfabetismo⁸⁷ y una tradición de dependencia a regímenes autoritarios.

Realidad con base en la cual, el gobierno junto con un grupo de intelectuales heterogéneos buscaría estrategias para desempeñar funciones más complejas por medio de la creación de instituciones nacionales para la educación cultural del pueblo, considerada, como una “masa amorfa e indiferenciada” (BARBOSA, 2007), organismos institucionales que trabajaron en cooperación con los medios de comunicación disponibles para su distribución en toda la población brasileña. (GARCIA, 2005; SANTOS, 2006; SANTOS FILHO, 2008; PETRARCA, 2010, CAMARGO, 2011; OLIVEIRA; SILVA; CASTRO, 2018).

Instituciones nacionales entre las cuales se encontraba el *Ministério de Educação e Saúde Pública* (MESP)⁸⁸ comandado por Gustavo Capanema de 1934 a 1945, creado para el desarrollo de acciones afines con una política enfocada hacia la búsqueda del nacionalismo por medio de una reformada producción de la cultura con base en la educación y el desarrollo de buenos hábitos para el cuerpo y la mente (QUADROS; MACHADO, 2013), a través, de la enseñanza de un mismo idioma, la alta cultura, el fomento del arte y literatura, y la diseminación de valores entre los jóvenes y mujeres, estos últimos, considerados importantes para la base social de la nación representada por la familia (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984).

Para tales motivos, se mantuvo una relación cercana y conveniente con diversos intelectuales y artistas, donde el ministerio de educación buscaría apoyar la creación artística por creer en su valor estético y cultural, mientras los artistas, aprovecharían la oportunidad para expresar sus ideas revolucionarias sorteando los lineamientos establecidos bajo el respaldo de la licencia artística. Encontrándose entre las mayores complejidades para este ministerio, el definir y delimitar sus funciones institucionales para diferenciar la movilización educativa de la propaganda⁸⁹ (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984).

⁸⁷ En 1940, según el AEB (1946), el número de personas que sabían leer y escribir mayores de 18 años eran 9.143.563 y el número de alfabetos mayores de 18 años de 11.817.302, de un total aproximado de 41.236.315 habitantes.

⁸⁸ De acuerdo con Bomeny (1999), el Ministerio de Capanema fue exitoso en implementar una política nacionalizadora a partir de un proyecto que destaca por su continuidad a lo largo de 11 años.

⁸⁹ Particularmente con base en el interés manifestado por Gustavo Capanema de conservar la educación y

Panorama de indecisión, bajo el cual, fueron creadas otras instituciones consideradas básicas para el alcance de los objetivos oficiales por medio de este ministerio, como, el *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN),⁹⁰ el *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE)⁹¹, el *Instituto Nacional do Livro* (INL)⁹², el *Serviço Nacional do Teatro* (SNT)⁹³, entre otros (CALABRE, 2007).

En cuanto a la relación de Getulio Vargas con el gremio artístico, esta fue evidenciada a través de las acciones realizadas con antecendencia por este mandatario a favor de la comunidad artística, entre las cuales se encuentra la implementación del Decreto-Ley No. 5.492, del 16 de julio de 1928, conocida como “Ley Getulio Vargas” (CARLONI, 2013b). El cual fue creado para la regularización y organización de las empresas de diversiones y alquiler de los servicios teatrales, con el fin, de generar mejores condiciones contractuales para los artistas y otros profesionales del teatro (BRASIL, 1928).

Decisiones legislativas continuadas durante su gobierno oficial por medio del MESP a través del Decreto-Ley No. 92 del 21 de diciembre de 1937, a partir del cual, se estipularía la creación del *Serviço Nacional de Teatro* (SNT) (CAMARGO, 2017), con la finalidad, de edificar una cultura nacional mediante la construcción de teatros en todo el país, la organización de compañías de distintos géneros como el coreográfico y musicado; el establecimiento de grupos amadores de teatro dentro de las instituciones y asociaciones educativas y laborales, el incentivo al teatro para los niños y adolescentes dentro y fuera del ámbito educativo, el apoyo a la formación del talento nacional, así como, a la producción de

difusión cultural dentro de las funciones del MESP, mientras la publicidad y la propaganda podían permanecer como funciones del DIP a cargo del gobierno federal (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984).

⁹⁰ El Decreto-ley n° 25 del 30 de noviembre de 1937, oficializa el reconocimiento del valor histórico por medio de establecimiento de una estructura institucional, el *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* cuya finalidad, sería la de proteger el patrimonio histórico y artístico representado en monumentos físicos o naturales, así como los sitios y paisajes, sean estos pertenecientes a personas físicas o jurídicas, excluyéndose las obras de origen extranjero. De igual forma, por medio de este *Serviço*, se fueron creado varios museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, Museo Imperial, Museo de Inconfidencia, así como, otros museos y casas históricas. Considerándose a esta institución, de influencia para la constitución de la Secretaria de Cultura del MEC en 1981, que para 1985, se transformó en el Ministério de Cultura (BRASIL, 1937b, LONDRES, 2001).

⁹¹ Funcionó de 1936 a 1941 y fue creado oficialmente por medio del artículo 40 de la Lei n° 378 del 13 de enero de 1937, “Fica creado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cinematographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral.” (BRASIL, 1937a) de acuerdo con Souza (2001), el INCE era encargado tanto de producir películas instructivas dirigidas para los estudiantes dentro de los salones de clases y películas educativas con el objetivo de documentar la actividad nacional para un público más amplio, de igual forma, era encargado de la adquisición de documentales extranjeros adaptados “[...] à realidade brasileira, modificando a montagem, traduzindo legendas, sonorizando, etc.”, siendo su primer director Edgard Roquette-Pinto (p.168).

⁹² Bajo la dirección de Augusto Meyer el INL entra en vigor por medio del Decreto-Ley n°93 del 21 de diciembre de 1937, responsabilizándose por las publicaciones, circulación de libros y las bibliotecas dentro del territorio brasileño (OLIVEIRA, SILVA, CASTRO, 2018)

⁹³ Con respecto al SNT, existen varias investigaciones algunas de ellas citadas dentro de este trabajo como las de Camargo (2011; 2017).

obras teatrales de distintos géneros, la creación de un inventario de las obras existentes en lengua portuguesa y la traducción de las principales obras extranjeras (BRASIL, 1937c).

Esfuerzos desvanecidos en la práctica, según Camargo (2011), debido a la presencia del personalismo en el reparto de las subvenciones que tendían a privilegiar las producciones con temática nacionalista sobre otras cuestiones más significativas contempladas originalmente dentro de la legislación del SNT, como la creación de escuelas de arte, casas de espectáculos, la abolición de impuestos teatrales, el fomento al teatro infantil educativo, el estímulo a la dramaturgia y a la publicación de piezas teatrales tanto nacionales como extranjeras.

Ante esto, se percibe una escasa presencia de la danza escénica dentro de las demandas, preocupaciones y acciones del SNT, estando tal vez presente bajo el rubro de compañías de distinto género coreográfico y musicado. De igual forma que, se percibe una menor cantidad de establecimientos para la enseñanza de este arte coreográfico en comparación con la existente para la música y la plástica durante el año de 1940 de acuerdo con el AEB (BRASIL, 1946). Lo cual, podría indicar una menor presencia, desinterés o falta de una adecuada clasificación para esta práctica, pudiendo ser catalogada en ocasiones como una actividad físico-deportiva, particularmente, bajo el nombre de *Ginástica*, como se observó en algunas notas que divulgaron la participación del Cuerpo de Baile del TMRJ, como aquella donde se anunciaba un festival de danza organizado por la *Federação Atletica de Estudantes*.⁹⁴

Aun cuando, evidencias mostradas por Carloni (2013b), muestran que el SNT recibía solicitud de apoyos económicos y de espacios por parte de diferentes bailarines, quienes escribían directamente para el ministro con el propósito de que este las encaminara para el SNT, sin embargo, la mayoría era denegada por falta de verba o por ser una práctica localizada en segundo plano dentro de las prioridades gubernamentales. Prioridades centradas en la educación musical, principalmente, en la práctica y difusión del canto coral popular en las escuelas, llamado también de canto *orfeônico*, proyecto liderado por el músico y compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (SCWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984).

No obstante, se observa la existencia de subvenciones esporádicas destinadas a la danza escénica como resultado del interés particular por ciertos artistas del Ministro de Educación, Gustavo Capanema, como ha sido señalado anteriormente por Camargo (2011), estando entre los bailarines más apoyados la bailarina Eros Volusia, reconocida,

⁹⁴ A manhã, 5 dic.1944, p.6.

principalmente, por su trabajo realizado para este *Serviço* a través del curso de ballet y la dirección de la compañía de danza representativa de este organismo (PEREIRA, 2003; CAMARGO, 2011; CARLONI, 2013b). Proyecto de danza desarrollado mayormente dentro de las instalaciones del *Teatro Ginástico* según las fuentes analizadas, razón por la cual, las gestiones realizadas por esta bailarina en favor de la danza escénica fueron menos evidentes dentro del recorte de este trabajo centrado en el TMRJ.

Siendo asimismo percibida la presencia del SNT como patrocinador en notas referentes a un *Festival de Dansa* realizado a favor de la *Federação Atlética de Estudantes* en 1944, con la participación de algunas bailarinas del cuerpo de baile⁹⁵ y del recién integrado *Ballet da Juventude* en 1945.⁹⁶ Así como, se observó su patrocinio en la convocatoria para la realización de una *Temporada Nacional de Ópera y Bailados* en 1942,

[...] con el auxilio y bajo los auspicios del Serviço Nacional do Teatro do Ministério de Educação e Saúde. Esta realidad artística del Centro Lírico Brasileiro aún mereció participar en la convocatoria de la Prefectura que colabora así con el Gobierno Federal en ese incentivo que el órgano técnico administrativo de aquel Ministerio presta al arte lírico nacional.⁹⁷

Información donde además, se percibe como la gestión administrativa del TMRJ se mantenía a cargo de la Prefectura del Distrito Federal, en ese entonces, representado por el Dr. Henrique Dodsworth, quien según lo observado, era el encargado de su administración, la contratación de artistas, organización de las Temporadas Oficiales, entrega de algunos premios y/o reconocimientos, así como, de la educación cultural del pueblo, la determinación de los precios para las funciones y la administración de sus cuerpos artísticos y escuelas. Sin embargo, el auspicio económico Estatal cuando así se necesitaba, al parecer, vendría del MESP. Estando entre los organizadores contratados para las temporadas oficiales del TMRJ durante el periodo de 1939-1945, los maestros Louis Masson y Silvio Piergili.

De esta forma, con respecto a la primera temporada organizada por el maestro Louis Masson en 1939, se observó por medio de la prensa que esta era “[...] la primera organizada por la prefectura y que, por lo tanto, se reviste de una importancia y de un prestigio inusual.”,⁹⁸ destacándose, igualmente, la inclusión de la danza clásica dentro de este

⁹⁵ Amanhã, 15 dic.1944, p.5.

⁹⁶ A manhã, 18 nov.1945, p.5.

⁹⁷ “[...] com o auxílio e sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro do Ministério de Educação e Saúde. Essa realidade artística do Centro Lírico Brasileiro mereceu ainda o concurso da Prefeitura que colabora assim com o Governo Federal nesse incentivo que o órgão técnico administrativo daquele Ministério presta à arte lírica nacional.” (Jornal do Brasil, 9 oct.1942, p.7).

⁹⁸ “[...] a primeira organizada oficialmente pela Prefeitura e que, portanto, se reveste de uma importância e de um prestígio invulgares.” (Jornal do Brasil, 31may.1939, p.16).

evento teatral,

Si bien hubo el esfuerzo que logro crear entre nosotros un cuerpo de baile bastante eficiente para poder realizar, en temporadas oficiales, ¡espectáculos de danza clásica! Fue Preciso, realmente, que una autoridad extraña a nuestro medio – el maestro Louis Masson – nos convenciera de esa posibilidad incluyendo valientemente en el programa de la temporada oficial de este año confiando en su competencia el ballet clásico, sumado a lo que poseemos después de diez años de arduo trabajo de Maria Olenewa, apenas dos primeras Figuras y un coreógrafo. Es el reconocimiento de una victoria y de cuan acertado ha sido el camino del poder público municipal en el mantenimiento de la Escuela de danza del Municipal, a pesar de la campaña derrotista de los envidiosos y resentidos.⁹⁹

Siendo los artistas contratados, según Faro (1988), Juliana Yenakieva, Thomas Armour y el coreógrafo Vaslav Veltchek, especialmente, para complementar el trabajo que Maria Olenewa había estado realizando con la escuela de bailados de este teatro y su Cuerpo de Baile, proyecto reconocido como importante para la escena nacional según el autor de esta nota, a pesar de la campaña ejercida en su contra por “envidiosos y resentidos” ¿Quiénes serían estos?

Asimismo, es observado el encauce que se le da a la temporada como un logro “inusual” del Municipio, el cual podría ser adjudicado a la presencia de un organizador, bailarines y coreógrafo extranjeros, o a la presencia en sí de la danza clásica, al parecer negligenciada dentro de este espacio en comparación con la oferta existente para otras artes, según Riom (2013).

En cuanto a la contratación de Vaslav Veltchek, esta podría estar fundamentada sobre el interés de reafirmar un modelo coreográfico escénico reconocido internacionalmente por medio de experiencias escénicas extranjeras que facilitarían la formación de profesionales para la escena y su público. Por tal motivo, se intentó dar realce al valor de su presencia dentro de este recinto,

Nacido em Praga, estudió danza clásica y teatral con Achille Visousi, de “La Scala” de Milán, y con Augusto Berger, del Metropolitan Opera House, de Nueva York. La danza expresionista lo atrajo, y en Dresden y Berlín frecuentó cursos especializados, regresando a su país, fue contratado en la Opera de Praga en Viena, recorriendo después toda Europa como concertista de danza. Hizo una pasantía con Basil, director de los Ballets Russos y se convirtió por sus méritos, en profesor de baile y primer bailarín de la Opera Cómica de Paris, donde bajo la dirección de Louis Masson, actuó en bailados de último momento entre los cuales está su mencionado

⁹⁹ “Bem haja o esforço que logrou criar entre nós um corpo de baile eficiente bastante para poder realizar, em temporadas oficiais, espetáculos de dança clássica! Foi preciso, na verdade, que autoridade no assunto estranha ao nosso meio – o maestro Louis Masson – nos convencesse dessa possibilidade e incluísse corajosamente no programa da temporada oficial deste ano confiada à sua competência o baile clássico, somando no que possuimos, após dez anos de árduo labutar de Maria Olenewa, duas primeiras figuras e um coreógrafo apenas” É o reconhecimento de uma vitória e de quão acertado andou o poder público municipal mantendo a Escola de Dança do Municipal, a despeito da campanha derrotista dos invejosos e despeitados.” (Jornal do Brasil, 2 jun.1939, p.18).

Le Fou de la Dame de Marcel Delannoy.

Fue, después, durante ocho años profesor de danza del Teatro Municipal de Paris y ahí creó coreografías y puso en escena obras de mérito mundial. En la exposición de Paris de 1937, presentó, en el Ballet de Paris, bailados ultra-modernos, Finance de Konstantinoff e Normandie, de Joupert.

Fue *partner atre* de la famosa Argentina, en el bailado *El amor brujo*, hizo la coreografía del bailado de la película *Le Million*, de René Claire, con Annabella en el papel principal. Actualmente dirige una grande escuela de Paris y se encuentra entre nosotros debido a los esfuerzos de Louis Masson, debiendo regresar a sus actividades en la ciudad-luz tan deprisa como se termine la temporada del Municipal.¹⁰⁰

Destacándose dentro de esta nota, nombres de instituciones artísticas que aparentemente validarían su trabajo, entre ellas, la Opera de Milán en Italia; el Metropolitan Opera House de Nueva York; la Opera de Praga; la Opera Cómica y el Teatro Municipal de Paris; de igual forma, se menciona su participación en los Ballets Rusos del Coronel W. de Basil¹⁰¹ y su cargo jerárquico como director de una grande escuela de Paris.

Comentarios de validación, vinculados, probablemente, con el interés de generar una empatía con el público conocedor de dichos espacios y fomentar la importancia histórica de esta práctica por medio de su difusión entre el posible público aun en formación para este teatro.

Del mismo modo, se enfatizaría su trabajo como coreógrafo en cine, práctica que varios artistas de la danza realizarían en conjunto con los trabajos escénicos de revista para expandir su campo laboral, quizá por gusto o como forma de sobrevivencia (CARLONI, 2014), experiencia a partir de la cual tomarían algunas ideas técnicas y creativas para sus trabajos escénicos y viceversa, particularmente, bajo el interés de desarrollar creaciones artísticas fuera del estilo clásico llamados en esta nota de “ultramodernos”.

Inclinación por las obras coreográficas modernas percibido a través del programa establecido para las funciones de danza de la primera temporada, donde se tuvo como

¹⁰⁰ “Nascido em Praga, estudou dança clássica e teatral com Achille Visousi, do “La Scala” de Milão, e com August Berger, do Metropolitan Opera House, de Nova York. A dança expressionista atrai-o, e em Dresde e Berlim frequentou cursos especializados voltando ao seu país, contratou-se na Opera de Praga de Viena, percorrendo depois toda a Europa como recitalista de dança. Fez um estagio com Basil, diretor dos Ballets Russos e tornou-se por seus méritos, professor de baile e primeiro bailarino da Opera Cômica de Paris, em, que, sob a direção do maestro Louis Masson, encenou bailados do último momento entre os quais deve seu mencionado *Le Fou de la Dame* de Marcel Delannoy.

Foi, depois, durante oito anos professor de dança do Teatro Municipal de Paris e aí criou a coreografia e pôs em cena obras de mérito mundial. Na Exposição de Paris de 1937, apresentou, no Ballet de Paris, bailados ultra-modernos. *Finance*, de Konstantinoff e *Normandie*, de Joupert.

Foi o partner atre da famosa Argentina, no bailado *El amor brujo*, fez a coreografia do bailado do filme *Le Million*, de René Claire, com Annabella no papel principal. Dirige atualmente uma grande escola de Paris e se acha entre nós a esforços do maestro Louis Masson, devendo voltar às suas atividades na cidade-luz tão depressa se encerre a temporada do Municipal” (Jornal do Brasil, 30 may. 1939, p.17).

¹⁰¹ Empresario ruso encargado del *Original Ballet Russe*

protagonista la música de Maurice Ravel, compositor francés cuyas obras transitaban entre el impresionismo y el expresionismo, por tal motivo, un autor aparentemente ideal para la transición de la forma coreográfica clásica tradicional para la moderna.

Es así como, durante esta temporada fueron representadas obras como, *Daphnis et Chloe*, *Pavane pour une infante défunte*, *La valse* y *Bolero* de Maurice Ravel; junto con *La boite à joujoux* de Debussy, *Danzas Polvtisianas do Principe Igor* de Borodine, *Masques et Bermanasques* de Fauré, *Feuilles d'auromne*, en homenaje a Ana Pavlova, *Espectro de la Rosa* de Weber, *Les deux pigeons* de Messenger, junto con los bailados nacionales *Amaya* de Lorenzo Fernández y *Maracatú do Chico Rei* de Francisco Mignone (CHAVES JUNIOR,1971).

Programa donde se observa la conjunción de obras clásicas modernas a lado de obras de un tinte más nacionalista, mostrando con ello la posibilidad de hacer danza nacional con base en la técnica clásica junto con su diversidad coreográfica históricamente construida.

En suma, algunas de las expresiones con las cuales se reconocería el trabajo de este coreógrafo en el periódico *A manhã* serían, “Figura y bailarín checoslovaco”, “profesor de baile y primer bailarín” y “profesor de danza”, mientras en el *Jornal do Brasil* sería distinguido como “destacada Figura de la danza clásica”, “Figura y coreógrafo checoslovaco”, “profesor de baile y primer bailarín de la Opera Cómica de Paris”, y “profesor de danza del Teatro Municipal de Paris”. Observándose como además del cargo, era resaltado en ambos periódicos la nacionalidad de este artista.

Por su parte, con respecto al bailarín contratado para esta temporada Thomas Armour, durante una conversación con el *Jornal de Brasil* se señalaron algunos aspectos de su vida artística,

Thomas Armour trajo la inclinación para la danza en la sangre. Su madre, la Sra. No Armour, después de estudiar con Olga Preobrajenska, fundó, en Tampa, Florida, una grande escuela de danzas clásicas que hasta hoy dirige. Ahí realizó el pequeño Thomas sus primeros estudios y con tal aprovechamiento y gran vocación que, muchacho todavía, se presentó, con éxito, para el grande público, en Paris, al lado de Ida Kubinstein, en el Teatro Opera. Más tarde, todavía en Paris, trabajó bajo la dirección del grande Michel Fokine, en el Teatro Chatelet, con Mme. Nijinska. Después de esas temporadas regresó a su tierra natal y, después de breve estadía, regresó para Paris, contratado por la Compañía de Bailados Leon Wolzikowski, visitando, en gira, Londres, Berlín, Hamburgo, Madrid, Barcelona y Côte d'Azur. Posteriormente, con la Compañía de Bailados Colonel Bazil, recorrió Australia y Nueva Zelanda y fue a Estocolomo, Helsingford, Riga, Roma y Milán. Hizo parte después del elenco de la célebre bailarina Mme. Egorova, yendo de excursión por varios países de Europa, siendo, poco después, invitado a formar parte de la temporada oficial del Teatro Municipal de Rio de Janeiro.¹⁰²

¹⁰²“Thomas Armour trouxe o pendor para a dança no sangue. Sua mãe, a Sra. No Armour, depois de estudar com

Reconocido por este mesmo jornal como, “grande bailarín” y “grande coreógrafo”, se percibe como, pasar por la vida artística de Paris, era, aparentemente, una necesidad para la validación del éxito, además de relacionarse académica y profesionalmente con celebridades ya institucionalizadas como las bailarinas y profesoras rusas Ida Rubinstein, Madame Nijinska y Madame Egorova, radicadas, generalmente, en la capital francesa.

Igualmente, se observa como un nuevo establecimiento teatral aparece en la escena, el *Teatro Chatelet* localizado en Paris, acompañado por otras plazas internacionales para el comercio del ballet que refuerzan la magnitud de su demanda en el mundo.

También, se percibió dentro de los carteles promocionales publicados por el *Jornal do Brasil*, la presencia de la bailarina brasileña Madeleine Rosay como protagonista, tal y como se observa en la Figura 10, junto con las celebridades extranjeras integrantes de la Opera Cómica de París mencionadas anteriormente. No obstante, fue desapercibido el nombre de Maria Olenewa dentro de estos carteles, de igual forma que alguna nota referente a la bailarina Juliana Yanakieva publicada antes del evento.

Figura 10 – Cartel anunciando los grandes espectáculos de bailados de 1939

A Vesperal de amanhã, 2 de Julho,
às 16 horas no
Teatro Municipal

Será um esplendor para os olhos com os
GRANDES ESPETACULOS DE BAILADOS
 Os celebres bailarinos da Opera Comica de Paris, **Juliena Yanakieva,**
Tamas Armour e Vaslaw Veltchek e a primeira bailarina brasileira
Madalena Rosay.

NO PROGRAMA:

"Daphnis et Chloé" Ravel	"Pavane pour une infante defunte" Ravel
"La boîte a joujoux" Debussy	"Bolero" Ravel

Corpo de baile do Teatro Municipal e orquestra sinfonica sob a dire-
 .. ção dos maestros **Louis Masson e Jean Morel**
A MAIOR TEMPORADA NO MAIOR TEATRO DO BRASIL
 Galerias, 75000; Balções simples, 15\$000; Poltronas e Balções
 Nobres A e B, 25\$000; Balções Nobres outras filas, 20\$000; Frizas
 e Camarotes, 125\$000.

Fuente: Jornal do Brasil, 1jul. 1939 p.15.

Olga Preobrajenska, fundou, em Tampa, na Florida, uma grande escola de dansas clássicas que até hoje dirige. Aí fez o pequeno Thomas seus primeiros estudos e com tal aproveitamento e tamanha vocação que, rapazote ainda, apresentou-se, com sucesso, ao grande público, em Paris, ao lado de Ida Kubinstein, no Teatro Opera. Mais tarde, ainda em Paris, trabalhou sob a direção do grande mestre Michel Fokine, no teatro Chatelet, com Mme. Nijinska. Depois dessas temporadas regressou à terra natal e, após breve estada, voltou a Paris, contratado para a Companhia de Bailados Leon Wolzиковski, visitando, em Tournée, Londres, Berlim, Hamburgo, Madrid, Barcelona e Côte d’Azur. A seguir, com a Companhia de Bailados Colonel Bazil, percorreu a Australia e Nova Zelanda e foi a Estocolmo, Helsingford, Riga, Roma e Milão. Fez parte depois do elenco da celebre bailarina Mme. Egorova, que excursionou por vários países da Europa, sendo, pouco depois, convidado a tomar parte na temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.” (Jornal do Brasil, 22 jun.1939, p.17).

Posteriormente, para la organización de la temporada oficial del siguiente año, fue contratado el maestro Silvio Piergili, quién repitió esta labor en los años 1941, 1942, 1944 y 1945, quedando la temporada de 1943 a cargo de la *Prefeitura do Distrito Federal* bajo la regencia musical de Henrique Spedini.

Cambios dentro de la organización de la temporada, al parecer, fundamentados en el resultado poco favorable obtenido por la temporada oficial de 1939 organizada por Louis Masson, como quedó registrado en la siguiente nota,

El Sr. Henrique Dodsworth, ilustre Prefecto del Distrito Federal, que hizo realizar un estudio, directamente por la Municipalidad, de la temporada del año pasado y que resulto tan llena de fallas y deficiencias, parece haberse convencido de que no vale la pena ir a buscar afuera lo que se inculca como bueno cuando poseemos intramuros lo excelente, por lo que se dice, que este año se comprometerá al maestro Silvio Piergili, de capacidad experimentada, los trabajos de organización y dirección de la próxima temporada, no obstante bajo la vista inmediata de la Prefeitura.¹⁰³

Ante este comentario, cabe resaltar la importancia que la temporada oficial tenía para la prefectura, al grado de llevar a cabo una inversión de recursos materiales para realizar un balance de los resultados obtenidos en 1939, con la finalidad, de tomar decisiones futuras más certeras con respecto a este evento artístico.

Asimismo, se observa una contradicción en la expresión, “no vale la pena ir a buscar afuera lo que se inculca como bueno cuando poseemos intramuros lo excelente”, cuando en la práctica, se decide por contratar a un organizador y regente de origen extranjero, aunque, ciertamente, pertenecientes a las filas del teatro, del mismo modo que al *Ballet de Monte Carlo* como protagonista de la temporada de bailados.

Decisiones ante las cuales, la directora de la escuela y del Cuerpo de Baile Maria Olenewa parecería estar de acuerdo, evidenciando así su satisfacción por la oportunidad pedagógica de esta visita,

Sean mis primeras palabras de ovación para el S. Ex. el Dr. Henrique Dodsworth por la inteligente decisión que tomó de hacer venir el “Ballet de Monte Carlo”, compañía carísima, sin preocuparse con los abultados gastos impasibles, tal vez, de compensar. Es un hombre público de larga visión. Al frente de los destinos de la Ciudad no cuida apenas de los mejoramientos materiales impulsando su progreso, lo que ya sería mucho, sino también del bienestar de la población, del adelantamiento de su cultura. Espectáculos como los que aquí va a realizar el magnífico grupo de Massine valen más, para la educación artística del público, que un año de estudios académicos.¹⁰⁴

¹⁰³ “O Sr. Henrique Dodsworth, ilustre Prefeito do Distrito Federal, que fez realizar para estudo, diretamente pela Municipalidade, a temporada do ano passado e que resultou tão cheia de falhas e deficiências, parece ter se convencido que não vale a pena ir buscar lá fora o que se inculca como bom quando possuimos intramuros o excelente e, ao que se diz, cometerá este ano ao maestro Silvio Piergili, capacidade experimentada, os trabalhos de organização e direção da próxima temporada, mas sob as vistas imediatas da Prefeitura.” (Jornal do Brasil, 5 mar.1940, p.13).

¹⁰⁴ “Sejam minhas primeiras palavras de louvor a S. Ex, o Dr. Henrique Dodsworth pela inteligente decisão que

Lo cual, también puso sobre la mesa la necesidad de un apadrinamiento extranjero para la adquisición de experiencias escénicas a la altura de lo deseado, para enriquecer la madurez técnica y escénica del Cuerpo de Baile y para la formación de un público nacional. Siendo tal el éxito de esta temporada con el *Ballet de Monte Carlo* que, para las siguientes temporadas de 1942 y 1944, se contrató nuevamente a un grupo de ballet extranjero, el *Original Ballet Russe*, logro destacado del maestro Silvio Piergili,

Requiere de esfuerzo titánico y extrema habilidad el transporte de una grande compañía teatral.

Lo que conseguirán las energías conjugadas del maestro Silvio Piergili y el director V. de Basil

El embarque y el transporte de una compañía teatral de un país para otro en tiempos normales representa un esfuerzo que solo puede evaluar quien haya emprendido viajes hacia tierras extrañas, y cuidando de esa cosa simple -su pasaje, su pasaporte y su equipaje. Es inimaginable, para todos nosotros, la suma de trabajos enormes, el empleo de la energía y habilidad que se requiere, en los días que corren atributados y tumultuosos. Igual tarea, es hacer, que una compañía con el material escénico voluminoso necesario para la realización de sus espectáculos además del equipaje de cada artista que va de una tierra a otra, cuando los navíos escasean y para el intercambio de mercaderías se convierte en cada uno de ellos, precioso el espacio. El maestro Silvio Piergili y el Col. De Basil en conjunto esfuerzo, realizaron lo que parecía imposible. El organizador de la temporada oficial del Teatro Municipal se transportó para México e impidió magníficamente secundado por el director Basil cualquier desfallecimiento, venció las mayores dificultades y es así como la Original Ballet Russe embarcó en Vera Cruz en demanda para el puerto de Rio de Janeiro, en cuya proximidad ya se encuentra, asegurando a los cariocas una serie de bellos y maravillosos espectáculos con los cuales nuestro teatro principal inicia este año sus actividades. Bien comprendió el público, este sacrificio: la Original Ballet Russe representará para la casa completamente llena como se puede ver en la compra de los abonos, la mayor hasta hoy en los anales del Municipal.¹⁰⁵

tomou de fazer vir o “Ballet de Monte Carlo” troupe caríssima, sem se preocupar com os avultados gastos impassíveis, talvez, de compensar. É o homem publico de larga visão. Á frente dos destinos da Cidade não cuida apenas dos melhoramentos materiais impulsionando o seu progresso, o que já seria muito, mas também do bem-estar da população, do seu adiantamento da sua cultura. Espetáculos como os que aqui vai realizar a magnifica troupe de Massine valem mais, para a educação artística do público, do que um ano de estudos academicos.” (Jornal do Brasil, 8 mar. 1940, p.13).

¹⁰⁵ “Requer esforço titânico e extrema habilidade o transporte duma grande companhia teatral.

O que conseguiram as energias conjugadas do maestro Silvio Piergili e do diretor V. de Basil.

O embarque e o transporte de uma grande companhia teatral de um país para o outro em tempos normais representa esforço que só pode avaliar quem haja empreendido viagens a terras estranhas, e cuidado dessa coisa simples – sua passagem, seu passaporte e sua bagagem. É inimaginável, para todos nós, a soma de trabalhos ingentes, o emprego de energia e habilidade que requer, nos dias que correm atributados e tumultuários. Igual tarefa, fazer, com que uma troupe com o material cênico vultuoso necessário à realização de seus espetáculos além da bagagem de cada artista e vá de uma terra a outra, quando os navios escasseiam e para o intercâmbio de mercadorias se torna em cada um deles, precioso o espaço. O maestro Silvio Piergili e o Col. de Basil conjugados em seus esforços, realizaram o que parecia impossível. O organizador da temporada oficial do Teatro Municipal transportou-se para o México e impediu magnificamente secundado pelo diretor Basil todo o qualquer desfalecimento, venceu as maiores dificuldades e é assim que a Original Ballet Russe embarcou em Vera Cruz em demanda ao porto do Rio de Janeiro, em cuja proximidade já se acha, assegurando aos cariocas uma serie de belos e maravilhosos espetáculos com que o nosso teatro principal inicia este ano suas atividades. Bem compreendeu o público, porém todo esse sacrificio: a Original Ballet Russe representará para casa completamente cheia como deixa entrever a assinatura, a maior até hoje registrada nos anais do Municipal.” (Jornal do Brasil, 3 abr.1942, p.10).

Acto del maestro Piergili, reconocido como heroico, tanto por la maestra Maria Olenewa durante la conversación previamente transcrita como por el autor de esta última nota, donde también, fueron percibidos algunos esfuerzos realizados por parte de la prefectura cuando el interés por el artista estaba relacionado con un retorno económico, social y cultural deseado, como, por ejemplo, ir a buscar a esta agrupación personalmente a México cuando el traslado implicaría ciertas dificultades debido a los conflictos bélicos que comprometían el transporte marítimo. De igual manera, se observa cómo se hace alusión a la existencia de un posible público viajante o quizá migrante, tal vez, con la finalidad de generar una empatía entre el público asiduo o con aquel que se deseaba atraer para este teatro.

En suma, los gastos señalados por esta nota fueron percibidos como una inversión social, debido a que la inversión económica, aparentemente, sería recuperada por medio de la venta de los ingresos y cofinanciada por medio de patrocinios públicos y privados, como podría ser el patrocinio de la empresa *Pan American*, mencionada en varias ocasiones dentro de las notas que anunciaban la llegada de algún artista contratado para la temporada, de igual forma que por los anunciantes que se pueden percibir dentro de los programas de mano como el que a continuación se muestra en la Figura 11.

Figura 11 – Ejemplo de publicidad de posibles patrocinadores de la Temporada Oficial de 1940



Fuente: Temporada Oficial, 1940.

Imagen donde se observa, en primera instancia, como el público esperado por los patrocinadores privados para el *Ballet de Monte Carlo* era aquel con la posible solvencia

económica de comprar un reloj suizo.

Con base a lo anterior, se observó como en general, existió una tendencia por mantener la contratación de elementos extranjeros durante estas siete temporadas de danza como se aprecia dentro del Cuadro 3, las cuáles parecerían haber recibido financiamiento tanto público como privado.

Cuadro 3: Relación de temporadas de danza realizadas en el TMRJ por año, título del espectáculo y organizador

Año	Denominación del espectáculo	Grupo de danza	Organizador
1939	Grande Espetáculo de Bailados	Cuerpo de Baile del TMRJ, dirección Maria Olenewa y Vaslav Veltchek	Louis Masson
1940	Grande Companhia de Bailados Russos de Montecarlo	Ballet de Montecarlo	Silvio Piergili
1941	Temporada Oficial de Bailados	American Ballet	Silvio Piergili
1942	Grande Companhia “Original Ballet Russe” Temporada Nacional de Ópera e Bailados	Original Ballet Russe Cuerpo de Baile del TMRJ	Silvio Piergili
1943	Temporada de Bailados	Cuerpo de Baile del TMRJ, dirección Vaslav Veltchek	Regente musical Henrique Spedini
1944	Grande Companhia “Original Ballet Russe”	Original Ballet Russe	Silvio Piergili
1945	Temporada Oficial de Bailados	Cuerpo de Baile del TMRJ, dirección Igor Schwezoff	Silvio Piergili

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Siendo anunciados como parte de la Temporada de Bailados las representaciones del Cuerpo de Baile y del *American Ballet*, y como espectáculos individuales las representaciones de los ballets rusos, además, de otros artistas nacionales y extranjeros contratados para la temporada oficial que serán mencionados más adelante.

De igual forma, dentro de este Cuadro se observa como en 1942, con todo y la presencia del *Original Ballet Russe*, fue realizada una Temporada Nacional de Ópera y Bailados con el Cuerpo de Baile, posterior, a la experiencia escénica obtenida a través de la visita de dos compañías rusas y una americana. Estableciéndose una relación entre estas programaciones, al parecer, direccionada a la educación cultural del pueblo, a la formación del Cuerpo de Baile nacional y a la demanda y oferta existente o deseada percibida por los organizadores y la prefectura. Sin embargo, ¿quiénes eran estas compañías extranjeras? ¿a qué se debió su presencia dentro de este teatro? ¿cuáles fueron los retornos recibidos?

En lo tocante al *Ballet de Monte Carlo*, en el *Jornal do Brasil* se hace referencia a

su director Leonide Massine, así como, a su regente musical, el maestro Efren Kurtz, de la siguiente forma,

Orientan y dirigen los espectáculos de la Compañía de Bailados Rusos de Montecarlo dos genialidades: Leonide Massine y el maestro Efren Kurtz. Diaghileff, el grande Diaghileff, dice de su discípulo: “Massine es una de esas inteligencias que comprenden las cosas antes de que ellas sean dichas”. Hijo de un profesor de orquesta y de una cantante lírica, nacido en Moscú, desde temprano reveló grande interés por asuntos del arte y estudió no solo danza sino música, además, de literatura, pintura, arquitectura e historia.

El maestro Efren Kurtz nació en Petrogrado e hizo sus estudios con Techelsphion, Glazounow y Vitol, en Berlín, con Carl Schroeder. En 1920 tuvo que sustituir, de improviso, a Arthur Nikish en la regencia de los bailes de Isadora Duncan. Dirigió más tarde la Filarmónica de Berlín y orquestas de cuarenta y ocho ciudades de Alemania, con grande éxito.¹⁰⁶

Comenzándose a percibir a través de esta nota, la importancia del trabajo en conjunto de la danza y la música para la realización de un espectáculo escénico de bailados. Del mismo modo, se observa el vínculo de este coreógrafo con Diaghilev, también señalado dentro del contenido de una nota publicada por el periódico *A manhã* para el destaque del valor de esta agrupación de danza,

El “Ballet de Montecarlo”, con admirables solistas y un coreógrafo a la altura de Massine, nos dio una visión de lo que fuera Diaghileff, transformado en el sentido de la simplicidad. Leonide Massine tiene creaciones como la “Bachanal”, de Wagner, donde se revelan posibilidades verdaderamente alentadoras para un “renoveau” de la danza, al lado de banalidades imperdonables.¹⁰⁷

Observándose como la herencia de Diaghilev, símbolo de calidad, estaba lejos de limitar la continuidad creativa de la danza, ya que se reconocería el valor del estilo heredado junto con la capacidad de renovación de Massine por medio “del sentido de la simplicidad.”

Desplazamiento creativo de una generación a otra donde, según Malagón (2012), pueden presentarse equívocos y contradicciones como parte de una búsqueda de la reconfiguración de los procesos. De ahí, probablemente el comentario sobre la presentación de “banalidades imperdonables” junto con otras obras “alentadoras”.

¹⁰⁶“Orientam e dirigem os espetáculos da Companhia de Bailados Russos de Montecarlo duas genialidades: Leonide Massine e o maestro Efren Kurtz. Diaghileff, o grande Diaghilef, disse de seu discípulo: “Massine é uma dessas inteligências que compreendem as coisas antes de elas serem ditas”. Filho de um professor de orquesta e de uma cantora lírica, nascido em Moscou, desde cedo revelou grande interesse por assuntos de arte e estudou não só dança como música e ainda literatura, pintura, arquitetura e história.

O maestro Efren Kurtz nasceu em Petrogrado e fez seus estudos com Techelsphion, Glazounow e Vitol e, em Berlim, com Carl Schroeder. Em 1920 teve de substituir, de improviso, Arthur Nikish na regência dos bailes de Isadora Duncan. Dirigiu mais tarde a Filarmônica de Berlim e orquestas de quarenta e oito cidades da Alemanha, com largo êxito.” (Jornal do Brasil, Teatros, 23 abr.1940, p.1).

¹⁰⁷ “O “Ballet de Montecarlo”, com admiráveis solistas e um coreógrafo da altura de Massine, deu-nos uma visão do que fora Diaghileff, transformado no sentido da simplificação. Leonide Massine tem criações como a “Bachanal”, de Wagner, onde se revelam possibilidades verdadeiramente alentadoras para um “renouveau” da dança, ao lado de banalidades imperdoáveis.” (G de M., A manhã, 22 feb.1942, p.5).

Finalmente, con respecto a los integrantes de esta compañía se observaron los siguientes nombres: Alexandra Danilova, Alicia Markova, Mia Slovenska, Nini Thelliade, Igor Yonskevitch, Frederic Franklin, Roland Querard, Nathalie Krassowska, Lubow Roskova, entre otros.¹⁰⁸

En cuanto al *American Ballet*, en el *Jornal do Brasil* se señala su origen neoyorquino, así como la mezcla entre lo tradicional y lo moderno conseguido bajo la dirección del ruso George Balanchine¹⁰⁹ y su creatividad innovadora,

Constituido por bailarines que hicieran fama en la danza clásica universal, aunque presente bailados de líneas puras ortodoxas, es el “American Ballet” una fuerza renovadora que intenta la estilización de los temas modernos, exaltando el vigor, la frescura, la poesía de la vida contemporánea y sus manifestaciones en el mundo del espíritu y los sentimientos.¹¹⁰

Siendo el atributo de modernidad y contemporaneidad relacionado con la construcción temática de las obras más que con la formación técnica, de acuerdo con lo resaltado dentro de las notas periodísticas analizadas sobre esta agrupación. Percibiéndose una transición de la escuela romántica a la moderna de forma continua dentro del discurso de esta compañía, específicamente, cuando se resaltaba su composición coreográfica como una representación de la vida moderna, por medio de la cual, se intentaría actualizar las características románticas vinculadas con el espíritu y los sentimientos.

Compañía representada por un equipo creativo conformado por su cofundador Lincoln Kristen¹¹¹, además de coreógrafos como William Dollar, Antony Tudor y Eugene Loring,¹¹² reconocida, además, por su labor educativo dirigido a la preparación de los futuros bailarines americanos,

Es famosa, por el grande número de artistas que ha producido la Escuela del American Ballet, de Nueva York, de donde procede la grande compañía que mañana llega para nuestra ciudad y que debe de estrenar en el Teatro Municipal, probablemente de hoy a una semana. Entre sus 55 Figuras, brillan grandes nombres de la danza como Gisella Caccialanza, Marie Jeanne, Lew Christensen, William Dollar, Nicolas Magalhanes, Lorna London, Marjorie Moore y otros, [...].¹¹³

¹⁰⁸ Jornal do Brasil, Teatros, 27 mar.1940, p.11.

¹⁰⁹ Con respecto a la vida y parte del trabajo de este coreógrafo ruso se encuentra el trabajo de disertación realizado por Elizabeth Kattner-Ulrich titulada “The early life and Works of George Balanchine (1913 – 1928), para la Freie Universität Berlin en julio de 2008.

¹¹⁰ “Constituído por bailarinos e bailarinas que na dança clássica se fizeram fama universal, embora apresente bailados de linhas puras ortodoxas é o “American Ballet” uma força renovadora que tenta a estilização dos temas modernos, exaltando o vigor, a frescura, a poesia da vida contemporânea e suas manifestações no mundo do espírito e dos sentimentos.” (Jornal do Brasil, 5 jun.1941, p.11).

¹¹¹ Para conocer más acerca de la ideología que llevo a Lincoln Kristen a crear el proyecto de un ballet americano, se recomienda el artículo “La lucha por un sueño americano: Lincoln Kristein frente a la conspiración del ballet ruso antes de la guerra fría” de Belen Vega Pichaco, publicado en los Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas en julio-diciembre 2017.

¹¹² Jornal do Brasil, 18 jun.1941, p.11.

¹¹³ “É famosa, pelo grande número de artistas que tem produzido o School of American Ballet, de Nova York, de

Por último, con referencia al *Original Ballet Russe* cabe destacar el término original dentro del nombre de esta organización dancística, palabra comúnmente utilizada para designar a las creaciones artísticas modernas de acuerdo con lo señalado anteriormente por Malagón (2012). Por lo tanto, podría considerarse a esta compañía tan moderna como el *American Ballet*, aunque con sus respectivas diferencias como se verá más adelante.

Asimismo, se comenta que es “uno de los pocos grupos coreográficos que recorren el mundo defendiendo las tradiciones de Legat y de Noverre, transformadas tan genialmente por Diaghilev.”¹¹⁴

Legado renovado por el empresario Coronel W. de Basil mediante la inclusión de nuevo talento artístico reclutado de las escuelas de danza del “viejo mundo”, donde la danza era percibida como una religión, intentando conservar la grandiosidad y lujo identitario del Ballet Ruso,

La llama que Diaghileff sostenía muy alta en su magnífica corrida para la gloria y que descendiera a la tierra cuando el genial coreógrafo murió en 1929, fue erguida con la decisión y entusiasmo por el Col. De Basil que creó subsecuentemente, el “Original Ballet Russe” adquirió por cuantía fabulosa todo el acervo del grupo de Diaghileff, fastuosos escenarios y guarda-ropa de una centena de bailados famosos en todo el mundo y colocó bajo su égida a los bailarines de mayor renombre y de más largas posibilidades existentes en el mundo.¹¹⁵

El secreto de la victoria del Col. W. de Basil en su grande esfuerzo por salvar el ballet ruso que parecía condenado a desaparecer cuando Diaghileff murió, fue el aprovechamiento inmediato de los artistas de mayor mérito y el reclutamiento de nuevos elementos que revelan excepcionales cualidades en las escuelas de danza del Viejo Mundo, donde, en muchos estudios la danza clásica es considerada como una religión.¹¹⁶

Estando entre la “centena de bailes famosos” las creaciones coreográficas de Fokine, Nijinsky, Nijinskaia, Romanoff y Petipa, las cuales eran base del repertorio exitoso de

onde procede a grande companhia que amanhã chega à nossa cidade e que deve estréiar no Teatro Municipal, provavelmente de hoje a uma semana. Entre suas 55 figuras, fulgem grandes nomes da arte da dança como Gisella Caccialanza, Marie Jeanne, Lew Christensen, William Dollar, Nicolas Magalhães, Lorna London, Marjorie Moore e outros, sob a eminente direção coreográfica de George Balanchine [...]” (Jornal do Brasil, 17 jun. 1941, p.11).

¹¹⁴ “Um dos poucos grupos coreográficos que andam pelo mundo a defender as tradições de Legat e de Noverre, transformadas tão genialmente por Diaghilev.” (G. de M., A manhã, 22 feb.1942, p.5).

¹¹⁵ “A flama que diaghielef sustinha bem alta na sua magnifica corrida para a glória e que tombara por terra quando o genial coreografo morreu em 1929, foi erguida com decisão e entusiasmo pelo Col. De Basil que criou logo após, a “Original Ballet Russe” adquiriu por quantia fabulosa todo o acervo da troupe de Diaghileff, faustuosas cenários e guarda-roupa de uma centena de bailados famosos em todo o mundo e colocou sob sua égide os bailarinos de maior renome e de mais largas possibilidades existentes no mundo.” (Jornal do Brasil, 14 mar.1942, p.9).

¹¹⁶ “O segredo da vitoria do Col. W. de Basil no seu grande esforço para salvar o ballet russo que parecia condenado a desaparecer quando morreu Diaghileff, foi o aproveitamento imediato dos artistas de maior mérito e o recrutamento de novos elementos que revelam excepcionais qualidades nas escolas de dança do Velho Mundo, onde, em muitos estúdios, a dança clássica e tida como uma religião.” (Jornal do Brasil, 27 mar. 1942, p.11).

esta inolvidable organización por donde pasaron personalidades como Serge Lifar, Leonide Massine, George Balanchine y David Lichine, así como, los célebres coreógrafos Igor Schwezoff y Olga Verchinina.¹¹⁷ Contando durante este tiempo con los siguientes bailarines: Nina Gollner, Lubov Tchernichova, Olga Morosova, Anna Volkova, Tatiana Leskova, Geneviene Moulin, Tatiana Stepanova, Nino Streganova, Paul Petroff, Yurek Shabelevsky, Roman Jasinsky y Vladimir Dokovsky.¹¹⁸

Tres compañías similares por su origen extranjero, en especial, por su conexión con el empresario Sergei Diaghilev, para el cual Leonide Massine y George Balanchine habían trabajado y del cual el coronel W. de Basil había adquirido los derechos. Asimismo, por sus innovaciones coreográficas, no obstante, con algunas diferencias dentro del contenido de sus obras, especialmente, entre las compañías rusas y la estadounidense.

De esta forma, en cuanto al repertorio, se puede percibir la semejanza existente entre el *Ballet de Monte Carlo* y el *Original Ballet Russe*, debido a que ambas compañías partían de la misma vertiente creativa rusa y buscaban mantener el vínculo con Sergei Diaghilev, mientras, el *American Ballet* poseía un programa donde a la par de las obras clásicas más tradicionales se encontraban nuevas creaciones provenientes de su propia cultura.

Particularmente, de acuerdo con Cerbino (2010), se observa como el *Original Ballet Russe* cada vez que regresó a Brasil lo hizo bajo un repertorio similar, básicamente, tradicional, por ser el preferido del público, mostrando a través de sus representaciones un panorama amplio de su repertorio al mismo tiempo que intentaba adaptarse a la platea, práctica que era común entre las grandes compañías de danza que salían de gira por el mundo.

Con referencia al origen académico, se observa como el *Ballet de Monte Carlo* y el *Original Ballet Russe*, a pesar de tener una diversidad étnica entre sus bailarines, tenían una predominancia de la escuela clásica rusa y francesa, en contraposición a los bailarines del *American Ballet*, quienes, si bien estaban influenciados o incluso provenían en algunas ocasiones de estas dos escuelas, también eran formados bajo los lineamientos de una escuela americana que buscaba su propia identidad para la escena.

Finalmente, cabe mencionar que dentro de las notas que divulgaban a estas tres

¹¹⁷ “Figuram, pois, no repertorio da Original Ballet Russe todas as geniais criações de Fokine, Nijinsky, Nijinskaia, Romanoff, Petipa etc., que constituíram as bases do repertorio de grande sucesso daquela inesquecível organização as quais agregou logo as de Serge Lifar, massine, Balanchine, Lichine, etc. Todas as coreografias de Fokine foram encenadas, nesta companhia, sob a pessoal direção desse glorioso decano da coreografia mundial, fazendo parte, como coreógrafos da companhia também os celebres Ygor Schwezoff e Olga Verchinina.” (Jornal do Brasil, 11 mar.1942, p.8).

¹¹⁸ Jornal do Brasil, 14 mar.1942, p.9.

compañías, se percibió un elemento en común más allá de la escuela clásica, este fue: el valor de la renovación.

Diferencias y semejanzas que debieron causar experiencias diversas en el público, de igual forma que en los productores y responsables de su divulgación en los periódicos, como se observó dentro una publicación localizada dentro del periódico *A manhã*, nota que será retomada más adelante para su descripción y análisis al tratar sobre los bailados protagonistas del TMRJ. Sin embargo, vale la pena mencionar en este momento que, por medio de esta, se intentó hacer un recorrido por algunas de las representaciones realizadas dentro del TMRJ, con la finalidad, de resaltar la diferencia existente entre el trabajo ruso y el estadounidense con base en su calidad performativa, particularmente, para contraponer el proceso creativo de la escuela clásica a otras metodologías y procesos de creación propios de la modernidad, como el método rítmico Dalcroze¹¹⁹ o la experimentación.

Potencial técnico clásico ruso admirado particularmente en el trabajo del *Original Ballet Russe*, a partir del cual se podría “tener una impresión más completa de la contribución que los rusos dieron al arte de la danza en este siglo. El Monte Carlo, por ejemplo, no incluía casi nada de las obras de Balanchine, Nijinsky y Lifar”, afirma en entrevista el Coronel W. de Basil para el periódico *A manhã*.¹²⁰

Afirmaciones, donde se percibe como la posibilidad de vivir la experiencia visual de una danza fuera de la técnica, aunque reconocida como fenómeno, no era el ideal de danza para la oferta del TMRJ según G de M autor de esta nota, quién hacía énfasis en la fugacidad de los trabajos escénicos presentados por Isadora Duncan y otras metodologías corporales modernas.

No obstante, a pesar de tener preferencia por cierto tipo de danza, se continuó con la contratación de artistas extranjeros pertenecientes a diferentes estilos creativos, aunque predominantemente europeos sea de nacimiento o de formación. Todo esto, con la firme finalidad, de ir adquiriendo experiencias escénicas variadas tanto para aprender de ellas como para confrontarlas con los modelos percibidos como adecuados para la escena brasileña.

Es así como en 1943, fue contratado nuevamente el coreógrafo Vaslav Nijinsky, y para la temporada de 1945 Igor Schwezoff, siendo esta última contratación anunciada por el periódico *A manhã*, de la manera siguiente, “Como fue divulgado, la Prefectura contrató, para

¹¹⁹ Para saber más acerca de este método se recomienda la lectura del libro “La rítmica Jacques-Dalcroze: Una educación por y para la música” de Marie-Laure Bachmann, Madrid: Editorial pirámide, 1998. 280p.

¹²⁰ “O seu repertório é mais eclético, e por ele podemos ter uma impressão mais completa de contribuição que os russos deram à arte da dança neste século. O Monte Carlo, por exemplo, não incluía quase nada das obras de Balanchine, Nijinsky e Lifar” (*A manhã*, 19 abr. 1942, p.6).

dirigir la escuela y organizar el Cuerpo de Baile del Teatro Municipal, al famoso coreógrafo ruso Igor Schwehoff, el cual fue convidado también, a preparar la temporada de Bailados de este año.”¹²¹

De la misma manera, el *Jornal do Brasil* señala que, “La venida de Schwehoff a Rio constituye, por lo tanto, innegablemente más una grande iniciativa del Prefecto Dodsworth con el propósito de armar cada vez más al Municipal para la función artística y educativa que le cabe en la vida de la capital”.¹²²

Función artística y educativa reforzada por el apoyo ofrecido al talento nacional por parte de la prefectura a ciertos artistas como Madeleine Rosay, a quien, en 1943, le es otorgado un apoyo para la realización de un viaje de estudio a Europa,¹²³ finalmente, transferido para los Estados Unidos debido al estado de guerra en que se encontraba este continente.

Apareciendo también como copatrocinados de algunas funciones, la *Cultura Artística do Rio*,¹²⁴ particularmente, en aquellas realizadas por la bailarina Sai Shoki en 1940,¹²⁵ por el *Original Ballet Russe* en 1944¹²⁶ y el *Ballet da Juventude* en 1945.¹²⁷

Participación del gobierno del Estado igualmente reflejado en la realización de obras benéficas bajo la representación de la primera dama Darcy Vargas, nombrada dentro del *Jornal do Brasil* como, “ángel titular de las gentes de Brasil”,¹²⁸ como la realizada el 31 de mayo de 1941 a favor de las víctimas de la inundación de *Porto Alegre*, con la participación de la escuela de baile clásico del Municipal a cargo de Maria Olenewa.¹²⁹

Tal como, existía un trabajo benéfico de la prefectura a favor de sus funcionarios a través de eventos organizados para la asistencia social de instituciones como la *Casa do Policial*, donde se verificó que, por lo menos en los años de 1943 y 1944, tuvo participación

¹²¹ “Como foi divulgado, a Prefeitura contratou, para dirigir a escola e reorganizar o Copro de Baile do Teatro Municipal, o famoso coreografo russo Igor Schwehoff, o qual foi incumbido, também, de preparar a Temporada de Bailados deste ano.” (A manhã, 20 ene.1945, p.5).

¹²² “A vinda de Schwehoff ao Rio constitue, portanto, inegavelmente mais uma grande iniciativa do Prefeito Dodsworth visando aparelhar, cada vez mais o Municipal para a função artistica e educativa que lhe cabe na vida da Capital.” (Jornal do Brasil, 11 ene.1945, p.11).

¹²³ A manhã, 3 jun.1943, p.2.

¹²⁴ Con respecto a la *Cultura Artística do Rio*, no se encontró más información detallada dentro de los periódicos analizados bajo el criterio de investigación seleccionado, sin embargo, por ser la difusión inferencia del MESP, se cree que esta institución podría pertenecer a alguna dependencia de este organismo.

¹²⁵ Jornal do Brasil, 25 may.1940, p.12.

¹²⁶ Jornal do Brasil, 21 may.1944, p.31.

¹²⁷ A manhã, 6 dic.1945, p.5.

¹²⁸ “Anjo titular das gentes do Brasil” (Jornal do Brasil, 27 may.1941, p.11).

¹²⁹ Jornal do Brasil, Teatros, 31 may.1941, p.11.

el Cuerpo de Baile del Municipal.¹³⁰

Obras de beneficencia también auspiciadas por el patrocinio privado, así reflejado en las notas publicadas dentro de ambos periódicos para promocionar las actividades altruistas que involucraron las representaciones de danza realizadas por diversas personalidades y organizaciones como, las de Pierre Michailowsky y Vera Grabinska a favor del teatro de la niñez en 1942 y 1944; la del *Conjunto Coreográfico Brasileiro* en 1945 para el sustento económico de la orfandad a la cual representaban; la de la *Comissão Brasileira da União Internacional de Socorro* que en 1942 realizó en favor de la niñez víctima de la guerra y, la de la *Obra de Fraternidade da Mulher Brasileira* en apoyo a los heridos de la *Força Expedicionaria Brasileira F.E.B* realizada en 1945.

Finalmente, con referencia a los posibles homenajes realizados en el TMRJ bajo el auspicio del sector público o privado con la participación de algún tipo de espectáculo de bailados, fue encontrado uno en honor a José Linhares realizado por la *União das Operárias de Jesús* anunciado por el periódico *A manhã*,¹³¹ esto sin descartar, la posible participación del Cuerpo de Baile del TMRJ en algunos eventos realizados para honrar al presidente Getulio Vargas, los cuáles, no fueron incluidos en este trabajo por llevarse a cabo su representación como parte complementaria del evento o dentro de otros espacios públicos abiertos, como los estadios. Siendo todos estos, patrocinios anunciados a través de diversos medios de comunicación como la prensa, que a continuación será descrita y analizada.

2.2 El *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) y la divulgación de la danza

De acuerdo con Baczko (1991), cuando el Estado busca tener el monopolio de la emisión de los imaginarios resulta, aparentemente, fácil ejercer una censura de la información indeseable y el bloqueo de cualquier actividad espontánea de las mentalidades, al mismo tiempo que, distribuye los imaginarios convenientes para la legitimación de su poder.

Por esta razón, durante el *Estado Novo*, considerado como un gobierno totalitario, parece lógico observar que, junto con el MESP, SNT y la *Prefeitura Municipal de Rio de Janeiro*, igual de importante fue la participación del *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP),¹³² especialmente, para regular la divulgación de las prácticas culturales

¹³⁰ Jornal do Brasil, 14 dic.1943, p.8; Jornal do Brasil, 13 ene.1944, p.8.

¹³¹ A manhã, Teatro, 4 dic.1945, p.5.; A manhã, 9 dic.1945, p.5.

¹³² Dirigido por Lourival Fontes periodista a fin a la ideología fascista y nazista de la cual, partieron la mayoría de las acciones de dicho departamento, además, es señalado como responsable de la creación del mito Vargas

como la danza escénica del TMRJ a través de la prensa.

Para esto, el DIP fue creado por el Decreto-ley n.1915, del 27 de diciembre de 1939, con la finalidad, de proteger la cultura y el espíritu¹³³ de la civilización brasileña por medio de los siguientes departamentos: divulgación, radiodifusión, cinema, teatro, turismo y prensa; siendo de igual forma responsable de prestar servicios materiales y de comunicación, contabilidad, tesorería, filmoteca, biblioteca, y discoteca (BRASIL, 1939).

Descripción de funciones donde se observa en primera instancia, la ausencia de un departamento para regular las actividades realizadas en las galerías de arte o museos, corroborando el escaso control gubernamental existente sobre ciertas expresiones como las artes plásticas, así expresado por García (2005),¹³⁴

No fue significativa la utilización de las artes plásticas como recurso de propaganda. Lo que había era el estímulo a artistas brasileños, organización de exposiciones, organización de museos y medidas de preservación del patrimonio artístico. La escultura fue empleada a través de innumerables bustos de Vargas y placas conmemorativas gravadas con su nombre realizados para las inauguraciones (p.155, traducción propia).¹³⁵

Del mismo modo, el DIP por medio de su división encargada de la divulgación tenía entre sus competencias, el diseñar una “concepción más perfecta” de la cultura y la vida brasileña para los extranjeros y nacionales, mediante la organización de espectáculos musicales, programas de música de cámara y popular brasileña, así como, pretendería organizar sesiones literarias con base en obras de poetas y prosistas nacionales, promover cursos, conferencias, congresos, y exposiciones de actividades nacionales e intercambios literarios con el extranjero (BRASIL, 1939).

Intereses con una aparente visión peyorativa de las manifestaciones culturales tradicionalmente desarrolladas dentro del territorio brasileño¹³⁶, particularmente, por tener la intención de perfeccionarlas como si estas estuvieran con defectos a ser reparados.

(OLIVEIRA, 2001).

¹³³ Se observa el constante uso del término espíritu dentro de los diversos textos que hablan sobre el proyecto nacionalista del Estado Novo, percibiéndose una tendencia a considerar a este como el alma de un pueblo, lo que es inherente pero no visible al mismo, una clase de unicidad y elemento distintivo.

¹³⁴ En García (2005), con base a las publicaciones de Oswaldo Teixeira, “*Getulio Vargas e a arte no Brasil*” de 1940 y de Carlos Rubens “*As artes plásticas no Brasil e o Estado Novo*” publicado por el DIP en 1941, además de usar como referencia las notas periodísticas publicadas en “*O Estado de Sao Paulo* el 11-1-1938, p.1; 20-4-1939, p. 1; 24-5-1940, p.1 y 17-5-1941, p.6.

¹³⁵ “Não foi significativa a utilização das artes plásticas como recurso de propaganda. O que havia era o estímulo a artistas brasileiros, organização de exposições, organização de museus e medidas de preservação do patrimônio artístico. A escultura foi empregada através de inúmeros bustos de Vargas e placas comemorativas gravadas com seu nome, feitos para as inaugurações.” (GARCIA, 2005, p.155)

¹³⁶ Según Dias (2018), desde el siglo XIX, ya se mostraba un descontento con la forma en que las prácticas culturales como las teatrales eran vivenciadas y distribuidas, de esta forma “Para os intelectuais, críticos e escritores, deveria distinguir-se dois géneros diferentes de espetáculos. De um lado, áqueles destinados ao mero divertimento; de outro, áqueles destinados à educação e elevação espiritual do povo” (p.376).

Percibiéndose también una inclinación hacia ciertas actividades artísticas para la consecución de esa anhelada perfección, como las prácticas relacionadas con la apreciación musical y la literatura. Esta última, probablemente, con la intención de difundir y fortalecer el idioma portugués como lengua oficial.

En cuanto a la música, esta era vista por el *Estado Novo* “como el medio más eficiente de educación, ella sería capaz de atraer para las esferas de la civilización a los “individuos analfabetos, broncos y rudos””¹³⁷ (VELLOSO, 1987, p.30, traducción propia), por tal motivo, el proyecto musical de Villa-Lobos fue una de las acciones más sobresalientes de este gobierno.

Con relación a la danza, se percibe un interés por regular esta práctica tanto en la escena como en la vida cotidiana a través de la censura, autorización o prohibición de las representaciones de piezas teatrales, variedades, bailados, pantomimas y piezas declamatorias, y por medio de la intervención en las representaciones culturales populares como el carnaval, las actividades recreativas y deportivas (BRASIL, 1939).

Censura percibida a partir de dos puntos de vista: como una forma de dirigir la información producida y divulgada hacia intereses específicos, o como una práctica para el encauzamiento de la información para el bien de la nación. Aunque en la práctica, presentase los mismos resultados, una tendencia hacia la autocensura por aceptación o miedo a las represarías como el cobro de multas, advertencias, suspensiones de trabajo o permisos de funcionamiento para las empresas teatrales y diversiones públicas, retención de películas, anulación de permisos y licencias, destitución de cargos, suspensión del ejercicio profesional y de favores, y el encarcelamiento (GARCIA, 2005).

Siendo tal la cobertura ejercida por el DIP sobre la divulgación y propaganda del país, que según Capelato (1999) y Garcia (2005), el control ejercido sobre la prensa a través del establecimiento de la Agencia Nacional fue tan significativo, que llevó a la hija del presidente Alzira Vargas a expresar que bastaba leer un periódico para conocer el contenido de todos.

Por consiguiente, la prensa fue un medio informativo de importancia para el gobierno a pesar de la aparición de nuevas formas de comunicación apoyadas por la creciente onda publicitaria, como las revistas ilustradas, las prácticas deportivas, el mercado

¹³⁷ Cita completa: “No interior do projeto cultural estado-novista, a música ocupa lugar de grande importância. Apontada como meio mais eficiente de educação, ela seria capaz de atrair para as esferas da civilização os “individuos analfabetos, broncos e rudes”” (p.30). Opinión de Velloso (1987), basado en una nota de Álvaro Salgado para Cultura Política n.6 de agosto de 1941, p.79-93.

discográfico y el cinema (SEVCENKO, 1998b)

De esta forma, se percibía un interés por controlar a la prensa, con el propósito, de utilizarla como un vínculo de comunicación entre el Estado y el pueblo, específicamente, por medio de publicaciones creadas por el gobierno, entre ellas el periódico *A manhã* que, “con grande circulación en Rio, sería ayudado por el periódico *A Noite*, de São Paulo, dirigido por Menotti del Picchia, ambos complementando la acción de la revista *Cultura Política*, dirigida mayormente hacia las elites.” (OLIVEIRA, 2001, p.50, traducción propia).¹³⁸

Es así como, la prensa llegó a ser uno de los medios de comunicación más controlados por el Estado a través de diversas acciones entre las que estaban incluidas según Capelato (1999), el control de su registro como medio de comunicación y su actividad profesional. Acciones percibidas por Velloso (1987), como un acto de subordinación forzosa por parte del poder público, y por Petrarca (2010), como una reafirmación de su importancia como medio de comunicación.

Sin embargo, si bien la cooptación de los periodistas se dio por medio de presiones oficiales, también estaba regida por los intereses personales, “por un lado, el autoritarismo del Estado Novo explica la adhesión y el silencio de los periodistas; por otro lado, no se puede dejar de considerar que la política conciliadora de Getulio Vargas, aliada a la “troca de favores”, también surtió efecto entre los “hombres de prensa”” (CAPELATO, 1999, p.175, traducción propia).¹³⁹

Con esto, se fueron estableciendo diversas formas de silenciar la voz del público en la prensa, ocasionando, según Barbosa (2007), el traslado paulatino de este para otros medios de información como las revistas y la radio, donde “el *glamour* y la fantasía tomaron el lugar de la realidad política.” (p.108),¹⁴⁰

Con base en esto, a continuación, serán descritos dos periódicos que sirvieron como muestra para este trabajo de investigación, bajo la conciencia de las limitaciones y posibles ventajas que ofrecerían para la divulgación de la danza escénica del TMRJ.

¹³⁸ “As necessidades do governo levaram à criação de um novo jornal, porta-voz do regime. Ligado às Empresas Incorporadas da União, o novo jornal *A Manhã*, tinha como diretor Cassiano Ricardo. Com grande circulação no Rio, seria ajudado pelo jornal *A Noite*, de São Paulo, dirigido por Menotti del Picchia, ambos complementando a ação da revista *Cultura Política*, mais voltada às elites.” (OLIVEIRA, 2001, p.50).

¹³⁹ “Por um lado, o autoritarismo do Estado Novo explica a adesão e o silêncio de jornalistas; por outro, não se pode deixar de considerar que a política conciliatória de Getúlio Vargas, aliada à “troca de favores”, também surtiu efeito entre os “homens de imprensa”.” (CAPELATO, 1999, p.175).

¹⁴⁰ “À medida que a fala política é ampliada nos meios de comunicação, há a inclusão da fala do público em novos lugares midiáticos. No rádio e nas revistas mundanas a voz do público aparece em meio a uma atmosfera onde o *glamour* e a fantasia tomam o lugar da realidade política.” (BARBOSA, 2007, p.108).

2.2.1 Los periódicos *A manhã* y el *Jornal do Brasil* como lugares de producción y reproducción de los imaginarios correspondientes a la danza escénica del TMRJ

Para 1938, la ciudad de Rio de Janeiro según Barbosa (2007), tenía registrados 23 periódicos vespertinos y matutinos, entre los cuales se encontraban el legendario *Jornal do Commercio* y el recién creado *Diario de Noticias*, siendo *O jornal*, *Diario da Noite*, *A noite*, *A manhã e o Correio da Manhã*, los de mayor difusión entre el público, mientras el *Jornal do Brasil* junto con *O Imparcial* y la *Gazeta de Noticias* serían identificados en ese momento como periódicos en decadencia. Periódicos, normalmente, editados bajo las siguientes características,

[...] en media de cuadernos de 24 páginas, pudiendo presentar los domingos hasta 60 páginas. Los tirajes de los matutinos más populares se situaban en torno a los 40 mil ejemplares, ya vespertinos como *O Jornal* podrían tener 120 mil ejemplares. *A Noite* publica hasta cinco ediciones diarias. En 1937, estos periódicos prácticamente salen cada dos horas, con modificación solo de la primera y la última página. Para el final de la década, con un número de páginas mayor y divididos en cuadernos, cuestan cuarenta centavos en los días útiles y cincuenta los domingos (BARBOSA, 2007, p.109, traducción propia).¹⁴¹

En particular, el periódico *A manhã*, de acuerdo con la información ofrecida por la propia Hemeroteca Digital, fue un diario matutino subordinado a las Empresas Incorporadas al Patrimonio de la Unión perteneciente al *Estado Novo*. El cual, inicio sus actividades el 9 de agosto de 1941 en Rio de Janeiro a cargo de Cassiano Ricardo, sin estar relacionado con las publicaciones realizadas anteriormente bajo el mismo nombre, una de ellas a cargo de Nelson Rodrigues de 1925 a 1929, y otra bajo el mando de Pedro Motta Lima en 1935.

Asimismo, se observa como a través de sus ediciones publicadas de martes a domingo durante el periodo de 1941 a 1945, fue uno de los periódicos oficiales del gobierno encargado para la divulgación de las directrices e ideologías del régimen según diversos autores como, Velloso (1987), Capelato (1999), Oliveira (2001) y Barbosa (2007). Teniendo entre sus colaboradores a Mucio Leão, Afonso Arinos de Melo Franco, Cecília Meireles, José Lins do Rego, Ribeiro Couto, Roquete Pinto, Leopoldo Aires, Alceu Amoroso Lima, Oliveira Viana, Diacir Menezes, Umberto Peregrino, Vinicius de Moares, Euriao Canabrava, Gilberto Freyre, entre otros (CPDOC, 2017).

¹⁴¹ “[...] em média em cadernos de 24 páginas, podendo atingir aos domingos até 60 páginas. As tiragens dos matutinos mais populares situam-se em torno de 40 mil exemplares, já vespertinos como *O Jornal* podem atingir 120 mil exemplares. *A Noite* publica até cinco edições diárias. Em 1937, esses jornais praticamente saem de duas em duas horas, apesar de só modificarem a primeira e a última página. No final da década, com um número de páginas maior, divididos em cadernos, custam quarenta centavos nos dias úteis e cinquenta aos domingos.” (BARBOSA, 2007, p.109).

En lo que concierne a Cassiano Ricardo, según Petrarca (2010), fue un periodista graduado en derecho con una amplia presencia en la vida política y en la prensa de la época, siendo reconocido también como escritor de varias obras sobre Brasil como, *O Brasil no Original*, de igual forma, estuvo afiliado al Partido republicano Paulista y fue dirigente del *Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo* y el *Departamento Cultural da Radio Nacional*.

Por su parte, para Nascimento (2016), Cassiano Ricardo era considerado como un grande colaborador del *Estado Novo*, especialmente como líder de este principal medio de comunicación oficial,

[...] un periódico que tenía como misión transmitir para la población los lineamientos del régimen, en un lenguaje popular que la mayoría de la población fuera capaz de entender para apoyar las reformas y propuestas de Getúlio para un nuevo Brasil a ser construido por el Estado Novo, siendo, de esa forma, el más importante canal de propaganda de Getulio (p.4, traducción propia).¹⁴²

Finalmente, Velloso (1987), comenta que la elección de Cassiano Ricardo junto con Menotti del Picchia y Plínio Salgado para trabajar en puestos estratégicos dentro del gobierno, denotaba la inclinación del Estado por el proyecto modernista *verde-amarelo* con tendencia hacia el patriotismo exagerado.¹⁴³

En suma, dentro del Cuadro 4 se presenta la información del periódico *A manhã* correspondiente a algunos de sus responsables y costo durante este periodo, seguido de la Figura 12, que muestra una página de este periódico con una nota periodística sobre el estreno del ballet de la U.O.J en la parte superior derecha.

¹⁴² “[...] um jornal que tinha como missão transmitir para a população as diretrizes do regime, numa linguagem popular onde a maioria da população fosse capaz de entender e apoiar as reformas e propostas de Getúlio para um novo Brasil a ser construído pelo Estado Novo, sendo, dessa forma, o mais importante canal de propaganda de Getulio.” (NASCIMENTO, 2016, p.4)

¹⁴³ Con respecto a esto, Schwartzman, Bomeny y Costa (1984), expresan que una característica del autoritarismo brasileño fue la búsqueda de la exaltación de los símbolos y los líderes patrios con base en la fe católica, para sustentar el Estado Nacional fuerte que se pretendía construir.

Cuadro 4: Responsables y costos por suscripción y ejemplar del periódico *A manhã*

A manhã	1941	1942	1943	1944	1945
Responsables	Director: Cassiano Ricardo Secretário: Barros Vidal Gerente: Alvaro Caldas		Director: Cassiano Ricardo Secretário: Barros Vidal Gerente: D. Pletz Espindola		Director: Cassiano Ricardo Redactor-Jefe: Renato Almeida Gerente: Octavio Lima
Costo por suscripción	Anual: 65\$000 Semestral: 50\$000		Anual: Cr \$75,00 Semestral: Cr \$50,00		Anual: Cr \$90,00 Semestral: Cr \$50,00
Costo por ejemplar	Días útiles en la capital e interior: \$300 Domingos en la capital e interior: \$400		Días útiles en la capital y en el interior: Cr 0,40 Domingos en todo Brasil: Cr \$0,50 Números atrasados: Días útiles en todo el país Cr \$0,60 Domingos en todo el país \$1,00		Días útiles en la capital e interior: Cr \$0,40 Domingo en todo Brasil: Cr \$0,50

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Con respecto a la disposición de las notas de danza dentro de este periódico, se observa como, por lo regular, estaban situadas en la sección llamada *O Rio e as suas diversões*, comúnmente localizada dentro de las primeras 5 páginas, siendo la media del tiraje de este periódico de 20 páginas. Encontrándose dentro de esta sección, diversos segmentos dedicados al teatro, cinema, música, radio, artes plásticas y ballet, este último, a cargo de Rubén Navarra, quien se dedicaba, particularmente, a realizar crónicas y críticas de las funciones de ballet a las cuales asistía.

Existencia de esta sección a partir de la cual, se puede inferir la importancia que tenían los espacios de entretenimiento para la sociedad carioca moderna, ciertamente, validadas por el gobierno por ser este periódico considerado como una voz oficial de la nación. Análisis del contenido de esta sección que valdría la pena realizar en la integra dentro de futuras investigaciones, para conocer, cuáles serían las diversiones permitidas por esta voz oficial del gobierno que visaba generar oportunidades para la recreación, particularmente, dirigidas para la clase obrera habitante de la capital del país.

En específico, en relación con las notas dedicadas a la danza representada en el TRMJ, fueron percibidas notas de danza distribuidas dentro de otras secciones y/o segmentos según el énfasis del contenido, es decir, si la finalidad era promocionar la obra por medio de su composición musical, esta aparecía en el segmento de música, si su representación se realizaba dentro de algunos de los escenarios teatrales, esta nota aparecía dentro del segmento dedicado a los teatros. A excepción de las notas especiales sobre asuntos relacionados con alguna sinopsis artística o biográfica, así como, con funciones educativas, homenajes y funciones a beneficio, información, generalmente, localizada en secciones de carácter más político, social o en los segmentos llamados *noticias locais* y *pequenas notas*, siendo observadas en un número menor de ocasiones, notas de forma aleatoria por falta de espacio.

Además, existían algunos reportajes esporádicos localizados dentro del segmento *Nomes do dia*, dedicado a las sinopsis biográficas de celebridades que tenían participación destacada dentro de la vida política, social y artística del país como se observa en la Figura 13, donde se muestra la imagen de este segmento con información relacionada a dos personalidades destacadas para el 3 de junio de 1943: Lourival Fontes, Ministro del DIP de 1934 a 1942 y Madeleine Rosay, primera bailarina del TMRJ, posiblemente, reafirmando con esto, la aprobación que esta bailarina tenía por parte del gobierno y la importancia que esta actividad estaba adquiriendo de manera oficial.

Figura 13 – Imagen ilustrativa del segmento llamado *Nomes do Dia* del periódico *A manhã*

NOMES DO DIA

MADELEINE ROSAY

LOURIVAL FONTES

REALIZA-SE, hoje, no Jockey Club Brasileiro, o almoço que os amigos e admiradores do sr. Lourival Fontes lhe oferecerão por motivo de sua próxima partida para o Canadá, onde vai representar o Brasil no Bureau Internacional do Trabalho.

Essa homenagem concretizará os aplausos que mereceu tão acertada nomeação.

No alto posto que vai ocupar, to-




dos estamos certos d'isso, o nosso illustre patriota confirmará, mais uma vez, os seus méritos intelectuais.

Lourival Fontes nasceu em Riachão, Estado de Sergipe, em 20 de julho de 1899. Mercê de seus esforços e de sua inteligência, conquistou posições de relevo em nosso país.

Em todas elas, evidenciou sempre talento, espírito de organização e força de vontade.

Diretor Geral de Turismo da Prefeitura, diretor geral de Matas e Jardins, diretor do Montepio Municipal, secretário geral da Prefeitura, secretário das Finanças do mesmo departamento — eis alguns dos cargos que ele ocupou, quando trabalhava para a Municipalidade. Desempenhou ainda várias missões, com real brilho, como a de representante do Brasil no Congresso de Municipalidades de Lião, a de representante da cidade do Rio de Janeiro, no Quarto Centenário da Fundação de Lima e a chefia da nossa delegação no campeonato de futebol de Roma.

Homem de imprensa, dos mais lúcidos que possuímos, o sr. Lourival Fontes teve uma grande atividade nesse setor da vida nacional, trabalhando como redator da Agência Havas, colaborando em revistas e jornais, e dirigindo, superiormente, a revista "Cultura e Hierarquia" que no ambiente mental brasileiro teve uma alta significação.

Foi a Lourival Fontes que o presidente da República escolheu, depois, o cargo de primeiro diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, onde realizou uma notável obra de ensino e de divulgação das coisas brasileiras.

Agora, na representação do Brasil junto ao Bureau Internacional do Trabalho, novo ensejo terá ele de perseguir em sua brilhante carreira, toda ela dedicada aos superiores interesses do nosso país.

cançava um êxito estupendo dançando "Petrouchka", Rómola Nijnska, que teve, então, ocasião de ver dançar Madeleine, assim se externou, num juízo que seria uma profecia: "Cuidem dessa menina como se fosse feita de algodão. Tenham todo cuidado com ela. Disciplinem-a e não a abandonem porque vejo nela a maior esperança do ballado no Brasil!" Outra opinião também honrosíssima foi a de Serge Lifar, que declarou ser Madeleine uma bailarina capaz de conquistar, no futuro, fama universal. Como primeiro bailarina do Teatro Municipal a grã-ciosa artista, que é detentora de um prêmio de viagem à Europa, concedido pela Prefeitura do Distrito Federal, tem animado, com os recursos da sua técnica orodológica e do seu talento interpretativo, entre outros, os seguintes "balets": "Sifides", "Espectro da Rosa", "Daphnis e Chloé", "Folhas de Outono", "Petrouchka", etc. e na atual temporada "Danças Slavas", "La valse" e "Quebra nozes", merecendo sempre do seu grande público aplausos entusiasmados. Seu nome já se projetou extra-fronteiras e o seu retrato tem aparecido em páginas destacadas de revistas inglesas e americanas. Vicente Pazuel, crítico da revista "Dancing Times", falando da arte de Madeleine assim se exprimiu: "Sua carreira tem sido algo de espetacular para uma bailarina brasileira". No momento a consagrada artista é, sem favor, a figura mais expressiva do ballado nacional.

Fuente: *A manhã*, 3 jun.1943, p.2.

En cuanto al *Jornal do Brasil*, vigente aún en la actualidad, se sabe que fue instituido el 9 de abril de 1891 por Rodolfo de Souza Dantas y Joaquim Nabuco. Presentando a lo largo de su existencia, diversos cambios de administración y directrices que fueron alterando su formato y contenido en diferentes ocasiones. Con respecto a su gestión de 1939 a 1945, esta se destacó por ser conciliadora, cordial y cautelosa con el gobierno, siendo sus ediciones también publicadas de martes a domingo (CPDOC, 2009).

De acuerdo con Fonseca (2008), el *Jornal do Brasil* presentaba problemas económicos desde la década de 1930, los cuales llevaron a su director Pereira Carneiro a contratar a José Pires do Rio como director-tesorero para una reestructuración de las finanzas. Alteraciones en la administración por medio de las cuales, los aspectos relacionados con la política y la cultura pasaron a segundo plano y los anuncios clasificados a tener una mayor relevancia, siendo este periódico reconocido durante este periodo como “el periódico de las cocineras”.¹⁴⁴

Asimismo, con respecto a esta publicación, a continuación, se muestra la relación de algunos responsables y costos durante el periodo estudiado dentro del Cuadro 5, además de una imagen correspondiente a una página donde se percibe una nota sobre la danza del TMRJ en la parte superior izquierda a través de la Figura 14.

Cuadro 5: Responsables y costos por suscripción y ejemplar del periódico *Jornal do Brasil*

Jornal do Brasil	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
Responsables	Presidente: E. Pereira Carneiro Tesorero: J. Pires do Rio Secretario: Anibal Freire de Fonseca		Director y presidente: E. Pereira Carneiro Director y tesorero: J. Pires do Rio	Director y presidente: E. Pereira Carneiro Director y tesorero: J. Pires do Rio Director secretário: João A. Macdowell			
Costo por suscripción	Brasil, América y España: Anual 90\$000, Semestral 50\$000 Alemania, Austria, Bélgica, Francia y Portugal: Anual 200\$000, Semestral 100\$000 Otros países: Anual 400\$000, Semestral 200\$000				Anual: Cr \$120.00 Semestral: Cr \$70.00		
Costo por ejemplar	Días útiles: 300 réis Domingos: 400 réis Ediciones atrasadas: 500 réis				Días útiles: Cr \$0,40 Domingos: Cr \$0,50 Números atrasados: Cr \$0,50		

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

¹⁴⁴ *Jornal das cozinheiras* en portugués

Figura 14 - Muestra de la disposición de una nota periodística sobre la *Inauguração da Temporada Oficial* de 1942 dentro del periódico *O Jornal do Brasil*



Fuente: Jornal do Brasil, 17 abr.1942, p.11.

Con respecto a la distribución de las notas de danza, en el *Jornal do Brasil* se percibió una predominancia de su presencia dentro del segmento *Teatros*, donde solían ser abarcadas todas las actividades realizadas dentro del espacio escénico carioca, aparentemente, destinados para un público con diferentes gustos, incluyendo incluso funciones cinematográficas, algunas de ellas proyectadas aún dentro de los espacios teatrales. Siendo también localizadas, en contadas ocasiones, algunas notas de forma individual, en especial, cuando se pretendía resaltar algún aspecto relacionado con el artista o el grupo de danza, como sus logros o su participación en una gira.

De igual forma, este segmento, generalmente, se encontraba dentro de las

primeras diez páginas de esta publicación que contaba con un tiraje promedio de 30 páginas debido a la cantidad de anuncios clasificados, los cuales se encontrarían distribuidos a lo largo de todo el periódico.

Ante esto, se puede percibir como tanto en el periódico *A manhã* como en el *Jornal do Brasil*, las notas sobre la danza escénica del TMRJ estaban localizadas dentro de la primera mitad de las publicaciones junto con la oferta general existente para el entretenimiento, con la diferencia, de ser el periódico *A manhã* una publicación direccionada hacia una labor más propagandística, con un uso del lenguaje más especializado y una distribución de su contenido más estructurada, en cuanto en el *Jornal do Brasil*, se observó una tendencia hacia el mercado que incluía el internacional y por ende un direccionamiento de las notas más comercial. No obstante, ambos con un costo accesible para la población asalariada.

Como consecuencia, las notas periodísticas en ambos periódicos distaban de ser similares, contrario a lo observado entre el *Diario de Noticias* y el *Jornal do Brasil*, donde se percibió un gran número de publicaciones semejantes con tan solo diferencias en los títulos que las anunciaban.

Finalmente, con respecto a la forma en que se divulgaba la danza escénica del TMRJ en comparación con otros eventos de danza dentro de estos dos periódicos, se observó, un mayor uso de palabras y un menor uso de imágenes, mientras, una variedad más significativa de imágenes y tipografías eran utilizadas para el anuncio de algunos eventos de danza desarrollados dentro del teatro de revista, los casinos y el cine, diferencias relevantes, especialmente, cuando se considera el papel de los medios de comunicación en la formación de opinión para la emisión de juicios de valor que podrían conducir a tener preferencia por ciertas prácticas culturales de ocio sobre otras y de repetir discursos raciales o peyorativos como previamente ha señalado Stavenhagen (2002).

2.2.2 Clasificación de la información localizada en la prensa brasileña representada por los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*

Ante esto, es importante enfatizar como las expectativas y valores generados previamente alrededor de la divulgación de un evento como una función de danza del TMRJ, pueden ser transmisoras de elementos creadores de imaginarios insustituibles, aunque, modificables a través de las experiencias vivenciadas de forma presencial o mediante la narrativa crítica de otros.

Bajo esta premisa, una vez explorado el material, se seleccionó la información considerada como pertinente para esta investigación. La cual fue organizada en primera instancia por medio de palabras clave relacionadas con el criterio de: asuntos relacionados directamente con la divulgación de la danza escénica del TMRJ realizada previamente a su estreno de 1939 a 1945.

Comenzando con las palabras claves *Dança* y *Theatro Municipal*, por considerarlos términos con una mayor amplitud en cuanto al tipo de espectáculo investigado, sin embargo, fue percibida una mayor presencia de las palabras *dansa*¹⁴⁵ y *bailados* en lugar de la palabra *dança*, las cuáles, posteriormente fueron utilizadas junto con las palabras *Theatro Municipal*, para una búsqueda de la información más minuciosa.

Así, una vez identificado que las palabras *dansa*, *bailados* y *Theatro Municipal* eran las más utilizadas a lo largo del periodo histórico estudiado, se repitió la búsqueda por tiempo y lugar para corroborar la veracidad de los resultados obtenidos con anterioridad, observándose una predominancia de tres periódicos: *Jornal do Brasil*, *Diario de Noticias* y *Correio da Manhã*.

Ante estos nuevos descubrimientos, se determinó conservar el periódico *A manhã* como segunda muestra, debido a su importancia política y por haber presentado un mayor número de notas dentro de la base de datos estudiada, la cual, era diferente a la mostrada inicialmente por el servidor de búsqueda.

Del mismo modo, también se presentaron otras dificultades relacionadas con la legibilidad y el tamaño de las letras e imágenes, debido a que algunos fragmentos con información aparentemente relevante fueron omitidos por el sistema de búsqueda, siendo en ocasiones, localizadas algunas notas periodísticas de forma aleatoria cuando se realizaba la lectura de la página completa que comprendía alguna nota seleccionada por el algoritmo, razón por la cual, se hicieron tres revisiones de cada uno de los periódicos seleccionados.

Como resultado, en un primer recorte de la información, se localizaron 1,709 notas periodísticas y carteles, distribuidos de acuerdo con las palabras claves utilizadas como se muestra en el Cuadro 6, donde se percibe, como las palabras *Dansa*, *Bailados* y TMRJ sobresalían ante la palabra *dança*.

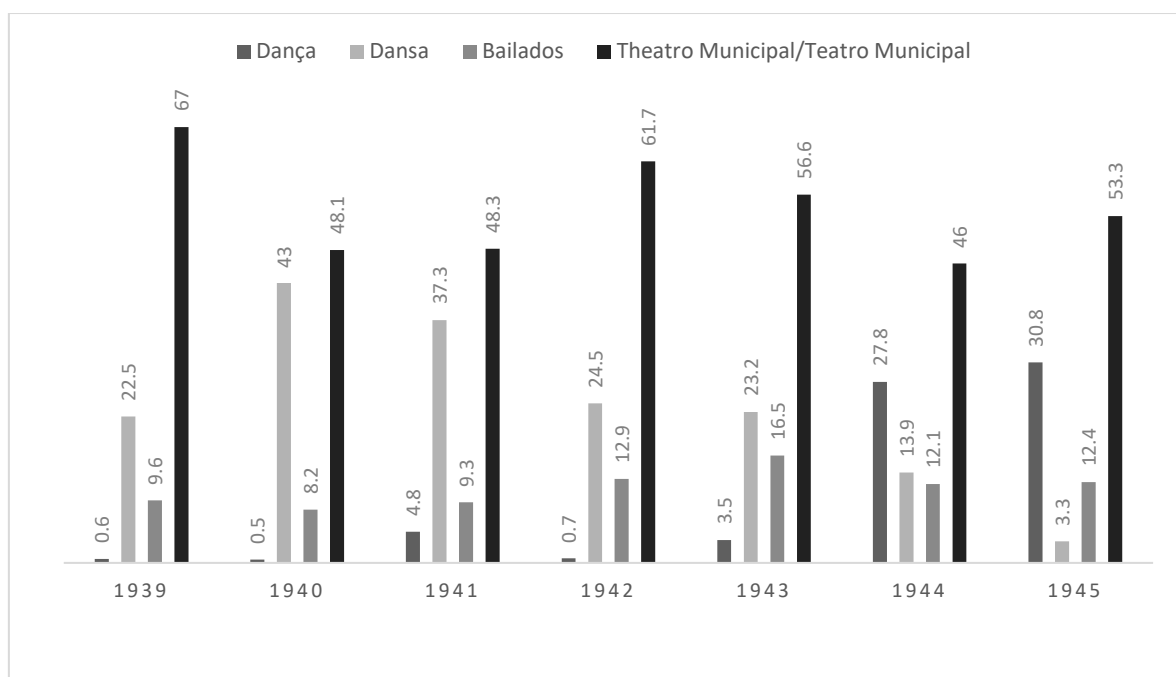
¹⁴⁵ Forma gramatical utilizada en portugués a principios del siglo XX.

Cuadro 6: Número de notas periodísticas y carteles publicitarios localizados por palabra clave y periódico

Palabras clave	A Manhã	Jornal do Brasil	Total
Dança	139	47	186
Dansa	149	245	394
Bailados	82	123	205
TMRJ	285	639	924
Total	655	1.054	1.709

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

De igual forma, a través del Gráfico 1 se observa como existía un predominio en ambos periódicos del término *Theatro Municipal* o *Teatro Municipal* para anunciar la danza como parte de su oferta, seguido de la palabra *dansa* que va disminuyendo su presencia a lo largo del tiempo, e incrementándose el uso de la palabra *dança* a partir de 1944, mientras, el termino *bailados* se mantuvo de forma permanente y en menor grado como sinónimo de esta actividad teatral.

Gráfico 1- Porcentaje de las publicaciones por palabra clave y año

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Manteniendo estos dos periódicos, en general, una media de 272 publicaciones sobre la danza escénica del TMRJ contabilizadas a partir de 1941, año que comienza a circular el periódico *A manhã*. Observándose como también durante los años de 1939 y 1940 las notas divulgadas dentro del *Jornal do Brasil* fueron publicadas con una intensidad similar como se puede apreciar dentro del Cuadro 7.

Cuadro 7: Número de notas periodísticas y carteles publicitarios por año y periódico

Años	A manhã	Jornal do Brasil	Total
1939	-	155	155
1940	-	193	193
1941	94	152	246
1942	122	163	285
1943	158	126	284
1944	163	117	280
1945	118	148	266
Total	655	1.054	1.709

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Más adelante, en una primera tentativa por organizar la información recabada fueron eliminadas notas sobre asuntos relacionados con la actuación de bailarines del TMRJ en el casino, la historia de la danza, las obras artísticas que incluían a la danza como acto complementario, la divulgación cultural y artística fuera del TMRJ, el carnaval del TMRJ, la actuación de la escuela de danza y cuerpo de baile del TMRJ en eventos políticos fuera de su espacio escénico, el SNT y su legislación, así como, sobre la historia del TMRJ, por considerar, que si bien pueden ser valiosas como información complementaria, no se encontraban relacionadas directamente con el propósito de ésta investigación. Seleccionándose al final, 40 notas periodísticas y 62 carteles publicitarios pertenecientes al periódico *A manhã*, así como, 174 notas y 307 carteles del *Jornal do Brasil*.

Así, una vez concluida la selección del material, se comenzó con una fase preliminar correspondiente a la organización de la información en dos grandes grupos: Bailados protagonistas del TMRJ y Bailarines protagonistas del TMRJ, por ser las dos formas más recurrentes en que las funciones de danza representadas en el TMRJ eran divulgadas previamente a su estreno dentro de estos dos periódicos.

A continuación, dentro de los Cuadros 8 y 9, se muestra la división de los índices temáticos correspondientes a estos dos grupos, marcando con una X su presencia dentro de los respectivos periódicos.

Cuadro 8: Índices temáticos del grupo Bailados protagonistas del TMRJ

BAILADOS PROTAGONISTAS DEL TMRJ		
Índices temáticos	A manhã	Jornal do Brasil
Bailados en la Temporada Oficial	X	X
Espectáculo de bailados	X	X
Espectáculo de bailados a beneficio	X	X
Asuntos relacionados con la representación de la obra coreográfica	X	X
Asuntos relacionados a la presentación de un grupo de danza o compañía en el TMRJ	X	X
Temporada oficial de Bailados	X	X
Venta de boletos		X
Programa del espectáculo de bailados		X
Bailados a precios populares		X
Sobre la importancia de la música		X

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Cuadro 9: Índices temáticos del grupo Bailarines protagonistas del TMRJ

BAILARINES PROTAGONISTAS DEL TMRJ		
Índices temáticos	A manhã	Jornal do Brasil
Trayectoria de los bailarines y/o coreógrafos	X	X
Contratación de bailarines y coreógrafos para la temporada de bailados o función	X	X
Asuntos sobre su desempeño	X	
Anuncio del arribo de bailarines y coreógrafos extranjeros	X	X
Reporte del estado de salud de Madeleine Rosay		X
Excursión de un grupo de bailarines por América del Sur, contemplando su presentación en el TMRJ		X

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Asimismo, como se muestra en el apéndice 2, se organizó la información obtenida en cada periódico de acuerdo con su fecha de publicación, edición, sección y título, siendo la opción de autor opcional, debido a que no se encontraron indicios de que este existiera de forma explícita en la mayoría de las notas.

Ahora bien, entre los carteles que divulgaban la danza del TMRJ, se encontraron indicios sobre el tipo de danza, la fecha, el horario, el costo, el tiempo de permanencia de la obra y la organización. Localizándose en total 62 carteles dentro del periódico *A manhã*,

donde predominaban los nombres de los Ballets Rusos y del Cuerpo de Baile del TMRJ, como se puede ver dentro del Cuadro 10.

Cuadro 10: Distribución de número de carteles por grupo de danza localizados en el periódico *A manhã*

Grupo de danza	1941	1942	1943	1944	1945	Total
Original Ballet Russe		10		5		15
Corpo de Baile do TMRJ			35		11	46
Bailados para la Casa do Policial	1					1
Total	1	10	35	5	11	62

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Cuerpo de Baile del TMRJ con mayor número de carteles dispuestos para su promoción generalmente bajo los siguientes encabezados: *Temporada de Bailados*, *Grande ato de bailados* y *Temporada Oficial de Bailados*, mientras el *Original Ballet Russe* era promocionado bajo su propio nombre acompañado de la expresión *Grande Companhia*.

En lo concerniente al *Jornal do Brasil*, fueron encontrados un total de 307 carteles, donde se percibió un mayor número de oferta como se observa dentro del Cuadro 11.

Cuadro 11: Distribución de número de carteles por bailarín o grupo de danza del *Jornal do Brasil*

Bailarín y/o grupo promocionado por medio de los carteles	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	Total
American Ballet			25					25
Ballet de Montecarlo		31						31
Original Ballet Russe				25		31		56
Corpo de Baile do TMRJ	12		4	16	56	7	53	148
Pierre Michailowsky y Vera Grabinska				1	1			2
Bailados patrocinados por Darcy Vargas			3					3
Bailados para la Casa do Policial						6		6
Conjunto CoreoGráfico Brasileiro							4	4
Madeleine Rosay						2		2
Los Sakharoff							30	30
Total	12	31	32	42	57	46	87	307

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Teniendo como representantes nacionales a los alumnos de la escuela de Pierre Michailowsky y Vera Grabinska, el *Conjunto CoreoGráfico Brasileiro* y el Cuerpo de Baile del TMRJ, siendo este último, nuevamente, el más anunciado bajo los siguientes títulos: *Grande espectáculo de bailados*, *Grande vespéral de bailados*, *Espectáculo de bailados*, *Temporada de Bailados* y *Temporada Oficial de Bailados*. En tanto, la oferta extranjera era compuesta por el *American Ballet*, el *Ballet de Monte Carlo*, el *Original Ballet Russe* y los Sakharoff, anunciados bajo su propia identidad.

Observándose como en ambos periódicos el número mayor de carteles correspondería a los años de 1943 y 1945, en los cuáles, la temporada de bailados fue

exclusiva para el Cuerpo de Baile del TMRJ. De forma paralela, fueron observados otros carteles dispuestos para las funciones benéficas ofrecidas por la primera dama Darcy Vargas, así como, aquellos pertenecientes a algún recital especial como el ofrecido por la brasileña Madeleine Rosay.

Por último, se decidió agregar un nuevo grupo para la categorización bajo el nombre de costo- beneficio de las funciones de danza del TMRJ bajo una visión economicista, debido a la intensidad con la cual fue apareciendo información relativa a los públicos, patrocinios y costos dentro de las notas pertenecientes a los dos primeros grupos.

Por lo tanto, los grupos para la definición de las categorías finales de este estudio fueron: Bailados protagonistas del TMRJ, Bailarines protagonistas del TMRJ y Costo-beneficio de las funciones de danza escénica del TMRJ. Los cuáles han sido mencionados durante la metodología y tratados a lo largo de la narrativa de este texto. Aunque, cabe mencionar que otras posibles formas de divulgación podrían haber existido a través de otros medios de comunicación que no fueron tratados dentro de este trabajo de investigación, sin embargo, estos serán descritos dentro de los siguientes párrafos para brindar una mayor comprensión del ambiente mediático existente durante este periodo histórico.

2.3 Otras formas de divulgación existentes para la danza escénica del TMRJ (1939-1945)

A continuación, por razones de justicia solo se tratará sobre la radio,¹⁴⁶ debido a su importancia como medio de comunicación y de impacto social durante esta época, dejando al cine de fuera, por su carácter representativo similar al teatro que lo habilitaba tanto como medio de comunicación como obra creativa propia, a su vez incluyente de la danza escénica. Por lo que valdría la pena realizar un análisis de este último medio de comunicación de manera independiente, a fin de comprender cada una de sus posibilidades y articulaciones con la danza escénica en general.

Por su parte, la radio será considerada como un mediador entre la obra y su público de menor impacto debido a su limitación visual, no obstante, importante continuador de los discursos dispuestos en los periódicos, especialmente, por medio de la divulgación de

¹⁴⁶ Con respecto a este médio: “Em 1937, mais da metade das sessenta e três estações de rádio havia sido instalada nos últimos três anos precedentes, estando em mãos de empresários privados 90% dos veículos dessa poderosa e florescente mídia. [...] Os maciços investimentos particulares também foram estimulados pelo licenciamento oficial para publicidade nessa mídia, de início fixada em 10% da programação diária, tornando o rádio um veículo comercial capaz de atrair e converter alguns grandes anunciantes (Colgate/Palmolive, etc.) em produtores de programas (radionovelas e seriados).” (MICELLI, 2006, p. 43).

su música.

Antes que todo, con respecto a este medio, es importante mencionar que la Radio Nacional se estatizó en 1940, con el derecho a seguir colaborando con las empresas privadas por medio de sus anuncios publicitarios, siempre y cuando estuvieran a la par de su labor propagandística, llegando a ser uno de los medios de comunicación más lucrativos de la época (OLIVEIRA, 2001).

De acuerdo con Sônia Virginia Moreira (2004 apud Paschoal, 2010), la autorización otorgada a las empresas de publicidad y propaganda para intervenir en la radio¹⁴⁷ colaboró para su dispersión y popularidad dentro de un país que, por su alto nivel de analfabetismo, le era impedido tener acceso a otros medios informativos de comunicación como el periódico o los folletines, razón por la cual, se consideró a la radio como una de las vías de comunicación más aprovechada por Getulio Vargas, convirtiéndose según Paschoal (2010), en la “vitrina” oficial del *Estado Novo* por medio de emisiones oficiales como la *Hora do Brasil*¹⁴⁸.

De esta forma, la radio se regía tanto por intereses públicos como privados, “el proyecto de “integración nacional por las ondas” permitió que las ideas y las mercaderías fueran “vendidas” en un mismo paquete; así, no se puede concluir que el radio, en el Estado Novo, se restringió al papel de formador del consenso público, ni que su control hubiese sido tan rígido” (CAPELATO, 1999, p.177, traducción propia).¹⁴⁹

No obstante, para Velloso (1987), con todo y la existencia de una aparente libre oferta de productos dentro de la radio, estos además de ser regulados eran atacados por medio de una propaganda de desacreditación por parte del Estado cuando no convenía a sus intereses.

En lo que concierne a la danza clásica, la popularización de la radio colaboró con su divulgación a través de la irradiación de los espectáculos de ópera y por medio de la

¹⁴⁷ La General Electric, Standard Oil y la RCA Victor fueron algunas de las empresas que se publicitaban dentro de la radio brasileña, así como, la J.W. Thompson y la McCannErickson, fueron algunas de las agencias de publicidad que 1941 llegaron a Brasil, colaborando para crear una “profunda conexão entre audiência, emissora e anunciantes.” (Oliveira, 2001, p.52).

¹⁴⁸ “Esse programa, que fora iniciado em 1931, com a criação do DOP, foi reestruturado pelo DIP, após sua criação em 1939. A “Hora do Brasil” tinha por conteúdo, principalmente: irradiação de discursos, narração de atos e empreendimentos do governo, entrevistas a propósitos de atos e iniciativas do governo, descrição de regiões percorridas pela comitiva presidencial, descrição de regiões e cidades do País [...] notícias de livros surgidos no País, audição de obras dos grandes compositores do passado e do presente, principalmente brasileiros, noticiário internacional e boletins meteorológicos.” (GARCIA, 2005, p. 147). Según este mismo autor, este era un programa que se reproducía obligatoriamente en los comercios y en los espacios públicos situados en las provincias, por medio de aparatos de radiodifusión y altoparlantes.

¹⁴⁹ “O projeto de “integração nacional pelas ondas” permitiu que as ideias e as mercadorias fossem “vendidas” num mesmo pacote; assim, não se pode concluir que o rádio, no Estado Novo, se restringiu ao papel de formação do consenso político, nem que seu controle tenha sido tão rígido.” (CAPELATO, 1999, p.177)

transmisión de programas con temáticas afines. Aunque como se observa dentro de la Figura 15, la mayoría eran acciones estrechamente vinculadas con el interés de promover la música, tal vez, por tener un mayor alcance y atención dentro de la política de este gobierno.

Figura 15 – Difusión de los espectáculos del TMRJ



Fuente: A manhã, 6 jun. 1945, p.5.

Por otro lado, en la Figura 16, se percibe como dentro de un programa titulado *Ondas Musicais*, se le daría un espacio a la historia de la danza clásica de Noverre a Diaghilev, ilustrada a través de sus composiciones musicales. Lo que denotaba la existencia de un interés por promover la historia de la danza escénica, particularmente, representada por el ballet clásico.

Figura 16 – Anuncio que promociona contenido relacionado con la danza escénica dentro de un programa de radio

ONDAS MUSICAIS
apresentam
A DANSA
De Noverre a Diaghileff
por GARCIA e MIRANDA NETTO

Esta conferência será ilustrada com as seguintes páginas:

RAMEAU: Tambourin (Hedeler).	ROSSINI-RESPIGHI: La Boutique
HANDEL: Dama dos Marinheiros e Rapsódia (Henry Wood).	Fantasia G. Goossens.
SCHUBERT: Rosamunda, op. 18 n.º 1 (Bruno Walter).	FAUCI: Chor de Inno (Ottavio Vellini).
	STRAVINSKY: Nupcias (Stravinsky).
	RAVEL: Datis e Clot - Sete n.º 2 (Gowaty).

Irrealizado hoje das 18 às 14 horas pelas seguintes estações:
RÁDIO CLUI DO BRASIL - RÁDIO URBANO DO BRASIL - RÁDIO NACIONAL - RÁDIO NOROESTE URBANO - RÁDIO VIVA CRUZ

Organizador: J. B. Campos Lecutor: Celia Guimarães

Companhia de
Carris, Luz e Força
do Rio de Janeiro Ltda.

Fuente: Periódico A manhã, Rio de Janeiro, 25 de julio de 1944, p.5.

Por consiguiente, según García (2005), podría considerarse que, “todos los recursos y medios de comunicación fueron utilizados para la campaña de movilización económica y desmovilización política.”¹⁵⁰ (p.145, traducción propia), aunque como se ha visto, marcado por diversos intereses personales sumados a los del Estado, por ende, al estar vinculada la danza escénica del TMRJ a los intereses económicos y políticos ¿también todos los recursos serían movilizados para su divulgación y fomento?

2.4 Con respecto al patrocinio localizado en las notas periodísticas analizadas y la divulgación de la danza escénica del TMRJ

Bajo este panorama, se reconoce, en primer lugar, como el patrocinio público se veía movilizado por un interés de retorno social vinculado al económico, regulando la contratación de los artistas de acuerdo con el tipo de prácticas artísticas que se deseaban fomentar o instituir en el TMRJ para colaborar con la desmovilización política señalada por García (2005) y con el crecimiento de los capitales internos.

En especial, por medio de la *Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro* y el *Ministerio de Educação e Saude Pública* (MESP) dependientes a su vez del *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), un organismo de alcance federal dirigido a regular las prácticas relacionadas con la danza escénica del TMRJ y su divulgación.

Este último, un organismo fundado sobre la base de una ideología autocrática del *Estado Novo*, donde las prácticas educativas y culturales fueron consideradas esenciales para la construcción de una sociedad moderna por medio de su organización dentro de los espacios objetivos y subjetivos disponibles.

En consecuencia, las prácticas escénicas fueron contempladas como plataforma para la representación pedagógica de la estética brasileña primeramente dentro del TMRJ para su futura legitimación. Siendo estas distribuidas, principalmente, a través de la prensa y otras publicaciones impresas, tal vez, por su capacidad de divulgar junto con los discursos, imágenes correspondientes a los espectáculos, particularmente, cuando se considera la condición analfabeta de la población brasileña durante esa época.

Como resultado, pareciera que el camino dentro del cual se estaban desarrollando las prácticas de danza escénica para este teatro era restringido al igual que su divulgación,

¹⁵⁰ “Todos os recursos e meios de comunicação foram utilizados para a campanha de mobilização econômica e desmobilização política.” (GARCIA, 2005, p. 145).

aunque no necesariamente coercitivo de la libertad creativa y de disfrute, lo cual dependería de la apropiación que se tuviera de los códigos utilizados.

Pudiéndose observar hasta este punto, algunos elementos fundamentales para la construcción de una oferta y demanda para la danza escénica del TMRJ con base en los tres elementos mencionados al inicio de este trabajo (BOURDIEU, 1993; 2010):

1. Una institución o agente creador del producto representado principalmente por la *Prefeitura Municipal do rio de Janeiro*, facilitadora de un modelo predominantemente ruso para la escena brasileña, financiado por el MESP y otros empresarios y artistas que rentaban el espacio para sus representaciones;

2. Una educación estimulante de su práctica, por medio de la enseñanza de la técnica clásica dentro de la escuela del TMRJ, en clubes, escuelas privadas y casas de asistencia y, a través, de la experiencia adquirida mediante las representaciones escénicas ofertadas por este y otros espacios;

3. Una red de patrocinios para su circulación y permanencia dentro del gusto del público, gerenciado por la municipalidad dependiente del MESP, sin embargo, dependiente de las oportunidades otorgadas por el mercado americano emergente como se verá más adelante.

Donde la divulgación, mismo que bajo el régimen totalitario representado por el DIP, jugó un papel importante para la reproducción de los posibles imaginarios sustentadores de la danza escénica deseada para el *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* y para la nación, generando una oferta de danza escénica protagonista para este espacio/lugar que, a continuación, será detallada dentro del capítulo 3.

3 LA DANZA ESCÉNICA DEL TMRJ, SUS BAILADOS, GRUPOS Y BAILARINES.

3.1 Bailados y grupos protagonistas del TMRJ divulgados por la prensa brasileña de 1939 a 1945

Como anteriormente se ha descrito, la danza escénica en Brasil comenzó a instituirse por medio del ballet en un momento histórico donde el país buscaba modernizarse al mismo tiempo que pretendía separarse de todo lo relacionado con la vida colonial (CERBINO, 2011), razón por la cual, según Collaço (2010), se intentó crear una danza para el escenario que rompiera con el pasado artístico heredado por los portugueses y promoviera una estética nacional tal y como había sucedido con la música, el teatro, la pintura y la literatura.

Aunque en la práctica, se terminara por tomar como punto de referencia la experiencia occidental como modelo, partiendo de las experiencias pasadas adquiridas a través de la presencia de la corte en tierras brasileñas y la población inmigrante, quienes fueron generando una demanda por y para el espacio teatral de tipo europeo, con la finalidad, de seguir en contacto con el exterior por medio de sus prácticas culturales (TEIXEIRA, 2012; MELO, 2016). Diseñando sobre estas circunstancias, un *abrasiliamento* del arte que dominó y probablemente influyó en las decisiones tomadas para la composición de una danza escénica para el TMRJ, desarrollada, especialmente, en la ciudad de Rio de Janeiro, por ser este el escenario de las cuestiones nacionales debido a su calidad de Distrito Federal durante aquella época (REIS, 2005).

Bajo este antecedente, el ballet fue posicionándose gradualmente como una práctica teatral relacionada con la vida moderna a partir del siglo XX, a través de sus representaciones y la transmisión de su técnica, ambas articuladas a un sistema de redes de patrocinios y divulgación dentro del campo del arte, así como, con otras formas y lugares existentes para su representación de forma más popular, como fueron los teatros de revista y casinos.

Lugares diferenciados para la representación dramática y lírica, dispuestos para la danza escénica mediante un constante dialogo entre lo erudito y lo popular para la composición coreográfica, los cuales, buscarían ajustarse cada uno a sus ambientes destinados a un mismo público perteneciente a las grandes esferas de la vida política y social carioca (PEREIRA, 2003).¹⁵¹ Predominando los espectáculos del ballet clásico dentro de los espacios

¹⁵¹ Como ejemplo de esto, según Pereira (2003) y Au (2006), dentro de los teatros de boulevard franceses era

considerados oficiales como el TMRJ, patrocinado por personalidades pertenecientes a los grupos hegemónicos como se ha visto con anterioridad, quienes, podían bancar su alto costo de manutención señalado por Portinari (1989). Tipo de oferta destinada para el TMRJ dominante hasta 1939, por medio de la representación de grupos y artistas extranjeros como se puede observar en el apéndice 3, invirtiéndose con el paso del tiempo, cada vez más, hacia un performance de danzas y temporadas nacionales (PEREIRA, 2003).

En cuanto a la distribución de los espectáculos de bailados dentro del calendario del TMRJ entre 1939 y 1945, se observa en primera instancia dentro del Cuadro 12, como los meses de mayor demanda eran mayo, junio y julio, meses correspondientes a la temporada oficial de bailados. Con excepción de los años de 1942 y 1945, donde se llevarían a cabo temporadas de bailados protagonizadas por el Cuerpo de Baile en el mes de octubre, periodo de tiempo frecuentemente ocupado por esta compañía, aun en aquellas ocasiones cuando su presencia dentro del calendario teatral distara de ser protagónico.

De la misma manera, se observa como el mes de diciembre, era destinado a las presentaciones de diferentes escuelas de danza entre ellas las de los profesores Klara Korte, Pierre Michailowsky y Vera Grabinska.

Cuadro 12: Calendario de danza del TMRJ de 1939 a 1945

	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Nov	Dic
1939												
1940												
1941												
1942												
1943												
1944												
1945												

Fuente: Chaves Junior (1971)

Es así como, a partir de esta información, se percibió una tendencia por iniciar las temporadas de danza después de las festividades de carnaval, a excepción de 1944, año en el cual se comenzó con las representaciones de esta arte en el mes de enero con una función organizada por la *casa do policial*. Siendo los años con mayor actividad dancística: el de

donde se desarrollaban ideas creativas que una vez aceptadas y reconocidas por los públicos eran llevadas para los palcos oficiales, de esta forma, a lo largo de la historia se puede percibir como varios bailarines consagrados transitaban por teatros independientes para desarrollar proyectos escénicos relacionados, generalmente, con la cultura popular.

1942, donde se realizó la primera temporada nacional de ópera y bailados junto con la primera presentación del *Original Ballet Russe*; 1944, con una mayor diversidad de representaciones como los espectáculos de la *casa do policial*, la segunda temporada del *Original Ballet Russe*, el Cuerpo de Baile del TMRJ, las tardeadas organizadas por la profesora Klara Korte para la presentación de sus alumnas, las demostraciones anuales de los alumnos de Pierre Michailowsky y Vera Grabinska, y una representación del Cuerpo de Baile del TMRJ como parte del Festival de danza de la *Federação Atletica dos Estudantes*; y 1945, año dentro del cual, se presentaron diversas agrupaciones como los Sakharoff, el Cuerpo de Baile del TMRJ en función protagónica, además de dos nuevas agrupaciones nacionales, el *Ballet da Juventude* y el *Conjunto CoreoGráfico Brasileiro*.

Observándose de forma general, un incremento de la oferta de danza escénica para el TMRJ a lo largo de estos siete años, el cual se puede verificar a través del Gráfico 2, que muestra el flujo de las representaciones de danza del TMRJ de 1939 a 1945 según el recuento realizado de las funciones de ballet con base en los registros de este teatro por Chaves Junior (1971).

Gráfico 2 – Flujo de las representaciones de danza realizadas en el TMRJ durante 1939-1945



Fuente: Chaves Junior (1971).

Representaciones de danza que solían tener una divulgación previa realizada, aproximadamente, con un mes de anticipación, tal y como se observa dentro del Cuadro 13.

Cuadro 13: Distribución temporal de la divulgación correspondiente a la primera representación de las funciones de danza del TMRJ

	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Nov	Dic
1939												
1940												
1941												
1942												
1943												
1944												
1945												

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Presentando esta divulgación una distribución por artista, órgano de beneficencia y escuela tal y como se muestra en el Cuadro 14.

Cuadro 14: Distribución de notas periodísticas por artista, órgano de beneficencia y escuela

Nombre del representante del espectáculo	Periódico		Total	
	<i>A manhã</i>	<i>Jornal do Brasil</i>		
Cuerpo de Baile del TMRJ	4	35	39	
Ballet de Montecarlo	0	26	26	
American Ballet	0	14	14	
Original Ballet Russe	3	31	34	
Ballet da Juventude	7	3	10	
Conjunto CoreoGráfico Brasileiro	2	2	4	
Presentaciones destinadas a beneficencia	Darcy Vargas	0	11	11
	Casa do Policial	1	2	3
	Federação Atlética de Estudantes	2	0	2
	Obra de Fraternidade da Mulher Brasileira	3	1	4
Presentación de escuelas de danza	Pierre Mihcailowsky y Vera Grabinska	3	13	16
	Klara Korte	0	1	1
Total	25	139	164	

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Observándose como al igual que en los carteles, el Cuerpo de Baile del TMRJ, fue el que más publicidad previa al evento tuvo en ambos periódicos. Estando cerca en número de publicaciones el *Original Ballet Russe*, seguido del *Ballet de Monte Carlo* y con una diferencia mayor el *American Ballet*.

Sin embargo, esta diferencia no es determinante de un mayor o menor interés por cada una de estas agrupaciones por parte del público, empresarios o patrocinadores, ya que, la mayor intensidad percibida en la publicidad destinada al Cuerpo de Baile podría deberse a su

presencia constante durante estos siete años en la cartelera de este teatro, a diferencia del *Original Ballet Russe* que solo estuvo presente en dos temporadas.

Del mismo modo, se observó dentro del periódico *A manhã* que el *Ballet da Juventude* fue el grupo con mayor divulgación realizada previamente a su función de estreno.

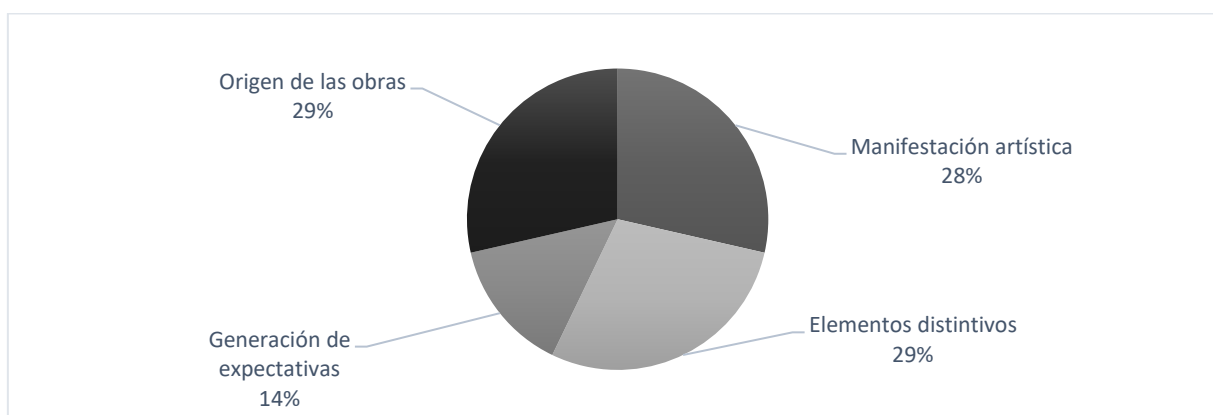
En cuanto a las funciones de beneficencia, una de las más publicitada fue la realizada por la primera dama Darcy Vargas a favor de las inundaciones de *Porto Alegre*, así como, en el caso de las escuelas de danza fueron los espectáculos de los alumnos de Pierre Michailowsky y Vera Grabinska los que tuvieron mayor número de notas de divulgación.

Divulgación de estos bailados donde se observó una predominancia de los siguientes temas:

- El origen de las obras
- El énfasis de la obra coreográfica como una manifestación artística
- El resalte de un elemento distintivo del espectáculo como su valor social, tradicional, moderno, interdisciplinar, espectacular y novedoso
- La generación de expectativas con base en las experiencias pasadas

Temáticas representadas por medio del Gráfico 3, donde se muestran los porcentajes aproximados en que estos fueron mencionados en cada una de las notas. Mostrándose, asimismo, a través del Cuadro 15, la distribución que tuvieron de acuerdo con las agrupaciones y personalidades de la danza protagonistas del TMRJ de 1939 a 1945, para su posterior descripción.

Gráfico 3 – Porcentaje de aparecimiento de las principales temáticas utilizadas para la divulgación de los bailados protagonistas del TMRJ 1939-1945



Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Cuadro 15: Distribución de las temáticas en correspondencia con las agrupaciones y personalidades de la danza protagonistas del TMRJ 1939 - 1945

Grupos y personalidades de la danza	Origen de las obras		Manifestación de arte	Elementos distintivos						Generación de expectativas	
	Nac.	Ext.		Valor social	Tradicional	Moderno	Interdisciplinaridad	Espectacularidad	Novedoso	Con base en experiencias locales	Con base en experiencias internacionales
Cuerpo de Baile del TMRJ											
Conjunto CoreoGráfico Brasileiro											
Ballet da Juventude											
Ballet de Montecarlo											
American Ballet											
Original Ballet Russe											
Los Sakharoff											
Los alumnos de Vera Grabinska y Pierre Michailowsky											

Fuente: Elaboración Propia con base a los periódicos *A manhã* e *Jornal do Brasil*.

Cuadro donde se puede observar, en primera instancia, cómo según los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil* las obras con temas nacionales o creadas a partir de las partitura de músicos nacionales, fueron representadas por agrupaciones brasileñas, entre ellas: el Cuerpo de Baile del TMRJ que representó en 1939, *Maracatú do Chico Rei* del compositor Francisco Mignone y *Amaya* de Lorenzo Fernández; en 1942, *Garças* de Jose Siquiera; en 1943, nuevamente, *Amaya* y *Uma festa na roça* del compositor José Siquiera, *Leilão* de Francisco Mignone, *Felicidade* de Alberto Lazzoli y *Uirapuru* de Heitor Villa-lobos; en 1944, *Alvorada da liberdade* de Carlos Gómes y; en 1945, *Felicidade* y *Congada* de Francisco Mignone.

De igual forma que, los profesores Pierre y Vera Grabisnka representaron a través de los alumnos de su escuela de danza las siguientes coreografías: *Bailado Ameríndio* de Lorenzo Fernández y *Borboleta do Brasil* de Heitor Villa-lobos en 1939; *Alvorada do Brasil* sobre la música de *Alvorada* de la ópera *O Escravo* de Carlos Gomes en 1940; *Borboletas do corcovado* en 1942 e *Hino ao sol* de Lorenzo Fernández en 1943.

Por su parte, el *Conjunto CoreoGráfico Brasileiro* representó en 1945 *Dança brasileira* del compositor Camargo Guarnieri.

Asimismo, se percibió como en general todas las agrupaciones de danza que se presentaron en el escenario del TMRJ representaron obras extranjeras, principalmente, del periodo romántico y moderno de la danza clásica, algunas de ellas detalladas dentro del apéndice 3.

3.1.1 La obra coreográfica como una manifestación artística

En lo referente al contenido destinado a la divulgación de la obra coreográfica se percibió una dificultad por definir este tipo de espectáculo bajo una sola nominación, al igual que un interés por resaltar su calidad de arte seductora de Terpsicore,¹⁵² considerada como una composición artística digna del TMRJ, así expresado dentro del siguiente comentario realizado por el *Jornal do Brasil* para la divulgación de los recitales de las bailarinas brasileñas Chinita Ullman¹⁵³ y Kitty Bodenheimer, “Será esa la magnífica apertura del espacio

¹⁵² *A manhã*, 12 jun. 1943, p.5.

¹⁵³ De acuerdo con Vieira (2009), la Semana de Arte Moderna de 1922 contribuyó pensar otras posibilidades de presentar la danza en escena, siendo 1932, el año dentro del cual se funda en la ciudad de São Paulo una escuela de bailados por Chinita Ullman, estudiante de la danza expresionista alemana, por lo tanto, posiblemente influenciada por la Semana del 22 realizada en el Teatro Municipal de ese estado.

teatral en los dominios del arte pura, en Rio de Janeiro”.¹⁵⁴

De igual forma, fueron percibidos comentarios que, al parecer, pretendían ratificar su estatus de arte como el siguiente, “[...] la más alta y pura expresión de arte coreográfica de nuestra época, en todo el mundo”,¹⁵⁵ considerada como una muestra de calidad de un “arte suprema”,¹⁵⁶ expresiones utilizadas para promover al *Ballet de Monte Carlo*.

Siendo estas expresiones, similares a las utilizadas para promover los bailados neoclásicos del *American Ballet* descritos como “una alta expresión del arte coreográfico”,¹⁵⁷ superioridad escénica usada también para cualificar al *Original Ballet Russe* en varias ocasiones, como se muestra en los siguientes extractos de las notas periodísticas: “El Original Ballet Russe es, en nuestros días, la expresión más alta de arte coreográfica, como conjunto artístico, como repertorio, y como material escénico”,¹⁵⁸ de igual modo, “Son esas las estupendas credenciales de la compañía que va dejar inolvidable impresión de arte en la memoria de los frequentadores de nuestro primer teatro”.¹⁵⁹

Toda un arte requintada así refrenciada con frecuencia dentro de las notas dirigidas para la promoción de diversos espectáculos y artistas como el de Vera Grabinska, el Cuerpo de Baile del TMRJ y el *Original Ballet Russe*.

Artisticidad de la obra coreográfica que a través del cuerpo entrenado de los bailarines podría convertirse incluso en una experiencia de carácter espiritual, cualidad que el arte ruso compartiría con el público del TMRJ,

Todo lo que de realmente bello pasa ejecutar, en gracia y movimiento, el cuerpo humano y las mil y una formas de realizar esa feliz trascendencia, ese es el anhelo del baile ruso y eso lo consiguen Figuras de elite que el fuego sagrado exalta y espiritualiza. Es lo que nos va a ser ofrecido en los últimos días del mes de mayo, es esa sensación de arte elevada a que nos facultará la Grande Compañía de Bailados Rusos de Montecarlo que Leonide Massine dirigió con la doble autoridad de coreógrafo y bailarín sin par en la época contemporánea.¹⁶⁰

¹⁵⁴ “Será essa a magnificente abertura da estação teatral nos domínios da arte pura, no Rio de Janeiro” (Jornal do Brasil, 9 abr. 1939, p.11).

¹⁵⁵ “Todo o Rio já sabe e experimenta com razão o maior jubilo da próxima vinda da Grande Companhia de bailados Russos de Monte Carlo, a mais alta e mais pura expressão da arte coreográfica de nossa época, em todo mundo.” (Jornal do Brasil, 30 mar. 1940, p.11).

¹⁵⁶ Jornal do Brasil, Teatros, 27 mar. 1940, p.11.

¹⁵⁷ “Abre o Teatro Municipal hoje à suas portas para a realização do primeiro dos dois espetáculos que o Prefeito Henrique Dodsworth oferece ao povo carioca a preços popularíssimos, proporcionando a todos a oportunidade de apreciar uma alta expressão da arte coreográfica, os bailados clássicos e neoclássicos do “American Ballet”, a famosa troupe norte-americana que Domingo se despede de nossa cidade.” (Jornal do Brasil, 5 jul. 1941, p.11).

¹⁵⁸ “A Original Ballet Russe é, nos nossos dias, a expressão mais alta da arte coreográfica, como conjunto artístico, como repertorio, e como material cênico.” (Jornal do Brasil, Teatros, 21 mar. 1942, p.9).

¹⁵⁹ “São essas as estupendas credenciais da troupe que vai deixar impercível impressão da arte na memória dos frequentadores do nosso primeiro teatro. (Jornal do Brasil, 25 mar. 1942, p.10).

¹⁶⁰ “Tudo o que de realmente belo passa executar, em graça e movimento, o corpo humano e as mil e uma formas de realizar essa feliz transcendência esse é o anseio do baile russo e isso o conseguem figuras de elite que o fogo sagrado exalta e espiritualiza. É o que nos vai ser oferecido nos últimos dias do mês de Maio, é essa sensação de

Igualmente, fueron localizadas algunas expresiones relacionadas con la importancia estética de estas composiciones artísticas como, su belleza, pureza, armonía y encantamiento, como a continuación se detalla.

Con referencia al Cuerpo de Baile del TMRJ, en 1939 se comenta que será “[...] un programa de belleza y arte interpretado por los más famosos bailarines de la Opera Cómica de Paris y del Cuerpo de Baile del Municipal.”¹⁶¹ En tanto, el *Jornal de Brasil* se expresó de la siguiente forma para anunciar al *Ballet de Monte Carlo*, “Los lindos espectáculos del “Ballet” de Montecarlo. Encantamiento, a un tiempo, de los ojos y de los oídos, y deleite del alma. [...]”¹⁶², tipo de encantamiento también relacionado con la representación que el Cuerpo de Baile tuvo en 1942.

Siendo esta última una nota correspondiente al *Ballet de Monte Carlo*, una divulgación a partir de la cuál, se buscaría resaltar el contenido espiritual de su experiencia estética, vinculada con el sonido, el alma y la expresión,

La serie de espectáculos que aquí vienen a realizar no se apagará jamás de la memoria de aquellos que tuvieron la suprema ventura de asistirlos. Artistas, coreógrafos, verdaderas sumidades del arte sublime en que se celebran, transformaron en movimiento lleno de belleza y armonía, en actitudes estéticas espiritualizadoras de las emociones, melodías de compositores inmortales, prestado al sonido, al alma y la expresión.¹⁶³

Pronunciación de la belleza facilitadora de un acto espiritualizante y viceversa, también resaltada por medio de las siguientes expresiones utilizadas para anunciar a este espectáculo de origen ruso: “El Ballet de Montecarlo en el Municipal. Que ningún carioca que ame el arte en una de sus más bellas expresiones pierda la oportunidad.”¹⁶⁴ “Y finalmente, como expresión del arte, valen por una forma suprema de la sensibilidad humana, en su ansia de espiritualizar la materia para alcanzar lo bello en toda su pureza.”¹⁶⁵

Belleza que también por su cualidad de rara era exaltada, especialmente, para

arte elevada a que nos facultará a Grande Companhia de Bailados Russos de Montecarlo que Leonide Massine dirigiu com dupla autoridade de coreografo e bailarino sem par na época contemporânea.” (Jornal do Brasil, 26 abr. 1940, p.1).

¹⁶¹ “[...] um programa de beleza e de arte interpretado pelos mais famosos bailarinos da Opera Cômica de Paris e do Corpo de Baile do Municipal.” (Jornal do Brasil, 16 jun. 1939, p.17).

¹⁶² “Os lindos espetáculos do “Ballet” de Montecarlo. Encantamento, a um tempo, dos olhos e do ouvido, e enlevo da alma. [...]” (Jornal do Brasil, 29 may. 1940, p.13).

¹⁶³ “A série de espetáculos que aqui vem realizar não se apagará jamais da memória daqueles que tiverem a suprema ventura de os assistir. Artistas, coreógrafos, verdadeiras sumidades da arte sublime em que se celebrizam, transformarão em movimentos cheios de beleza e harmonia, em atitudes estéticas espiritualizadoras das emoções, melodias de compositores imortais, emprestando ao som, alma e expressão.” (Jornal do Brasil, 29 may. 1940, p.13).

¹⁶⁴ “O Ballet de Monte Carlo no Municipal. Que nenhum carioca que ame a arte em uma de suas mais belas expressões perca a oportunidade.” (Jornal do Brasil, 5 abr. 1940, p.13).

¹⁶⁵ “E finalmente, como expressão de arte, valem por uma forma suprema da estesia humana, na sua ansia de espiritualizar a matéria para alcançar o belo em toda a sua pureza.” (Jornal do Brasil, 10 abr. 1940, p.11).

anunciar al *Ballet de Monte Carlo* como “un espectáculo de rara belleza y rara poesía”,¹⁶⁶ así como, al *Original Ballet Russe* por medio de comentarios como el siguiente,

Son visiones deslumbrantes, provocando el éxtasis de los sentidos, afirmo un crítico y la verdad así se debe porque consubstancia a el “Original Ballet Russe”, en el momento, todas las conquistas hechas por sus predecesoras, tanto con relación a los intérpretes, como en lo que dice respecto a la puesta en escena, que además de fausta es de rara belleza artística.¹⁶⁷

Este último, espectáculo suntuoso, pero de rara belleza, quizá, por estar aún bajo la forma de una composición coreográfica desconocida para la mayoría del público, particularmente, si se recuerda que esta era una práctica poco arraigada en suelo brasileño.

Por lo tanto, cabría hacer hincapié en algunas características que hicieron de sus composiciones de danza una obra de arte, en especial, cuando se pretendía formar un público para esta práctica, explicando para tal efecto que, “Los espectáculos del Original Ballet Russe poseen carácter nítidamente artístico, no habiendo nada despreciado por los directores sea musical, coreográfico, obteniendo lo máximo en los dominios de lo bello y maravilloso”.¹⁶⁸

De esta forma, entre los elementos más resaltados con respecto a la obra coreográfica se encontrarían la belleza, pureza y armonía articuladas para la creación de una experiencia espiritual propia de una manifestación estética de arte.

3.1.2 Elementos distintivos de la obra coreográfica

Por otra parte, entre los elementos distintivos integrantes de la creación coreográfica se encuentra su valor social agregado, principalmente, para la población carioca, asimismo remarcado dentro de las publicaciones que anunciaban las representaciones del *Original Ballet Russe* de la forma siguiente, “Se revestirá de enorme brillo social la temporada del “Original Ballet Russe” en el Teatro Municipal”,¹⁶⁹ funciones para las cuales, se agotaron rápidamente los boletos como se observó anteriormente cuando se trató de los costos correspondientes a los espectáculos de danza del TMRJ.

¹⁶⁶ “Será um espetáculo de rara beleza e rara poesia em que toma parte toda a companhia encarnando as figuras principais ou de maior relevo dos bailados além do Grande Leonide Massine.” (Jornal do Brasil, 28 may. 1940, p.11).

¹⁶⁷ “São visões deslumbrantes, provocando o êxtase dos sentidos, afirmou um crítico e na verdade assim se deve ser porque consubstancia a “Original Ballet Russe”, no momento, todas as conquistas feitas pelas suas predecessoras, tanto em relação aos interpretes, como no que diz respeito à encenação, que além de fausta é de rara beleza artística.” (Jornal do Brasil, Teatros, 26 mar. 1942, p.11).

¹⁶⁸ “Os espetáculos da Original Ballet Russe possuem caráter nitidamente artístico, nada havendo desprezado os diretores quer musical, quer coreográfico e quer obtido o máximo nos domínios do belo e do maravilhoso.” (Jornal do Brasil, 2 abr. 1942, p.10).

¹⁶⁹ “Revestir-se-á de enorme brilho social a temporada “Original Ballet Russe” no Teatro Municipal.” (Jornal do Brasil Teatros, 25 mar. 1942, p.10).

Igualmente, se realizaría este valor social a través de la siguiente expresión, “Se revestirá de extraordinario brillo social la inauguración, mañana en la noche, de la temporada oficial de 1942, del Teatro Municipal.”, nota donde se hace referencia al contenido de la programación inaugural, la cual tendría “bailados de carácter diverso, todos, sin embargo, de una trascendente belleza y maravillosa ejecución coreográfica”.¹⁷⁰

Situación que se repitió cuando esta compañía regresó para la temporada de 1944, para la cual se anunció como “el grande acontecimiento artístico social”, prometiendo un espectáculo de tres grandes bailados de éxito dos ya conocidos por el público, *Silfides* con música de Chopin, y *Sinfonía fantástica*, con música de Berlioz, y una nueva coreografía, por lo menos, desconocida para el público brasileño, *Baile de graduados* con música de Strauss.

También, este valor social se encontraba en los anuncios destinados a promover la obra de los maestros-coreógrafos Pierre Michailowsky y Vera Grabinska en el TMRJ, la cual en algunas ocasiones, cubriría una función benéfica, percibiéndose dentro de su divulgación comentarios como el siguiente, “Es de esperar, que está “matiné” de Bailados Clásicos de los ilustres artistas Pierre Michailowsky y Vera Grabinska se revestirá, sobre el ejemplo de los años precedentes, de un acontecimiento artístico-social de fin de año, pues apenas anunciada, ya fueron agotadas las localidades de las frisas, camarotes y platea.”¹⁷¹

Misma expresión utilizada para anunciar una presentación de estos profesores en 1944, como se observa en el siguiente fragmento donde además de realzar la labor altruista de estos artistas, se resaltaba la ausencia de cualquier vínculo gubernamental para la realización de su tarea educativa y artística,

Este esplendoroso espectáculo, que actualmente constituye un verdadero acontecimiento artístico-social, será dado en pro de los espectáculos gratuitos del Teatro de la Crianza, que los buenos profesores ofrecen a la niñez carioca, durante ya 15 años, sin cualquier auxilio oficial, solo contando con su propia labor.¹⁷²

En consecuencia, se observa como este valor social vinculado al artístico se encuentra articulado con su potencial de reafirmación, del lugar ocupado socialmente vía el

¹⁷⁰ “Revestir-se-á de extraordinário brilho social a inauguração, amanhã à noite, da temporada oficial de 1942, do Teatro Municipal. [...] [...] bailados de caráter diverso, todos, porém, de uma transcendente beleza e maravilhosa execução coreográfica. (Jornal do Brasil, 19 abr. 1942, p.10).

¹⁷¹ “É de esperar, que está “matinée” de Bailados Clássicos dos ilustres artistas Pierre Michailowsky e Vera Grabinska revestisse, ao exemplo dos anos precedentes, de um acontecimento artístico-social do fim do ano, pois apenas anunciada, já foram esgotadas as localidades de frisas, camarotes e plateia.” (Jornal do Brasil, 24 nov. 1942, p.10).

¹⁷² “Este esplendoroso espetáculo, que atualmente constitui um verdadeiro acontecimento artístico-social, será dado em prol dos espetáculos gratuitos do Teatro da Criança, que os bons professores oferecem às crianças cariocas, durante já 15 anos, sem qualquer auxílio oficial, só contando com o seu próprio labor.” (Jornal do Brasil, 28 nov. 1944, p.10).

conocimiento y el poder económico, al permitir, el acceso inmediato a aquellos con la capacidad apreciativa de la belleza del espectáculo, tal vez, por estar en posesión de un aprendizaje estético vivenciado por experiencias pasadas que les permitiría tener acceso a nuevas producciones realizadas bajo el mismo código. Así como, por estar vinculado su acceso a las posibilidades económicas existentes para ser benefactores de las causas promovidas por los artistas o por la primera dama, diferenciando, por lo menos, el acceso según la visibilidad del espectáculo de acuerdo con el estatus establecido por su posibilidad caritativa, sumado, a la jerarquización preestablecida en la distribución y precio de los asientos señalados con anterioridad dentro de este trabajo.

De igual forma, otro de los elementos distintivos de la composición coreográfica localizado en las notas periodísticas sería lo tradicional, particularmente, ligado a la escuela clásica rusa o a las compañías herederas de su estilo, como el Cuerpo de Baile del TMRJ.

Con referencia a esta tradición vinculada con la escuela clásica, particularmente rusa, se localizó un comentario crítico donde se le otorgaba el atributo de salvadora, como se observa en la siguiente nota escrita para la promoción de los bailados rusos del Coronel W. de Basil, quién era considerado defensor de las tradiciones de Legat, Pavlova, y Diaghilev,

Tuvimos en los últimos tres años la visita del “Ballet de Montecarlo”, del grupo Joos y de los artistas americanos de Lincoln Kristein, tres aspectos diferentes de la misma arte coreográfica. Joos influenciado vivamente por la escuela de Mary Wigmann, y por las tentativas de danza expresionista alemana ensayada en Munich después de la guerra de 14-18, nos dio un nuevo aspecto al explorar el arte de la danza: su larga estancia en Inglaterra, la tendencia anti-totalitaria y pacifista de su arte transformaran bastante las líneas maestras de la escuela primitiva.

El “Ballet de Montecarlo”, con admirables solistas y un coreógrafo de la altura de Massine, nos dio una visión de lo que fuera Diaghilev, transformada en el sentido de la simplificación. Leonide Massine tiene creaciones como “Bachanal”, de Wagner, donde se revelan posibilidades verdaderamente alentadoras para un “renoveau” de la danza, a lado de banalidades imperdonables.

El grupo de Kristein vino animado de una gran juventud y de un vivo entusiasmo. El ensayo agrado a unos y desagrado a otros. Algunas creaciones como “Billy the kid” fueran detestables. Pero otras fueron aceptadas, como “Filling the station”, en algunos pasajes, o ese admirable poema que Balanchine compuso sobre la música de Schubert, verdaderamente agradables.

Tenemos ahora una compañía de bailados, la del coronel de Basil, en el estilo del “Ballet de Montecarlo”. Es la vieja tradición de Legat, que la Pavlova elevo a alturas tan grandes, que veremos, viva, en el palco del Municipal. La salvación de la danza parece estar en la “escuela”. Hubo una tentativa de liberación, la de Isadora Duncan, que iludió a mucha gente. Genial era la americana y su arte no podría encontrar imitadores. Por eso murió con ella la expresión que con ella naciera, dejándonos la famosa “rítmica” de Dalcroze, muy buena para las escuelas y para los gimnasios, pero pésima para los palcos, delante de orquestas. El público adora la técnica y un “adagio” bien hecho arranca siempre aplausos delirantes. Por eso prevemos un grande éxito para los bailados del Coronel de Basil.¹⁷³

¹⁷³ “Tivemos nos últimos três anos a visita do “Ballet de Montecarlo”, do grupo Joos e dos artistas americanos de Lincoln Kristein, três aspectos diferentes da mesma arte coreográfica. Joos, influenciado vivamente pela

Nota bajo la autoría de G. de M., referenciada anteriormente, donde se pueden percibir varios aspectos que ayudan a comprender cual era el tipo de danza escénica representada en el TMRJ, así como, la percepción que, posiblemente, tuvieron algunos críticos. La cual, al ser publicada dentro del periódico oficial *A manhã*, podría estar manifestando una opinión cercana a lo deseado como danza escénica para este espacio teatral validado por el gobierno.

Para tal efecto, este autor comienza con una recapitulación de los últimos años, partiendo de la añoranza de las representaciones “alentadoras” y “renovadoras” del *Ballet de Monte Carlo* a cargo de Leonide Massine, hasta llegar a las propuestas juveniles del *American Ballet* y libertadoras de Isadora Duncan.

Dando énfasis a los logros y fracasos relacionados con los intentos realizados por cada uno de estos artistas para renovar la danza escénica, que, en sumatoria, llevarían a reconsiderar el lugar de la “escuela” clásica para la creación de una obra coreográfica de calidad.

Terminando por desacreditar otras metodologías para el entrenamiento del movimiento corporal como el método rítmico Dalcroze anteriormente mencionado, que había alcanzado, para ese entonces, una particular expansión por Europa y Estados Unidos, llegando a influenciar las creaciones modernas de la danza escénica.

Así, al parecer, serían consideradas como logros o fracasos de acuerdo con su proximidad o lejanía con la escuela clásica. Aspecto aún más perceptible cuando este autor hace referencia a los trabajos coreográficos del *American Ballet*, describiendo como

escola de Mary Wigmann, e pelas tentativas da dança expressionista alemã ensaiada em Munique depois da guerra de 14-18, deu-nos um aspecto novo e a explorar da arte da dança: a seu longo estágio na Inglaterra, a tendência anti-totalitária e pacifista de sua arte transformaram bastantes as linhas mestras da escola primitiva.

O “Ballet de Montecarlo”, com admiráveis solistas e um coreógrafo da altura de Massine, deu-nos uma visão do que fora Diaghileff, transformada no sentido da simplificação. Leonide Massine tem criações como a “Bachanal”, de Wagner, onde se revelam possibilidades verdadeiramente alentadoras para um “renouveau” da dança, ao lado de banalidades imperdoáveis.

O grupo de Kristein veio animado de uma grande mocidade e de um vivo entusiasmo. O ensaio agradou a uns e desagradou a outros. Algumas criações como “Billy the Kid” foram detestáveis. Mas outras houve, como “Filling Station”, em algumas passagens, ou esse admirável poema que Balanchine compôs sobre música de Schubert, verdadeiramente agradáveis.

Teremos agora uma companhia de bailados, a do coronel De Basil, no estio do “Ballet de Montecarlo”. É a velha tradição de Legat, que a Pawlova elevou a alturas tão grandes, que veremos, viva, no palco do Municipal. A salvação da dança parece estar na “escola”. Houve uma tentativa de libertação, a de Isadora Duncan, que iludiu a muita gente. Genial era a americana e sua arte não poderia achar imitadores. Por isso morreu com ela a expressão que com ela nascera, deixando-nos a famosa “rítmica” de Dalcroze, muito boa para as escolas e para os ginásios, mas péssima para os palcos, diante de orquestras. O público adora a técnica e um “adagio” bem feito arranca sempre aplausos delirantes. Por isso prevemos um grande êxito para os bailados do Coronel de Basil.” (G. de M., *A manhã*, 22 feb. 1942, p.5).

detestables aquellos poseedores de una construcción estética como *Billy the kid*, al mismo tiempo que calificaba como admirables otras de sus composiciones coreográficas como el poema sinfónico creado sobre la música de Schubert, aparentemente, más apegado a la escuela clásica.

Diferencia de lo tradicional representado por los ballets rusos, y lo juvenil y libertador por los Estados Unidos, donde la danza alemana representada por el ballet Jooss, parecería ser parte de un periodo histórico de posguerra en experimentación, por lo tanto, de igual forma un fenómeno temporal.

Proceso descrito por este autor que también ayuda a visualizar el señalamiento levantado por Rodrigues (2008), acerca de la atemporalidad presentada en ocasiones por las manifestaciones modernas como las de Isadora Duncan y el Ballet Jooss, debido a que sus propuestas a pesar de ser realizadas a principios del siglo XX,¹⁷⁴ influyeron en la escena teatral de forma más perceptible hasta la segunda mitad de este mismo siglo.

En parte, por ser interrumpidas por los distintos movimientos nacionalistas y conflictos bélicos, así como, por su aparente desapego a la técnica clásica para la procura de una libertad expresiva del cuerpo, que resultó ser poco conveniente para aquellas naciones que desearían encuadrar a todos los ciudadanos bajo características nacionales específicas.

Ante esto, se puede inferir que uno de los elementos principales para la calidad de una representación de danza escénica durante la primera mitad del siglo XX, sería la técnica clásica y una construcción coreográfica más apegada a lo tradicional, llegándose inclusive a relacionar lo efímero del éxito de algunos artistas modernos con la aparente falta de una técnica que sustentara su trabajo.

De esta forma, con relación a las danza modernas Vieira (2009), comenta que, “siendo un ballet no tan rígido, el ‘nuevo’ género no tenía predominancia en la sociedad, lo que amplió los desafíos enfrentados por las danzas modernas y expresionistas, principalmente, con relación al estatus que el Ballet Clásico traía consigo” (p.7),¹⁷⁵ aunado a las restricciones gestionadas durante el gobierno de Getulio Vargas que poco colaboraron para la institución de una danza más libre como modelo escénico, el cual solo comenzaría a desarrollarse en Brasil a partir de la década de los 50.

¹⁷⁴ Con respecto a las manifestaciones modernas de acuerdo con Vieira (2009), la Semana de Arte Moderna de 1922 realizada en São Paulo, contribuyó para tener una nueva perspectiva con respecto a la danza escénica brasileña.

¹⁷⁵ “Sendo um balé não tão rígido, o ‘novo’ gênero não tinha predominância na sociedade, o que ampliou os desafios enfrentados pelas danças Moderna e Expressionista, principalmente, em relação ao status que o Balé Clássico trazia consigo.” (VIEIRA, 2009, p.7).

Igualmente, a lo largo del anterior fragmento periodístico, se encuentran varios nombres de artistas de la danza y de un empresario que continuamente serían utilizados para validar el trabajo representado en la escena del TMRJ, como son los nombres de los rusos Nijinsky, Ana Pavlova, Leonide Massine y Sergei Diaghilev.

Con respecto a la modernidad, esta se encontraba mayormente relacionada con la representación del *American Ballet* en 1941, sobre todo por medio de expresiones vinculadas con la cercanía de sus creaciones coreográficas con la vida moderna. A diferencia del término moderno utilizado para describir el trabajo del *Original Ballet Russe* y del Cuerpo de Baile del TMRJ, el cual se encontraba direccionado más hacia la renovación de la composición coreográfica como ya se ha hecho referencia anteriormente. Siendo anunciado el estreno del *American Ballet* como “El baile clásico y la influencia del espíritu americano. El extraño y curioso sabor de los espectáculos del American Ballet”, nota dentro de la cual se comenta lo siguiente,

Respetados los proyectos de arte que glorifico Pavlova, y Nijinsky creo, lo vienen haciendo con tamaño éxito en el campo de la música, la danza moderna, temas nuevos de grande actualidad y de impecable ejecución artístico-coreográfica y que van a ser grande dominio apreciados entre nosotros, y de especial manera por la última generación, que el cinema ya presentó.¹⁷⁶

De esta forma, se observa como una de las características resaltadas con respecto a las representaciones del *American Ballet*, era su afinidad con la construcción estética del cinema, visible en coreografías como *Filling the Station*¹⁷⁷ y la exaltación de algunos de sus bailarines como hollywoodenses.

Asimismo, para denotar el carácter moderno de esta agrupación se expresó lo siguiente en uno de los títulos que anunciaba las representaciones de este grupo: “Poesía diferente, no más el murmullo de las fuentes, sino el forastero de los caminos bajo las ruedas del convoy. Las bellas revelaciones coreográficas del American Ballet”, en cuya nota se comentaba como la modernidad, de igual forma, se encontraría conectado a su escuela clásica, aunque con énfasis en la actualización de los temas,

Caracteriza a los espectáculos del American Ballet, el famoso conjunto norte americano que dentro de pocos días estará en Rio, la perfecta fusión de los principios coreográficos clásicos con las ideas modernas en asunto del arte, procesando la actualización de los temas inspirados en la música y en la danza. La

¹⁷⁶ “O baile clássico e a influência do espírito americano. O estranho e curioso sabor dos espetáculos do American Ballet. [...] Respeitados os projetos da arte em que glorificou Pavlova Nijinsky, criou o vem fazendo com tamanho êxito no campo da música, a dança clássica moderna, temas novos de grande atualidade e de impecável execução artístico-coreograficos e que vão ser grande domínio apreciados entre nós, e de especial maneira pela última geração, que o cinema de tal modo já apresentou.” (Jornal do Brasil, 1 jun. 1941, p.40).

¹⁷⁷ Comentario realizado a partir de la comparación visual que la presente autora hizo sobre esta pieza coreográfica y la producción filmica hollywoodense de esta época.

poesía de la época romántica fluía de los lunares, de los puentes, de las soledades silenciosas, del murmullo de las fuentes. Para la humanidad de hoy nace la emoción del trabajo intenso de las fábricas de las chimeneas humeando, de los edificios lanzados para lo alto como un desafío a la divinidad, del forastero de los caminos bajo el peso del convoy veloz e incesante.¹⁷⁸

Del mismo modo, sobre el trabajo de su director y coreógrafo George Balanchine, este mismo periódico hace énfasis en su labor para conseguir la transición de lo tradicional de la danza clásica para temas modernos,

[...] acerca de la eminente dirección coreográfica de George Balanchine y su repertorio a la par de cinco bailados de estilo clásico riguroso, ofrece la novedad atrayente de la estilización de temas modernos, embebidos de la poesía de la era actual en que idealismo y acción se mezclan como una expresión nueva de mística humana.¹⁷⁹

Desde otra perspectiva, en lo concerniente a las expresiones utilizadas para dar énfasis al término modernidad se encontraban también el de “Avant-scene”, utilizado por el periódico *A manhã* durante una entrevista al Coronel W. de Basil realizada para describir el trabajo del *Original Ballet Russe* en 1942,

En pleno palco del Municipal, podíamos observar perfectamente, la “Avant-scene” donde encontramos, los movimientos de los bailarines. Había algunas decenas de ellos, gran parte todavía muy jóvenes, y se observaba en la mayoría una bella homogeneidad de la técnica.¹⁸⁰

Refiriéndose en este caso a la juventud como una de las características modernas de este nuevo grupo, ejemplo de un gran potencial técnico y artístico, sustentado, posiblemente, por el avance técnico y artístico de las nuevas generaciones, por medio de las cuales, según esta misma nota, “podemos tener una impresión más completa de la contribución que los rusos dieran al arte de la danza en este siglo”.¹⁸¹

Ahora bien, con referencia a la modernidad manifestada con respecto al Cuerpo de

¹⁷⁸ “Poesia diferente, não mais o murmúrio das fontes, mas o ranger dos trilhos sob as rodas do comboio. As belas revelações coreográficas do American Ballet.

Caracteriza os espetáculos do American Ballet, o famoso conjunto norte americano que dentro de poucos dias estará no Rio, a perfeita fusão dos princípios coreográficos clássicos com as ideias modernas em assunto de arte, processando a atualização dos temas inspirados da música e da dança. A poesia da época romântica fluía dos luars, dos poentes, das solidões silentes, do murmúrio das fontes. Para a humanidade de hoje nasce a emoção do trabalho intenso das fabricas das chaminés fumegando, dos edifícios atirados para o alto como um desafio à divindade, do ranger dos trilhos sob o peso do comboio veloz e incessante.” (Jornal do Brasil, Teatros, 14 jun. 1941, p.11).

¹⁷⁹ “[...] sob a eminente direção coreográfica de George Balanchine e seu repertorio a par de cinco bailados de estilo clássico riguroso, oferece a novidade atraente da estilização de temas modernos, embebidos da poesia da era atual em que idealismo e ação se misturam como uma expressão nova de mística humana.” (Jornal do Brasil, 17 jun. 1941, p.11).

¹⁸⁰ “Em pleno palco do Municipal, podíamos observar perfeitamente, da “avant-scene” onde nós achávamos, os movimentos dos dansarinos. Havia algumas dezenas deles, grande parte ainda muito jovem, e observava-se na maioria uma bela homogeneidade de técnica.” (A manhã, 19 abr. 1942, p.6).

¹⁸¹ “O seu repertório é mais eclético, e por ele podemos ter uma impressão mais completa de contribuição que os russos deram à arte da dança neste século.” (A manhã, 19 abr. 1942, p.6).

Baile del TMRJ, al parecer, esta sería adquirida por medio de rasgos contruidos a partir de la llegada de Igor Schwiezoff para la temporada de 1945, quien

[...] dice dar su fe en la transformación del bailado. No es más el bailado ruso conocido de Nijinsky, Fokine y Karsavina, sino que transforma la danza en su técnica, en su espíritu, en su coreografía, en su interpretación. Y agregó que varios bailados que presentará ya atestiguan ese progreso, o mejor esa modificación de grande arte.¹⁸²

Transformación de la danza escénica fundamentado por la “escuela” clásica, necesaria según Schwiezoff para avanzar hacia nuevos caminos favorecedores para las nuevas creaciones coreográficas y sus formas de interpretación, dejando atrás la simple imitación de los grandes artistas.

Como se observa, a diferencia del *American Ballet*, la modernidad en el *Original Ballet Russe* y el Cuerpo de Baile del TMRJ, se fundamenta en la búsqueda de nuevas formas de composición a partir de la escuela universalmente ya instituida, mientras el *American Ballet* al mismo tiempo que avanza técnicamente, se concentra, también, en efectivizar la identidad del grupo como nacional y por un breve periodo en panamericano.

En parte, según Vega Pichaco (2017), como parte de un proceso nacionalista estadounidense que buscaba distanciarse de cualquier modelo extranjero, en específico el ruso, por considerarlo anticuado para las características progresistas y patrióticas visualizadas para esta nación y para el continente como una extensión de la “América”.

En otro orden de ideas, siguiendo con los elementos distintivos otorgados a las representaciones de danza, se tiene también la dimensión interdisciplinar, mezcla de varios elementos como la música, la escenografía, el vestuario, la poesía y la plástica en general.

Con referencia a esto, se observa cómo se realizan los siguientes elementos en las creaciones que Maria Olenewa y Vaslav Veltschek realizaron para el Cuerpo de Baile en 1939, “[...] ofrecerá, en ambientes deliciosos de los mayores escenógrafos franceses, verdaderas fiestas de movimiento y de color para los ojos deslumbrados de nuestra platea”.¹⁸³

Mientras, el *Ballet de Monte Carlo* era promocionado a través de sus vestuarios y decoraciones, sumado, al trabajo musical y coreográfico dirigido por Leonide Massine, donde, “La música es alegre y nerviosa; la coreografía deslumbrante, agitada por un ritmo frenético;

¹⁸² “Depois de muitas exc--- o Sr. Schwiezoff, fatigado ainda, conversou alguns minutos e me disse da sua fé na transformação do bailado. Não é mais o bailado russo conhecido, de Nijinsky, Fokine e Karsavina, mas transforma-se a dança em sua técnica, em seu espírito, em sua coreografia, em sua interpretação. E juntou que vários bailados que apresentará já testemunham esse progresso, ou melhor essa modificação da grande arte.” (A manhã, 26 sep. 1945, p.5).

¹⁸³ “[...] oferecerá, em ambientes deliciosos dos maiores cenógrafos franceses, verdadeiras festas de movimento e de côr para os olhos deslumbrados da nossa plateia.” (Jornal do Brasil, 14 jun. 1939, p.15).

vestuarios y decoraciones, obra del Conde Etienne Beaumont contribuyen para el esplendor de ese jovial bailado.”¹⁸⁴

Siendo utilizados también estos elementos interdisciplinarios para describir el trabajo del *American Ballet*, donde las nuevas tecnologías ocupan un lugar significativo, como se observa en el siguiente comentario, “El “American Ballet” trae todos sus escenarios y vestuarios completos, aderezos y maquinaria eléctrica para presentar sus espectáculos tal como los lleva a cabo en los grandes teatros de Estados Unidos, donde han alcanzado los mejores y más ruidosos triunfos.”¹⁸⁵

Ya para 1942, ante la llegada del *Original Ballet Russe* por primera ocasión, se enfatizaba la grandeza, lujo de los vestuarios y escenografía entre otros aspectos, como se percibe en la siguiente publicación del *Jornal do Brasil*,

Una de las características del “Original Ballet Russe”, además de ser la mayor y más perfecta organización coreográfica existente hasta hoy y de poseer en el segundo elenco artístico un número excepcional de famosas Figuras de primer plano, es la magnitud nada menos de 128 obras, las cuales, corresponden a los respectivos lujosos materiales escénicos: grandiosos escenarios debidos al pincel de los más notables escenógrafos que ya trabajaron para el conjunto de Diaghilev, entre los cuáles ocupan el primer lugar Bakst y Benois, y el lujosísimo guardarropa, debido, también a la fantasía de los más famosos diseñadores.¹⁸⁶

Características resaltadas una vez más cuando se anunciaba su llegada al puerto de Rio de Janeiro,

Llegan a Brasil los artistas en perfecta forma, comenzando ya, los preparativos para el estreno, desembarcando en la Alfandega el lujosísimo equipaje, centenares de volúmenes de escenarios y guarda ropa, ya poniéndose en contacto con el ilustre Maestro Eugen Fuers con la orquesta completa del Municipal para la realización de los ensayos y preparo de los espectáculos que inaugurarán, con brillo inmejorable, la estación oficial de nuestro primer teatro.¹⁸⁷

Finalmente, en 1945, se observa nuevamente la utilización de los componentes

¹⁸⁴ “A música é alegre e nervosa; a coreografia deslumbrante, agitada por um ritmo frenético; vestuários e decorações, obra de Conde Etienne Beaumont contribuem para o esplendor desse jovial bailado.” (Jornal do Brasil, 6 abr. 1940, p.11).

¹⁸⁵ “Traz o “American Ballet” todos os seus completos cenários e vestuários, adereços e aparelhos elétricos de modo a apresentar seus espetáculos tal e qual como os leva a cena nos grandes teatros dos Estados Unidos, onde tem alcançado os melhores e mais ruidosos triunfos.” (Jornal do Brasil, 4 jun. 1941, p.13).

¹⁸⁶ “Uma das características do “Original Ballet Russe”, além de ser a maior e mais perfeita organização coreográfica existente até hoje e possuir no segundo elenco artístico um número excepcional de famosas figuras de primeiro plano, é a magnitude nada menos que 128 obras, as quais, correspondem os respectivos luxuosos matérias cênicos: grandiosos cenários, devidos ao pincel dos mais notáveis cenógrafos que já trabalharam para o conjunto de Djhlleff, entre os quais ocupam o primeiro lugar Bakst e Bencis, e o lujosíssimo guarda-roupa, devido, também à fantasia dos mais famosos desenhistas.” (Jornal do Brasil, 15 mar. 1942, p.39).

¹⁸⁷ “Chegam os artistas em perfeita forma, começando já, hoje, os preparativos para a estreia, já desembarcando na Alfandega a lujosíssima bagagem, centenares de volumes de cenários e guarda-roupa, já se pondo em contato o ilustre Maestro Eugen Fuers com a orquestra completa do Municipal para a realização dos ensaios e preparo dos espetáculos que inaugurarão, com brilho inexcelável, a estação oficial do nosso primeiro teatro.” (Jornal do Brasil, 10 abr. 1942, p.11).

interdisciplinarios para el destaque de las funciones que realizaría el Cuerpo de Baile bajo la dirección de Schwezoff, donde,

Los cuatro espectáculos que serán representados en los recitales bajo la modalidad de abono estarán montados con esmero digno de este acontecimiento. Todos los materiales escénicos fueron expresamente ejecutados en Rio de Janeiro; los escenarios fueron pintados por el conocido escenógrafo Collomb, con base en el croquis de los escenarios realizados aquí en Rio por el mismo Collomb y por el conocido pintor Enrico Blanco.¹⁸⁸

Percibiéndose como esta interdisciplinariedad correspondería a grupos extranjeros o a trabajos realizados por extranjeros dentro del Cuerpo de Baile, así como, era resaltado el alto costo y valor de una producción de danza clásica como ha sido antes mencionado.

Además, sobre todo en la última nota, se observa cómo se estaba formando un equipo técnico propio para el TMRJ, con el propósito, de construir una escena digna de una obra coreográfica con todo lo que esto implicaba: diseño de luces, vestuario, escenografía, utilería, efectos visuales, entre otros aspectos.

Con base en esto, se puede observar como la interdisciplinariedad considerada necesaria para la independencia y autonomía de la danza por Noverre (MONTEIRO, 1998), se fue preservando con todo y las alteraciones vivenciadas a partir de su transición para distintos escenarios y ambientes teatrales como señala Ferreira (2008).

En cuanto al elemento distintivo correspondiente a la espectacularidad, este fue utilizado, principalmente, en términos de grandiosidad a partir del número de bailarines y de piezas coreográficas, del mismo modo que, por su lujo y presencia de celebridades, siendo una de las expresiones más utilizadas la “grandeza de los espectáculos”.

Por ejemplo, en los espectáculos realizados por Pierre Michailowsky y Vera Grabinska lo que más se resaltaría era el número de bailarines participantes, a diferencia de la grandeza y el lujo destacados dentro de las notas que anunciaban al Cuerpo de Baile, el *Ballet de Monte Carlo*, el *Original Ballet Russe*, *American Ballet* y el *Ballet da juventude*. Manifestándose con respecto al Cuerpo de Baile lo siguiente, “Una representación de grande efecto será realizada [...]”,¹⁸⁹ así como, “[...] un grandioso espectáculo que, por la belleza musical y coreográfica de los cinco ballets que serán presentados y por el montaje lujoso no

¹⁸⁸ “Os quatro espetáculos que serão representados nas recitas de assinatura estarão montados com o esmero digno deste acontecimento. Todos os materiais cênicos foram expressamente executados no Rio de Janeiro; os cenários foram pintados pelo conhecido cenógrafo Collomb, sobre croquis expressamente encomendados do EE. Unidos aos famosos pintores Serge Soudelkine e Florence Martin, sendo alguns croquis de cenários executados aqui no Rio pelo mesmo Collomb e pelo conhecido pintor Enrico Blanco.” (Jornal do Brasil, 23 sep. 1945, p.8).

¹⁸⁹ “Uma apresentação cênica de grande efeito será realizada, tal como para os bailados, e um elevado número de cenários novos serão executados sob a direção do Sr. R. Deshays, pelos ateliers do Teatro Municipal, segundo maquete dos mais celebres pintores [...]” (Jornal do Brasil, 21may. 1939, p.10).

será inferior a los que recientemente nos fueron ofrecidos por los conjuntos extranjeros.”¹⁹⁰

Mientras, para el *Ballet de Monte Carlo* y *American Ballet* además de la cantidad de bailarines, eran destacadas sus celebridades entre ellas jóvenes bonitas, elegantes y graciosas con técnica perfecta,

El Ballet de Montecarlo, setenta bailarines de excepcional valor, entre ellos doce celebridades mundiales auténticas, bajo la dirección de Leonide Massine presentará, en el Teatro Municipal, a partir de los últimos días de mayo las veinticinco maravillosas composiciones coreográficas que constituyen su estupendo repertorio.¹⁹¹

A un lado de los bailados modernos creados por el renovador espíritu americano y que los filmes del espectáculo tienen divulgado, hay en el repertorio del “American Ballet” bailados de líneas rigurosamente clásicas a las cuales cincuenta y cinco Figuras del elenco, todas jóvenes y bonitas, dan extraordinario realce por su elegancia y gracia, su técnica perfecta [...].¹⁹²

Asimismo, para promocionar al *Original Ballet Russe* se destacó su composición coreográfica majestuosa debido a la costosa unión de cada uno de sus componentes,

[...] viene “au grand complet”, con todos sus artistas, los de mayor renombre en el mundo coreográfico y sus grandiosos escenarios y suntuoso guarda-ropa, que vale una fantástica fortuna en dólares, siendo estimado por los entendedores como una cosa inconcebible en las regiones de Estados Unidos, con la exigentísima de Londres y de otras capitales europeas.¹⁹³

Comentarios donde se percibe la importancia del reconocimiento del otro, quien es responsable de atestiguar la espectacularidad, así como de cada uno de los elementos distintivos hasta ahora descritos. Testigos también de las muestras de virtuosismo de cada uno de los bailarines dentro de la composición de la obra.

Elementos acentuados por el espacio/lugar de representación donde el lujo y celebridades se muestran juntos bajo un aura creada por los efectos teatrales y la poética innovadora, disipando, como comenta Williams (2011), la posibilidad de su existencia real para convertirse en un acto espectacular.

¹⁹⁰ “[...] um grandioso espetáculo que, pela beleza musical e coreográfica dos cinco ballets que serão apresentados e pela luxuosa montagem não ficara inferior aos que recentemente nos forma dados por conjuntos estrangeiros.” (Jornal do Brasil, 3 oct. 1942, p.7).

¹⁹¹ “O Ballet de Montecarlo, setenta bailarinos e bailarinas de excepcional valor, entre eles doze celebridades mundiais autenticas, sob a direção do grande Leonide Massine apresentará, no Teatro Municipal, a partir dos últimos dias de Maio as vinte e cinco maravilhosas composições coreográficas que constituem seu estupendo repertorio.” (Jornal do Brasil, 25 abr. 1940, p.11).

¹⁹² “Ao lado dos bailados modernos criados pelo renovador espirito americano e que os filmes de grande espetáculo tem divulgado, há no repertorio do “American Ballet” bailados de linhas rigorosamente clássicas aos quais as cinquenta e cinco figuras do elenco, todas jovens e bonitas, dão extraordinário realce por sua elegância e graça, sua técnica perfeita, [...]” (Jornal do Brasil, 6 jun. 1941, p.11).

¹⁹³ “[...] vem “au grand complet”, com todos os seus artistas, os de maior renome no mundo coreográfico e seus grandiosos cenários e suntuoso guarda-roupa, que vale uma fantástica fortuna em dólares, sendo estimado pelos entendedores como uma coisa inconcebível nas regiões dos Estados Unidos, com a exigentíssima de Londres e de outras capitais europeias.” (Jornal do Brasil, 27 feb. 1942, p. 9).

Donde la obra de acuerdo con Rancière (2010), subsiste por si sola, ya no le pertenece al artista creador ni a un espacio específico, sino se va transformando conforme va transitando por los diferentes tiempos y espacios donde se dispone para ser apreciada por un público expectante del suceso anunciado.

Por último, con referencia a lo novedoso del espectáculo, se destaca una vez más, la modernidad del espectáculo y su semejanza con las nuevas propuestas disponibles para el entretenimiento como el cinema, así observado en la siguiente nota, “Atribuyese el vivo interés al carácter de novedad del grupo y al hecho que los filmes divulgarán la nueva idea, con la participación de Lew Christensen y Marie Jeanne, Gizella Caccialanza y Allian Dólar, en algunas de las más brillantes realizaciones de Hollywood.”,¹⁹⁴ la cual, anunciaba la próxima presentación del *American Ballet*.

Generalmente, sobresaliendo lo novedoso de esta agrupación por su trabajo renovador del ballet clásico, así como, por ser parte del espíritu creativo estadounidense comprobado a través de su oferta cinematográfica, tal y como se percibe dentro de las siguientes notas,

Entra hoy en el puerto de Rio de Janeiro el vapor Argentina que transporta para nuestra ciudad el “American Ballet”, el famoso conjunto coreográfico norteamericano cuyos espectáculos constituyen, en el mundo de la danza la grande novedad porque juntan la excelencia y el brillo tendencias renovadoras que actualizan el bailado clásico.¹⁹⁵

Los espectáculos del “American Ballet” aunque obedezcan a los principios rigurosos de la danza clásica, presentan la novedad de los temas realísticos, escapando del sueño, de los cuentos de hadas de los bailados de otrora. El espíritu creador norteamericano, emprendió apoyado en artistas eméritos, la renovación y sus conquistas, formas maravillosas.¹⁹⁶

Así como, se hacía referencia constantemente a la novedad de las obras coreográficas que irían a representar, principalmente, las compañías rusas como el *Ballet de Monte Carlo* y el *Original Ballet Russe*.

Elementos que fueron componiendo algunos de los imaginarios que serían reforzados o confrontados por las experiencias pasadas y futuras adquiridas por la platea, con

¹⁹⁴ “Atribui-se ao vivo interesse ao caráter de novidade da troupe e ao fato de terem os filmes divulgação já a ideia nova, com a participação de astros como Lew Christensen e Marie Jeanne, Gizella Caccialanza e Allian Dolar, em algumas das mais brilhantes realizações de Hollywood.” (Jornal do Brasil, 8 jun. 1941, p. 43).

¹⁹⁵ “Entra hoje no porto do Rio de Janeiro o vapor Argentina que transporta para a nossa cidade o “American Ballet”, o famoso conjunto coreógrafo norteamericano cujos espetáculos constituem, no mundo da dança a grande novidade do momento porque aliam à excelência e brilho tendências renovadoras que atualizam o bailado clássico.” (Jornal do Brasil, 18 jun. 1941, p.11).

¹⁹⁶ “Os espetáculos do “American Ballet” embora obedecem aos princípios rigorosos de dança clássica, apresentam a novidade dos temas realísticos, fugindo ao sonho, aos contos de fadas dos bailados de outrora. O espírito criador norteamericano, empreendeu apoiado em artistas eméritos, a renovação e suas conquistas formas maravilhosas.” (Jornal do Brasil, Teatros, 20 jun. 1941, p.11.).

base en las cuáles, se irían generando expectativas como las que a continuación serán descritas.

3.1.3 Expectativas generadas a través de la prensa con respecto a los espectáculos de danza del TMRJ durante 1939 - 1945

“Los periódicos tenían la función de preparar al público en las semanas y días anteriores al estreno y después hacer críticas, ni siempre positivas” (CARLONI, 2014, p.181, traducción propia)¹⁹⁷.

Preparación del público a través de experiencias pasadas como las localizadas dentro del contenido de las notas periodísticas analizadas, correspondientes a eventos tanto locales como extranjeros. Siendo señalados como principales testigos, el público asiduo a los eventos de danza del TMRJ, entre los cuáles se encontraban las siguientes personalidades públicas: El embajador de Francia, Oliveira Passos,¹⁹⁸ el embajador de Perú, Dourival Fontes, la Embajada Inglesa, el Dr. Osvaldo Aranha, el ministro de Canadá, el embajador americano¹⁹⁹, y otros diversos profesionistas que aparecían bajo el apelativo de Doctores.²⁰⁰

Estando entre ellos, el público relacionado con las experiencias pasadas pertenecientes a la primera temporada de danza de 1939, donde “el aplauso de la población carioca a la iniciativa de la Prefectura de realizar, por cuenta propia, la temporada oficial de este año, del Teatro Municipal, ya se manifestó de modo inequívoco [...]”²⁰¹, que en el caso de ser este aplauso manifestado debido a la presencia del ballet clásico, este solo podría provenir de un público conocedor de esta arte coreográfica sea como espectador de las representaciones extranjeras que con anterioridad se habían representado en el TMRJ o como practicante de su técnica a través de las clases que desde principios de siglo estaban disponibles dentro de clubes, escuelas privadas (MELO 2014; 2016) e instituciones de asistencia como la perteneciente a la *União das Operárias de Jesús*.

Público, posiblemente, expectante también de la llegada del *Ballet de Monte Carlo* para la temporada de 1940, como se puede ver a través de las siguientes expresiones,

¹⁹⁷ “Os jornais tinham a função de preparar o público nas semanas e dias anteriores a estreia e depois fazer críticas, nem sempre positivas” (CARLONI, 2014, p. 181).

¹⁹⁸ Jornal do Brasil, 18 jun. 1939, p.12.

¹⁹⁹ Jornal do Brasil, Teatros, 14 abr. 1942, p.10.

²⁰⁰ Jornal do Brasil, Teatros, 8 may. 1940, p.11.

²⁰¹ “O aplauso da população carioca à iniciativa da Prefeitura de realizar, por conta própria, a temporada oficial deste ano, do Teatro Municipal, já se manifestou de modo inequívoco [...]” (Jornal do Brasil, 13 jun. 1939, p.17).

“La Grande Companhia de Bailados Rusos de Montecarlo que es, en el momento la principal preocupación de los habitantes de esta ciudad [...]”,²⁰² “Toda la ciudad espera ansiosa la visita de la Companhia de Bailados Clásicos de Montecarlo [...]”.²⁰³

Entusiasmo del público comprobado a través del éxito en taquilla como así fue expresado por el *Jornal do Brasil* con respecto a las diferentes representaciones que realizaría el Cuerpo de Baile del TMRJ: “Y el interés del público va creciendo día a día, traducido en la expresiva procura de localidades [...]”,²⁰⁴ “[...] la procura ha sido tanta que es bien posible que toda la capacidad se agote mucho antes del día del espectáculo.”,²⁰⁵ “Realmente, el pueblo manifestó su enorme interés por el espectáculo, adquiriendo todas las localidades en los tres primeros días en que fueron puestas a la venta.”²⁰⁶

Generación de expectativas resultante de supuestas experiencias pasadas que, de comprobarse a través de publicaciones previas o posteriores, podría corroborarse la existencia de una demanda para esta nueva práctica, por lo menos, para el público interesado y/o habituado a la oferta del TMRJ. Sin embargo, por el continuo patrocinio y posterior apoyo para la institución de otras agrupaciones nacionales como el *Ballet da Juventude*, podría suponerse que, efectivamente, cierta demanda existía para esta actividad o por lo menos un interés oficial.

De igual forma, en lo tocante al *Ballet de Monte Carlo* en 1940, se manifestó que, “No solo fue intensa la afluencia de los abonantes nuevos, como repiqueteaba el teléfono en todo instante multiplicándose los pedidos de reserva de las localidades.”²⁰⁷ Así como, “Véndense rápidamente los boletos restantes razón por la cual ya se encuentran a la venta las localidades para el segundo espectáculo del sábado [...]”,²⁰⁸ generando con ello un posible temor de que las localidades se acabaran, tal vez, para asegurar la compra y por ende un retorno económico anticipado del dinero invertido.

En cuanto al *Original Ballet Russe*, se percibió que su presentación en 1942

²⁰² “A Grande Companhia de Bailados Russos de Montecarlo que é, no momento a principal preocupação dos habitantes desta Cidade [...]” (Jornal do Brasil, 6 abr. 1940, p.11).

²⁰³ “Toda a cidade espera ansiosa a visita da Companhia de Bailados Clássicos de Monte Carlo [...]” (Jornal do Brasil, 27 mar. 1940, p.11).

²⁰⁴ “E o interesse público vai crescendo dia a dia, traduzido na expressiva procura de localidades [...]” (Jornal do Brasil, 16 jun. 1939, p.17).

²⁰⁵ “[...] a procura tem sido tanta que é bem possível que toda a lotação se esgote muito antes do dia do espetáculo.” (Jornal do Brasil, 17 oct. 1941 p.11).

²⁰⁶ “Na verdade, o povo manifestou seu enorme interesse pelo espetáculo, adquirindo todas as localidades nos três primeiros dias em que forma eles postas à venda.” (Jornal do Brasil, 23 oct. 1941, p.11).

²⁰⁷ “Não só foi intensa a fluência de assinantes novos, como tilintava o telefone a todo instante multiplicando-se os pedidos de reserva de localidades.” (Jornal do Brasil, 10 abr. 1940, p.11).

²⁰⁸ “Escoam-se rapidamente os bilhetes restantes razão por que já se encontram à venda também as localidades para o segundo espetáculo Sábado [...]” (Jornal do Brasil, Teatros, 28 may. 1940, p.11).

generó una de las mayores expectativas correspondiente al número de comentarios manifestado dentro de las páginas del periódico *Jornal do Brasil*, como el siguiente, “La suscripción para las seis presentaciones ha sido de enorme aceptación lo que quiere decir que el extraordinario y glorioso conjunto que viene representará todas las noches para casas llenas.”²⁰⁹

Expectativa de una venta exitosa de boletos por abono observada tanto en los comentarios realizados dentro de las notas como en los carteles, no obstante, en los avisos clasificados dentro de los periódicos fueron observados algunos anuncios relacionados con la reventa de abonos para diversos espectáculos del TMRJ, por lo que se podría suponer que la venta total de estos no necesariamente garantizaría la asistencia del público. Encontrándose entre las notas más destacadas sobre este el éxito en la venta de boletos para el *Original Ballet Russe*, la siguiente,

La publicidad sensiblemente igual a la de los años pasados en torno a la Temporada de Bailados a realizarse en el teatro Municipal, debía corresponder interés semejante a los registrados en aquellas épocas y no es eso lo que está sucediendo. Abierta la suscripción para los seis espectáculos del “Original Ballet Russe”, la gran compañía de camino para Rio y que aquí debe llegar dentro de dos semanas, activó de manera extraordinaria la taquilla de nuestro teatro oficial, creciendo los candidatos por centenas. ¿Por qué tamaño y tan vivo interés? Es que el culto público carioca está a la par de lo que sucede afuera en los dominios del arte y así, sabe muy bien que el “grupo” que Rio va a hospedar no tiene rival, en el momento, en todo el mundo.²¹⁰

La cual, hace referencia a la existencia de un interés por este tipo de espectáculo fundamentado en posibles experiencias pasadas adquiridas en el extranjero. Confirmándose, de igual forma, el éxito de taquilla de esta agrupación a través de una nota publicada unos días antes de su estreno que sería el 30 de abril de 1942,

Tendrá, en el Municipal fulgor artístico equivalente y los aplausos de los tres mil espectadores que el Teatro abarca porque no habrá lugares vacíos en esta temporada, por el voluminoso número de abonantes, el mayor hasta hoy registrado desde la inauguración en 1909 de la suntuosa casa de espectáculos.²¹¹

²⁰⁹ “A assinatura para seis recitas tem tido enorme aceitação o que quer dizer que o extraordinário e glorioso conjunto que aí vem, representará todas as noites para cassas cheias.” (Jornal do Brasil, 26 mar. 1942, p.11).

²¹⁰ “A uma publicidade sensivelmente igual à dos anos passados em torno da Temporada de Bailados a realizarse no Teatro Municipal, devia corresponder interesse semelhante aos registrados naquelas épocas e não é isso que está acontecendo. Aberta a assinatura para seis espetáculos do “Original Ballet Russe”, a grande companhia a caminho do Rio e que aqui deve aportar dentro de duas semanas, movimentou-se de maneira extraordinária a bilheteria do nosso teatro oficial, afluindo candidatos às centenas. Por que tamanho e tão vivo interesse? É que o culto público carioca está a par do que acontece lá fora nos domínios da arte e. assim, sabe muito bem que a “troupe” que o Rio vai hospedar não tem rival, no momento, em todo o mundo.” (Jornal do Brasil, 28 mar. 1942, p.9).

²¹¹ “Terá, no Municipal fulgor artístico equivalente e os aplausos dos três mil espetadores que o Teatro comporta por que não haverá lugares vagos nessa temporada, pelo vultoso número de assinantes, o maior até hoje registrado desde a inauguração em 1909 da suntuosa casa de espetáculos.” (Jornal do Brasil, Teatros, 7 abr. 1942, p.11).

Mayor número registrado para la venta de abonantes que como se ha comentado anteriormente, no necesariamente correspondería con la asistencia real de las funciones, particularmente, por haber a lo largo de la temporada de bailados programas con un repertorio similar que podría distanciar al público de esta oferta por falta del ingrediente novedoso de particular interés para el público burgués.

Público para el cual, de acuerdo con Carloni (2014), los administradores de los casinos y otros teatros más populares ofrecían una programación variada y en constante cambio para mantener un interés constante en los espectáculos desarrollados dentro de estos espacios.

Finalmente, como resultado del interés manifestado oficialmente y a través de la aparente respuesta del público por la danza escénica ofrecida por el TMRJ y los distintos palcos cariocas, las agrupaciones nacionales fueron teniendo una mayor presencia en la escena brasileña, observándose, particularmente, durante la época estudiada, a tres agrupaciones nacionales dentro del TMRJ: el Cuerpo de Baile del TMRJ, el *Conjunto Coreográfico Brasileiro* y el *Ballet da Juventude*.

3.2 Grupos representantes de la oferta nacional para los bailados brasileños.

En primer lugar, con respecto al Cuerpo de Baile del TMRJ, se percibió un interés por resaltar el logro que para sus creadores había sido la primera temporada de bailados bajo su protagonismo,

La actual victoria del cuerpo de Baile del Teatro Municipal, aunque legítimamente, sea de Maria Oleneva, de su esfuerzo, de su dedicación, de su energía, de su espíritu de sacrificio -digámoslo así- es también una victoria de este periódico. La escuela de danza nació de una conferencia el 28 del distinguido maestro con el escritor de esta sección, la idea sugerida fue aceptada fácilmente y, con la benevolente aceptación y asistencia del Dr. Raúl Cardoso, entonces director del Patrimonio Municipal al cual estaba relacionado el Municipal, tuvieron inicio las clases. No vamos a contar historias sobre estos once años de trabajo -los primeros cinco o seis bajo la indiferencia y casi incumplimiento de las autoridades públicas del distrito, ya que la buena voluntad de ese director no fue suficiente- pero queremos señalar que a pesar de los obstáculos desalentadores, la escuela salió victoriosa y de ella salió el cuerpo que ha estado actuando, con elogios, en las temporadas líricas, finalmente, comprendiendo el gobierno municipal, que estaba en posesión de un dispositivo esencial para la vida cultural de la ciudad y la existencia de nuestro primer teatro. Para que esa medida fuera alcanzada, incansablemente, nos encontramos aquí, apoyando a la Escuela y a su directora en tiempos de crisis para alentar al municipio a solidificar la obra, dando estabilidad a ese instituto y al cuerpo de baile, que, después de todo, se hizo más o menos satisfactoriamente, en los últimos años. [...].²¹²

²¹² “A vitória de hoje do corpo de Baile do Teatro Municipal, embora legitimamente, seja de Maria Oleneva, do

Apreciándose dentro de esta nota algunos elementos prescindibles para la existencia de una oferta de danza, entre los cuales se menciona el esfuerzo, dedicación, energía y sacrificio por parte de las personas gestoras de este proyecto entre ellas Maria Olenewa y el autor de esta nota, que posiblemente era Mario Nunes, ya que este pertenecía a las filas de este periódico y además había sido cómplice de esta bailarina durante esta ardua tarea según lo observado en Pereira (2003) y Carloni (2014).

Siendo algunos de los primeros elementos de esta agrupación: los primeros bailarines Madeleine Rosay, Yuco Lindberg, Luisa Carbonell y Leda Yuqui y los solistas, Gertrudes Wolf, Lorna Kay y Tamara Capeler.²¹³

En segundo lugar, el *Conjunto Coreográfico Brasileiro*, de acuerdo con Braga (2005), nació como resultado de una iniciativa de la *União das Operárias de Jesús*, una organización filantrópica no gubernamental fundada en 1934 bajo la dirección de Doña Clotilde de Guimarães en colaboración con las señoras Maria Teresa Guimarães y Antonieta Monteiro, auspiciadoras de este conjunto nacido en 1943 a cargo de Vaslav Veltchek director y profesor de la correspondiente Academia Brasileña de Danza.

Lugar donde, “todas las niñas y niños del orfanato podían intentar tomar las clases, pero permanecerían solo aquellas y aquellos que desearan o las y los que mostraran habilidades para el ballet.” (BRAGA, 2005p.73, traducción propia)²¹⁴

Por su parte, Faro (1988), comenta que,

Ese grupo nace de la Unión de las Operárias de Jesús, un orfanato en el barrio de Botafogo, en Rio, que incluía danza y teatro entre las enseñanzas que ofrecían a sus internos. Muchos niños y niñas familiares de quienes ayudaban a aquella obra frecuentaron sus cursos, como Beatriz Costa, que luego a integrar el New York City Ballet y Márcia Haydée, hoy una de las mayores estrellas de danza internacional y

seu esforço, da sua dedicação, da sua energia, do seu espírito de sacrifício – seja-nos lícito declará-lo – é também uma vitória deste jornal. Nasceu a escola de dança de uma palestra em 28 do mestre insigne com o redator desta secção, a ideia sugerida foi prontamente aceita e, com a benévola aquiescência e auxílio do Dr. Raul Cardoso, então diretor do Patrimônio Municipal ao qual estava afeto o Municipal, tiveram início as aulas. Não vamos historiar esses onze anos de trabalho – os primeiros cinco ou seis sob a indiferença e quase à revelia dos poderes públicos do distrito, por quanto não bastava a boa vontade daquele diretor – mas queremos deixar consignado que apesar de obstáculo descoroçadores, a escola foi avante e dela saiu o corpo de baile que vem atuando, com elogios, nas temporadas líricas, compreendendo o governo municipal, por fim, que estava de posse de um aparelho imprescindível à vida cultural da cidade e à existência do nosso primeiro teatro. Para que essa meia fosse atingida, infatigavelmente, nos batemos aqui, apoiando a Escola e a sua diretora nos momentos de crise e concitando a municipalidade a solidificar a obra, dando estabilidade aquele instituto e ao corpo de baile, o que, afinal, foi feito de modo mais ou menos satisfatório, nos últimos anos. [...]” (Jornal do Brasil, 27 jun. 1939, p.17).

²¹³ Jornal do Brasil, Teatros, 1 oct. 1942, p.8.

²¹⁴ “Todas as crianças do orfanato podiam experimentar fazer as aulas, mas permaneciam apenas aquelas que desejavam ou as que mais mostravam habilidades para o balé. Diversas turmas foram montadas, e a instituição passou a aceitar também alunos de fora, que pagavam pelas aulas e assim contribuían para a manutenção da União.” (Braga, 2005, p.73).

directora del Ballet de Stuttgart (FARO, 1988, p.31, traducción propia).²¹⁵

Así fue, como este grupo originalmente formado por 12 niñas y dos niños: Amélia dos Santos Moreira, Clotilde Moreira, Hilda de Oliveira, Maria Adelaide Saturnino, Maria do Carmo Pessoa, Miriam Guimarães, Neuza Vasconcelos, Olga Baptista, Orlanda Saturnino, Teresa Bittencourt, Yara Garrido da Silva, Yeda Rio Doce, Nilton Vasconcelos y Yellê Bittencourt (BRAGA, 2005), conformó un grupo de bailarines brasileños, que de acuerdo con esta autora, se ganó a la crítica y llenó los escenarios.

Por otro lado, con respecto a esta compañía, se observa dentro del registro periodístico su origen filantrópico, el cual, pudo haber determinado su tiempo de duración como grupo de danza escénica, debido a que comenzó a disolverse a partir de 1947 por diferencias irreconciliables entre Veltchek y Doña Clotilde de Guimarães.

Finalmente, el *Ballet da Juventude* fue conformado a finales de 1945 con integrantes de la escuela de danza del TMRJ y algunos artistas extranjeros radicados en Brasil, el cual, según Cerbino (2011), surge como parte de una necesidad de tener “[...] un bailado nacional, esto es, por lo que en la época era entendido como tal: temas nacionales danzados por bailarines brasileños, con partitura y escenografía de artistas brasileños.” (p.12),²¹⁶ agrupación que, asimismo, era una muestra del éxito de las siete temporadas pasadas, las cuales sirvieron como escuela para la conformación de este nuevo ballet poseedor de integrantes de una nueva generación de graduados de la escuela de este teatro y sus experiencias escénicas.

Empresa donde estuvieron involucrados varios agentes entre ellos el que fuera el primer crítico especializado en danza Jacques Corseuil, quien aprovecho la plataforma que tenía dentro de la prensa brasileña para la divulgación de sus ideas con respecto a la importancia de tener un ballet con características nacionales, para lo cual según él, se necesitaría un cuerpo nacional formado a partir de un modelo profesional extranjero para la adquisición de la técnica y la cualidad artística adecuada, siendo el principal modelo a seguir propuesto por este crítico el *Original Ballet Russe* (CERBINO, 2011).

Inquietudes que se fueron concretizando conforme a este ideal ruso, favoreciendo,

²¹⁵ “Esse grupo nasce da União das Operárias de Jesus, um orfanato no bairro de Botafogo, no Rio, que incluía dança e teatro entre os ensinamentos aos seus internos. Muitas crianças cujos familiares ajudavam aquela obra passaram a frequentar os seus cursos, como Beatriz Costa, que chegou a integrar o New York City Ballet, e Márcia Haydée, hoje uma das maiores estrelas da dança internacional e diretora do Balé de Stuttgart.” (FARO, 1988, p.31).

²¹⁶ “[...]um bailado nacional, isto é, pelo o que na época era entendido como tal: temas nacionais dançados por bailarinos brasileiros, com partitura e cenografia de artistas brasileiros.” (CERBINO, 2011, p.12)

“Una apropiación que ocurrió tanto en relación con la organización de la compañía en sí, cuanto a cuestiones relativas a la presentación de la identidad visual del grupo” (p.5),²¹⁷ realizando su primera presentación en diciembre de 1945 como una agrupación que buscaría forjar su identidad por sí misma bajo los ideales de una juventud nacional (CERBINO, 2008b). Siendo esta primera presentación realizada dentro del *183 Sarau da Cultura Artística* con un programa paradójicamente distante de lo nacional por estar dedicado a Chopin, además de algunos divertissements y el *Rondó Caprichoso* de Saint-Saens (CHAVES JUNIOR, 1971). Comprobándose con esto, una vez más, la necesidad de validar la calidad de un artista, grupo o espectáculo a partir de su proximidad y dominio de los modelos coreográficos reconocidos por la academia como los considerados clásicos o tradicionales.

Entre los integrantes de este ballet se encontraban: Tamara Capeler, Berta Rosanova, Onelde Rodriguez, Vilma Lemos Cunha e Jaqueline Fonseca, con la cooperación de, Carlos Leite, la danesa Nini Thelliade, la franco-rusa nacionalizada brasileña Tatiana Leskova, el estadounidense Nathaniel Stoudenmire, el sueco Gert Malmgren y el estoniano nacionalizado brasileño Yuco Lindberg.²¹⁸

Con esto, una vez descrita la oferta de bailados para el TMRJ, a seguir, serán descritos sus bailarines protagonistas, artistas fundamentales para la composición de la obra y ligados a sus procesos de validación.

3.3 Bailarines protagonistas del TMRJ

En cuanto a los bailarines protagonistas del TMRJ se percibió durante este periodo, la presencia de un mayor número de artistas extranjeros en comparación con la presencia nacional, como se puede observar a través del Cuadro 16.

²¹⁷ “Uma apropiação que ocorreu tanto em relação à organização da companhia em si, quanto a questões relativas à apresentação da identidade visual do grupo.” (CERBINO, 2008b, p.5)

²¹⁸ Jornal do Brasil, 2 dic. 1945, p.9.

Cuadro 16: Distribución de las notas periodísticas por bailarín

Bailarín	Periódico		Total
	A manhã	Jornal do Brasil	
13 mujeres, 7 hombres			
Vera Grabinska	0	3	3
Leonide Massine	0	2	2
Madeleine Rosay	7	6	13
Eros Volusia	1	0	1
Igor Schwesoff	4	5	9
Los Sakharoff	2	7	9
Otros bailarines extranjeros	1	12	13
Total	15	35	50

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Algunos de los cuáles, serán descritos a continuación, por considerarlos importantes en la construcción de los posibles imaginarios relacionados con lo que se debería esperar de un bailarín en escena. Teniendo en primer lugar a la primera-primera bailarina brasileña Madeleine Rosay, de quien el periódico *A manhã* realza su talento artístico nato,

A los 7 años de edad Madeleine debutaba en un “ballet” de forma exitosa y llamando la atención del público. Se inscribió en el curso del Teatro Municipal, y bajo la orientación de la profesora Maria Olenewa progreso rápidamente. A los once años se exhibía con éxito en nuestro mayor teatro, como solista. Consiguió ascender de forma continua, siempre por merecimiento, a los 13 años la “pequeña Pavlova”, como la llamó un crítico brasileño, era ascendida a la posición de primera bailarina y alcanzaba un éxito estupendo danzando “Petroushka”. Rómola Nijinska que tuvo, en ese entonces, la ocasión de ver danzar a Madeleine, así se expresó, con un juicio que sería una profecía: “Cuiden de esa niña como si estuviera hecha de algodón. Tengan todo el cuidado con ella. Disciplínenla y no la abandonen porque veo en ella la mayor esperanza del bailado de Brasil”. Otra opinión también honrosísima fue la de Serge Lifar, que declaró ser Madeleine una bailarina capaz de conquistar, en el futuro, fama universal.²¹⁹

Con esto, se observa como el factor juventud era referido por medio de la edad temprana en que la bailarina comienza a desarrollar sus capacidades escénicas e incluso a ocupar el primer puesto de bailarina dentro del Cuerpo de Baile, el cual, supuestamente, debería ser acompañado de disciplina para llegar a cierto reconocimiento universal de acuerdo con Serge Lifar, primer bailarín del Ballet Russe de Diaghilev y director del ballet de la Ópera de Paris, siendo esta una bailarina, al parecer, de las pocas representantes del bailado nacional

²¹⁹ “Aos 7 anos de idade Madeleine estreava num “balet” fazendo sucesso e chamando a tenção do público. Matriculou-se no curso do Teatro Municipal, e sob orientação da professora Maria Olenewa progrediu rapidamente. Aos onze anos se exibia com éxito no nosso maior teatro, como solista. Obtendo promoções seguidas, sempre por merecimento, aos 13 anos a “pequena Pavlova”, como a chamou um crítico brasileiro, era elevada à posição de primeira bailarina e alcançava um éxito estupendo dansando “Petrouschka”. Rómola Nijinska, que teve, então, ocasião de ver dansar Madeleine, assim se externou, num juizo que seria uma profecia: “Cuidem dessa menina como se fosse feita de algodão. Tenham todo cuidado com ela. Disciplinem-a e não a abandonem porque vejo nela a maior esperança do bailado no Brasil.”. Outra opinião também honrosissima foi a de Serge Lifar, que declarou ser Madeleine uma bailarina capaz de conquistar, no futuro, fama universal.” (A manhã, 3 jun. 1943, p.2).

poseedora de características físicas y aptitudes para el desarrollo de la técnica clásica. Una técnica que, aparentemente, por su origen multicultural, tendría el potencial facultativo de impulsar hacia el reconocimiento internacional a cualquiera bailarín o bailarina poseedor de dicho conocimiento.

Talento nacional distinguido en la prensa a través de las siguientes expresiones que resaltarían su posición dentro del bailado nacional y su filiación con el TMRJ como, “primera bailarina”, “consagrada coreógrafa”, “primera solista”, “danzarina absoluta”, “estrella del cuerpo de baile del Teatro Municipal”, “pequeña Pavlova” y “graciosa bailarina” mencionadas dentro del periódico *A manhã*, así como, “joven primera bailarina del cuerpo de baile del Teatro Municipal”, “joven y graciosa artista”, “joven bailarina formada por la Escuela Nacional de Bailados”, “bailarina patricia”, “joven artista enteramente dedicada a su arte”, “festejada primera bailarina” y “artista patricia”, dentro de las publicaciones del *Jornal do Brasil*.

Del mismo modo, en el panorama de los bailarines nacionales se encontraba la bailarina Eros Volusia, de quien el periódico *A manhã* publicó una sinopsis de su desarrollo artístico, destacando su talento de la forma siguiente,

Cierta noche, alrededor del año 1931, durante un espectáculo en el Teatro Joao Caetano, una niña morena y frágil de vestido de chita y actitudes modestas, comenzó a danzar “La Sertaneja”. Y con tal desenfado y gran éxito se escuchó, que un crítico de arte presente en la exhibición predijo que aquellas piernas inquietas estaban firmando para la posteridad las bases del bailado nacional. Más tarde la niña debutante en la difícil arte del bailado cambiaba las muñecas por los *atitudes*, embelleciendo con su propio destino y el público de la más precoz manifestación del genio coreográfico. Doce años (más tarde), la niña creció y su “invento” de tal manera floreció que se hizo demasiado [ilegible] en tan pequeñas manos. La niña creció, estudió y desarrolló sus inclinaciones artísticas, servida por una intuición maravillosa. Ahora los carteles de la actual temporada de bailados destacan el nombre de Eros Volusia – la ingenua *sertaneja* de aquel baile memorable como bailarina solista del Teatro Municipal.²²⁰

Publicación donde se pueden apreciar algunos elementos que podrían ser considerados como necesarios para el desarrollo de una niña en la danza, como la fragilidad,

²²⁰ “CERTA NOITE, AI POR VOLTA DO ANO 1931, durante um espetáculo no Teatro João Caetano, uma menina morena e frágil de vestido de chita e atitudes modestas, começou a dançar “A Sertaneja”. E com tal desembaraço e tamanho sucesso se houve, que um crítico de arte presente à exibição vaticinou que aquelas pernas inquietas estavam firmando (na posteridade os alicerces do bailado nacional. Mais tarde a criança estreante na difícil arte do bailado trocava as bonecas pelas atitudes, belecendo com o seu próprio destino e o público da mais precoce manifestação do gênio coreográfico. Doze anos – -----, a criança cresceu e seu “invento” de tal maneira desabrochou que se fez demasiado – ----- ---- em tão pequenas mãos. A menina cresceu, estudou e desenvolveu seus pendores artísticos, servida por uma intuição maravilhosa. Agora os cartazes da atual temporada de bailados destacam o nome de Eros Volusia – a ingênua sertaneja daquele baile memorável como bailarina solista do Teatro Municipal.” (*A manhã*, 28 abr. 1943, p.3).

relacionada posiblemente con la delicadeza del movimiento femenino; buenas piernas para el movimiento ágil y rítmico demandado para esta práctica, así como, un genio, concepción compatible con el ideal romántico característico del contexto dentro del cual se desarrolló el ballet como forma de espectáculo moderno.

Siendo las expresiones con las cuáles se identificaba a esta bailarina dentro del periódico *A manhã* las siguientes, “genio coreográfico”, “creadora de la escuela de bailados brasileños”, “primera Figura femenina de los bailados brasileños” y “bailarina solista del Teatro Municipal”, donde se puede percibir que a diferencia de su compatriota Madeleine Rosay, además de ser reconocida como bailarina, se le reconoce como profesora fundadora de la escuela de los “Bailados Brasileños” del SNT y su cuerpo de baile.

Asimismo, otras dos bailarinas brasileñas estuvieron en el escenario del TMRJ durante este periodo, Chinita Ullman y Kitty Bodenheimer, de quienes el *Jornal do Brasil* se limitó a hacer énfasis de su labor creativa, definiéndolas como “Las dos bailarinas que se inscriben entre las de mayor relevancia actual que pasa del clasicismo al modernismo, esto es, de la rigidez de los principios técnicos a la movilidad de la expresión psicológica, [...]”.²²¹

Esto, probablemente, por ser ambas representantes de un movimiento de danza moderna, para el cual, todavía no se habían sentado las bases escénicas ni políticas que lo sustentaran, sin embargo, de acuerdo con Carloni (2014), la participación de Chinita Ullman en la divulgación de las danzas modernas y expresionistas en Brasil fue importante, particularmente, a partir de la creación de su escuela de carácter privado. Por lo que, en un principio, este tipo de experiencia en la danza moderna, según esta autora, se gestó dentro de una parte de la población pequeña perteneciente a clases económicas medias y altas.

Comentarios anteriormente realizados con respecto a los bailarines nacionales, de los cuales, se pueden rescatar las siguientes características necesarias para la formación de un bailarín nacional: la juventud, el talento nato y la genialidad.

Ahora bien, entre los artistas extranjeros promocionados dentro del contenido de estos dos periódicos se encontraban, el bailarín y coreógrafo Igor Schwezoff quién dirigiría al Cuerpo de Baile del TMRJ en 1945 y por lo tanto se realzaría su bagaje e importancia internacional a través del periódico *A manhã*,

[...] estudió danza en el Teatro Marinsky, del actual Leningrado, donde tuvo inicio su carrera que lo llevó a los más exigentes teatros del mundo, al mismo tiempo que

²²¹ “As duas bailarinas que se inscrevem entre as de maior relevo da hora que passa pela fusão do classicismo ao modernismo, isto é, da rigidez dos princípios técnicos à mobilidade de expressão psicológica, [...]” (*Jornal do Brasil*, 9 abr. 1939, p.11).

estudiaba el arte de los coreógrafos con quienes viajaba, siendo, asimismo, uno de los mayores intérpretes de las creaciones de Fokine, que al morir, le transmitió la dirección de la escuela de danza que criara en Nueva York. Habiendo renunciado, posteriormente, a la dirección del “Ballet Russe de Monte Carlo”, montó diversos bailados, de gran efecto, para diversas “compañías”, sobresaliendo su “Lucha Eterna”, sobre música de Schubert, que el público brasileño ya conoce, a través de la presentación hecha, en la capital del país, durante la temporada del año pasado, por el coronel de Basil. Con los escritos, Igor conquistó, em 1935, el premio de mil libras esterlinas, destinado a la mejor autobiografía del año, con su libro “Borzoï”.²²²

Señalándose dentro de esta nota, algunas instituciones relacionadas con la formación de este bailarín, profesor y coreógrafo, como, el Teatro Marinsky de Leningrado actual San Petersburgo, los Ballets Rusos de Montecarlo y el maestro, bailarín y coreógrafo ruso Michel Fokine, de las cuales, tuvo un aprendizaje de primera mano que lo posicionaron como profesor y coreógrafo reconocido internacionalmente. Incluso, llegando a ser el mismo una institución consagrante, debido a su trayectoria y por el registro de su obra escrita de primera mano.

De esta forma, su trabajo fue reconocido dentro de los periódicos por medio de las siguientes nominaciones, “famoso coreógrafo ruso”, “coreógrafo ruso”, “maître de baile” y “bailarín de notoriedad y fama”, a través del periódico *A manhã*, de igual forma que, “coreógrafo ruso” y “famoso coreógrafo ruso”, en el *Jornal do Brasil*, expresiones donde se percibe un aparente realce de su nacionalidad.

También, fue localizada información acerca de los artistas escénicos ucranianos Clotilde y Alexandre Sakharoff, de los cuáles se comentó lo siguiente, “No se puede hablar, propiamente, del arte de uno de los Sakharoff sin pensar en el otro, por más que sean distintas sus personalidades, pues la danza los unió en tal comunidad de sentimientos y de ideas, que se podría decir que forman una sola unidad.”²²³, encontrándose un mayor número de información referente a su proceso creativo que de sus vidas, no obstante, se reconociera su trabajo mediante las siguientes expresiones: “dos grandes bailarines” “Alexandre un grande artista” y “los famosos bailarines” dentro del periódico *A manhã*, y como “celebres bailarines

²²² “[...] estudou dança no Teatro Marinsky, da atual Leningrado, onde teve início sua carreira que o levou aos mais exigentes teatros do mundo, ao mesmo tempo que estudava a arte dos coreógrafos com os quais viajava, sendo, mesmo, um dos maiores intérpretes das criações de Fokine que, ao morrer, transmitiu-lhe a direção da escola de dança que criara em Nova York. Tendo renunciado, posteriormente, à direção do “Ballet Russe de Monte Carlo”, montou diversos bailados, de grande efeito, para diversos “troupe”, salientando-se a sua “Lua Eterna”, sobre música de Schubert, que o público brasileiro já conhece, através a apresentação feita. Na capital do país, durante a temporada do ano passado, pelo coronel de Basil. Como escritos, Igor conquistou, em 1935, o prêmio de mil libras esterlinas, destinado à melhor auto-biografia do ano, com o se livro “Borzoï”. (A manhã, 10 feb. 1945, p.5).

²²³ “Não se pode falar, propiamente, da arte de um dos Sakharoff sem pensar no outro, por mais que sejam distintas as suas personalidades, pois a dança os uniu em tal comunidade de sentimentos e de idéias, que se poderia dizer que formam uma só unidade.” (A manhã, 16 may. 1945, p.3).

rusos”, “artistas con cualidades de bailarines, músicos y pintores”, “los famosos poetas de la danza” y “Alexandre Sakharoff el grande bailarín”, dentro del *Jornal do Brasil*.

Por su parte, sobre Vera Grabinska, tan solo se encontró una frase para definir su trabajo dentro del *Jornal do Brasil*, la de “fina artista”, debido a que este, generalmente, fue reconocido en conjunto con el de su pareja Pierre Michailowsky, quienes, tuvieron una fuerte presencia en la educación de la danza en Brasil por medio de la labor educativa realizada dentro de diferentes escuelas y clubes privados, como así señala Faro (1988),

Cumple citar a profesores como Klara Korte, Vera Grabinska y Pierre Mikailovski, que, aunque actuaban en escuelas no dedicadas a la formación de profesionales, difundieran el gusto por la danza, a través de su apreciación y comprensión. Fue una opción de trabajo que hicieron, por circunstancias que no interesa exponer aquí, sin embargo, debemos señalar que no fueron esfuerzos perdidos con las muchachas de sociedad, que estudiaban danza para ser graciosas o adelgazar: muchas de ellas hacían parte del público, llenaban la fila de aplausos, lo que es una contribución nada negociable (p.66, traducción propia).²²⁴

Labor educativa llevada a cabo, aparentemente, dentro de cierto círculo social representado por la expresión “muchachas de sociedad”, por lo tanto, perteneciente a una clase económica favorecida y visibilizada socialmente, con la aparente finalidad de formar a estas alumnas para el disfrute de esta actividad por medio de su práctica como entrenamiento físico y social.

Énfasis educativo de su trabajo realizado en constantes ocasiones a través de las notas descriptivas o notas biográficas, con particular énfasis en su labor benéfica a favor del Teatro Infantil que dirigían, localizándose, por consiguiente, pocas referencias de su presencia como bailarines.

Por otro lado, en lo concerniente al ruso Leonide Massine, el *Jornal do Brasil* buscaba resaltar su importancia como heredero de los bailados rusos de Diaghilev, así como, su forma de crear y presentar la danza para el público,

Cuando Sergei Diaghilew murió en Venecia hace diez años, un vacío se hizo en el campo de la danza clásica. ¿Quién lo sustituiría? Sin embargo, Diaghilew había descubierto en 1914 un bailarín extraordinario, Leonide Massine, contratándolo para su compañía que en pleno éxito en París se disuelve por haber iniciado la Grande Guerra. Massine que hiciera sus primeros estudios en la Escuela Imperial de Danza de Moscú, va entonces a perfeccionar sus conocimientos artísticos en Italia. Después de la guerra se une de nuevo a Diaghilew y como coreógrafo crea “La consagración de la primavera”, “El Tricornio”, y “Los marineros” que le dan renombre universal. Muerto Diaghilew, le correspondía amparar las nobles

²²⁴ “Cumple citar professores como Klara Korte, Vera Grabinska e Pierre Mikailovski, que, embora atuando em escolas não dedicadas à formação de profissionais, difundiram o gosto pela dança, por sua apreciação e compreensão. Foi uma opção de trabalho que fizeram, por circunstâncias que não interessa expor aqui, mas devemos assinalar que não foram esforços perdidos com meninas de sociedade, que estudavam dança para serem graciosas ou emagrecer: muitas delas faziam parte do público, engrossavam a fileira dos aplausos, o que é uma contribuição nada negociável.” (FARO, 1988, p.66).

tradiciones del baile clásico. Rene Blum, em 1932 funda la compañía que llamó “Ballet de Montecarlo”, la cual daría, en el principado, espectáculos durante dos meses, recorriendo el mundo después en busca de gloria y triunfos. El cargo de director es ofrecido a Leonide Massine quien es, también, el primer bailarín del conjunto.²²⁵

Por consiguiente, este coreógrafo era considerado como un agente articulador entre la escuela del performance desarrollado por Diaghilev y las futuras generaciones que pretenderían continuar con su legado, como el *Ballet de Monte Carlo*.

Ahora bien, para promocionar a la croata Mia Slavenska, el *Jornal do Brasil* buscaría resaltar su talento prematuro,

Hija de Yugoslava, vio en la América del Norte, por primera vez un bailado típico de su tierra natal en la película *Ballerina*. Ama la danza desde los más verdes años iniciando sus estudios a los cinco y realizando su primer recital con doce años. Poco después se convertía en conocida en toda Europa ocupando por algún tiempo el lugar de primera bailarina de la Opera de Zagreb. Antes de ingresar en la compañía de Massine actuó en dúos en muchas ciudades del Viejo Mundo con Anton Vuyanitch, Serge Pervetti o Mac Kirbos. Una de las muchas condecoraciones que posee y de la que más se enorgullece es la oficial de la tierra natal “Etoile dos Teatros Nationaux de Yugoslave”. Ocupa un primer puesto en la Grande Compañía de Bailados de Monte Carlo [...].²²⁶

Juventud previamente señalada como característica de otras bailarinas como Madeleine Rosay y Eros Volusia, posiblemente, relacionado con el don natural y la necesidad de un cuerpo joven para el desempeño técnico ideal, igualmente, se observó nuevamente la importancia de pasar por la validación europea denominada dentro de este fragmento como el “viejo mundo”.

En cuanto, a la rusa Alexandra Danilova, el mismo periódico hace una reseña resaltando su pertenencia a los ballets rusos, su carrera artística y algunas características de su

²²⁵ “Quando há dez anos Sergei Diaghilew morreu em Veneza um vazio se fez no campo dança clássica. Quem o substituiria? Mas Diaghilew havia descoberto em 1914 um bailarino extraordinario, Leonide Massine contrata-o para sua companhia que em pleno sucesso em Paris se dissolve por ter tido início a Grande Guerra. Massine que fizera seus primeiros estudos na Escola Imperial de Dança de Moscou, vai então aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos na Itália. Depois da guerra une-se de novo a Diaghilew e como coreografo cria “A consagração da Primavera”, “O Trocorno” e “Os marinheiros” que lhe dão renome universal. Morto Diaghilew, cabia-lhe amparar as nobres tradições do baile classico. René Blum, em 1932 funda a companhia a que chamou “Ballet de Montecarlo”, a qual daría, no principado, espetáculos durante dois meses percorrendo o mundo depois em busca de glória e triunfos.

O cargo de diretor é oferecido a Leonide Massine que é, também, o primeiro bailarino do conjunto.” (Jornal do Brasil, 13 abr. 1940, p.11).

²²⁶ “Filha de Yugoslavia, viu a América do Norte, pela primeira vez bailado típico de sua terra natal no filme *Ballerina*. Ama a dança desde os mais verdes anos iniciando seus estudos aos cinco e realizando seu primeiro recital com dose anos de idade. Pouco depois tornava-se conhecida em toda Europa ocupando por algum tempo o lugar de primeira bailarina da Opera de Zagreb. Antes de ingressar na troupe de Massine atuou em duos em muitas cidades do Velho Mundo com Anton Vuyanitch, Serge Pervetti ou Mac Kirbos. Uma das muitas condecorações que possui e a de que mais se orgulha é a oficial da terra natal “Etolie dos Teatros Nationaux de Yougoslave”. Ocupa um primeiro posto na Grande Companhia de Bailados Russos de Monte Carlo [...]” (Jornal do Brasil, 10 may. 1940, p.11).

talento,

Ella era la única bailarina rusa de la Compañía Diaghileff cuando esta se disolvió, es hija de San Petersburgo. Danzó en el célebre Teatro Marinsky, donde la precedieron, manteniendo las famosas tradiciones del bailado ruso, Pavlova y Karsavina. Después de la revolución continuó su carrera en la Europa Occidental, creándose una revolución inmensa por su maestría, tanto en los pasos clásicos, como en las danzas características, siendo aclamada y fervorosamente admirada por todos los públicos.²²⁷

Encontrándose a lo largo de esta nota a instituciones rusas entre las cuales estaría una vez más Ana Pavlova, así como, la también bailarina rusa Tamara Karsavina, al parecer, por ser referencia de calidad reconocida por aquellos (as) apreciadores de la danza escénica.

Referencia a Ana Pavlova observada de igual forma en la información correspondiente a otra bailarina destacada de los ballets rusos, la inglesa Alicia Markova, quien era considerada como su substituta por el mismo *Jornal do Brasil*, debido a su parecido físico que incluso llevo a esta bailarina a personificarla en el cine, como se puede observar en el siguiente fragmento,

Es la substituta de Ana Pavlova cuyos papeles interpreta. Su apariencia física con la grande y nostálgica bailarina es tan grande que fue invitada para protagonizar un filme basado en la vida de Pavlova. Vio la luz en Londres, de padre inglés y madre irlandesa, siendo considerada la bailarina de mayor mérito hasta hoy nacida en la Inglaterra. Siendo una pequeña niña fue contratada por Diaghileff para pequeños papeles en su compañía, mientras que continuaba sus estudios con Cecchetti y Legat. Después de la muerte de Diaghileff en 1929 Alicia Markova danzó sucesivamente con los Ballets Marie Rambert, Vic-Wells y en 1935 en la Compañía Anton Dolin quién llevo a asediarla. En la primavera de 1938 acepto la invitación de Leonide Massine para ser una de las estrellas del Ballet Russo y Monte Carlo [...].²²⁸

Con respecto a su nombre, este fue “rusificado” por el empresario Diaghilev de Lilian Alice Marks a Alicia Markova, con el posible propósito, de perpetuar el mito de que solo los bailarines rusos podrían ser buenos en la técnica clásica señalado por Pritchard (2010).

Del mismo modo, dentro de este fragmento se perciben los nombres de otras personalidades de la danza como el italiano Enrico Cecchetti, el ruso Nicolai Legat, la

²²⁷ “Era ela a única bailarina russa da Companhia Diaghileff quando esta se dissolveu, É filha de São Petersburgo. Dansou no celebre Teatro Marinsky, onde a precederam, mantendo as famosas tradições do bailado russo, Pavlova e Karsavina. Depois da revolução continuou sua carreira na Europa Ocidental, criando-se uma revolução imensa por sua maestria, tanto nos passos clássicos, como nas dansas características, sendo aclamada e fervorosamente admirada por todos os públicos.” (Jornal do Brasil, 8 may. 1940, p.11).

²²⁸ “É a substituta de Ana Pavlova cujos papeis interpreta. Sua pareença física com a grande e saudosa bailarina é tamanha que foi convidada para protagonista de um filme baseado na vida de Pavlova. Viu a luz em Londres, de pai inglês e mãe irlandesa, sendo considerada a bailarina de maior mérito até hoje nascida na Inglaterra. Creança ainda pequena foi contratada por Diaghileff para pequenos papeis na sua companhia, continuando, todavia, seus estudos com Cecchetti e Legat. Depois da morte de Diaghileff em 1929 Alicia Markova dansou sucessivamente com os Ballets Marie Rambert, Vic-Wells e em 1935 na Companhia Anron Dolin de que se tornou assediada. Na primavera de 1938 aceitou o convite de Leonide Massine para ser uma das estrelas do Ballet Russo e Monte Carlo [...].” (Jornal do Brasil, 9 may. 1940, p.13).

polaco-inglesa Marie Rambert y el inglés Anton Dolin, además de su entonces director Leonide Massine.

Finalmente, con relación a la danesa Nini Teilhade quien posteriormente formara parte de las filas del *Ballet da Juventude*, se destacaría su constitución étnica y su trayectoria artística,

Nació en Java, siendo su padre dinamarqués y su madre una mezcla de tres razas: la polonesa, la alemana y la hindú. Su primera maestra fue su madre y luego, trasladándose su familia a Dinamarca, continuó allí sus estudios con Egorova, que era la primera bailarina y coreógrafa de Max Beinhart. Realizó “giras” a diversos países y en 1926 presentó en Copenague su creación, el bailado “Psiché”. El rey de Dinamarca la reconoció con la Orden de Dannehora y la Medalla de Oro Real de primera clase, honra que hasta entonces nunca fuera concedida a otra mujer a no ser la célebre bailarina dinamarquesa Adeline Conde.²²⁹

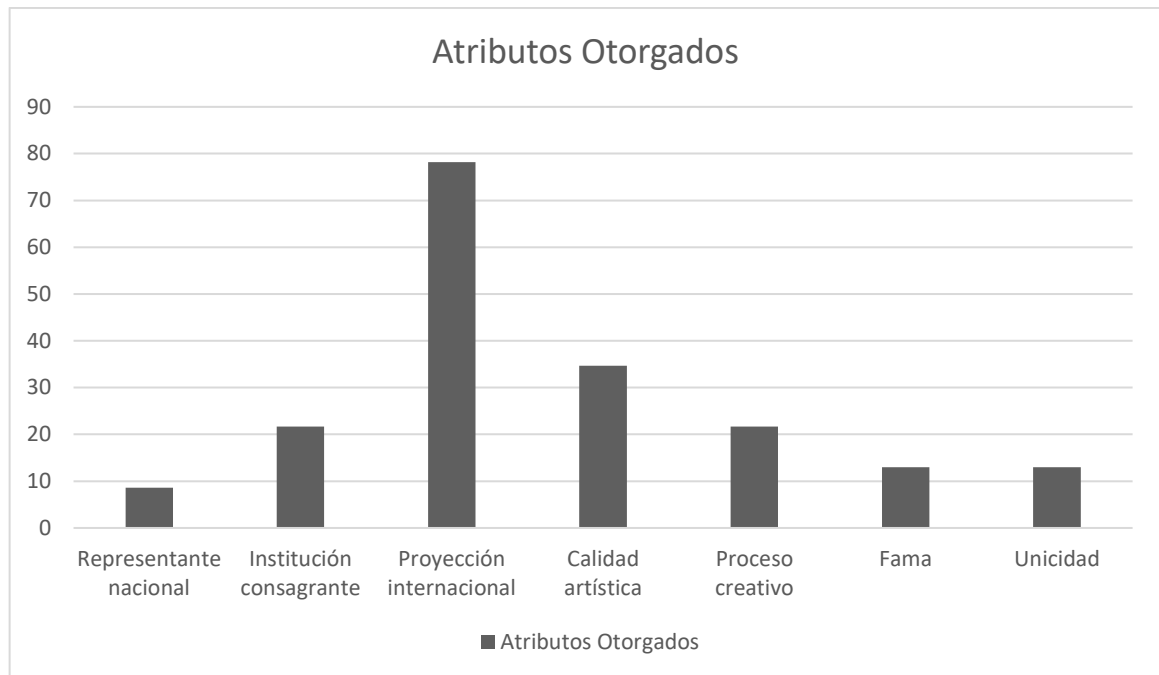
Siendo estos bailarines, generalmente, promocionados a través de la exaltación de ciertos atributos otorgados por si mismos dentro de conversaciones y entrevistas o por terceras personas, en notas de carácter biográfico y/o curricular, destacándose principalmente los siguientes:

- La representación nacional, sea como bailarín o como creador escénico
- Su lugar como institución consagrante, cuando poseía la capacidad de otorgar valor a otros bailarines por medio de la transmisión de un conocimiento técnico y estético.
- La relevancia internacional por medio de su origen y/o presencia internacional
- La calidad artística por medio del destaque de características relacionadas con el estatus ocupado dentro del campo artístico o por la exaltación de una capacidad innata
- La creatividad, por el uso original de la técnica en conjunto con otras expresiones artísticas
- La fama, por medio de la identificación del artista y su obra
- La unicidad por ser un creador escénico o interprete sin igual.

Atributos representados por medio del Gráfico 4, donde se muestran los porcentajes aproximados en que estos fueron mencionados en cada una de las notas, independientemente del bailarín a quien le fuera otorgado.

²²⁹ “Nasceu em Java, sendo seu pai dinamarquês e sua mãe uma mistura de três raças: a polonesa, a alemã e a hindu. Sua primeira mestra foi sua mãe e logo após, transportando-se sua família para a Dinamarca, ali contínuo seus estudos com Egorova, que era a primeira bailarina e coreógrafa de Max Beinhart. Realizou “tournées” a diversos países e em 1926 apresentou em Copenhague sua criação, o bailado “Psiché”. O Rei de Dinamarca a agraciou com Ordem de Dannehora e a Medalha de Ouro Real de primeira classe, honra que até então não fora concedida a outra mulher a não ser a celebre bailarina dinamarquesa, Adeline Conde.” (Jornal do Brasil, 11 may. 1940, p.10).

Gráfico 4 – Porcentajes aproximados en que estos atributos fueron mencionados en las notas



Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Del mismo modo, por medio del Cuadro 17, se realiza una distribución de estos atributos de acuerdo con el nombre de los bailarines a quienes fueron vinculados con mayor intensidad.

Cuadro 17: Distribución de los atributos de acuerdo con los bailarines a quienes fueron relacionados con mayor intensidad

Bailarines	Representante nacional	Institución consagrante	Relevancia internacional	Calidad artística	Creatividad	Fama	Unicidad
Madeleine Rosay							
Eros Volusia							
Chinita Ullman							
Kitty Bodenheim							
Igor Schwezoff							
Clotilde y Alexandre Sakharoff							
Vaslav Veltchek							
Thomas Armour							
Vera Grabisnka y Pierre Michailowsky							
Leonide Massine							
Mia Slavenska							
Alexandra Danilova							
Alicia Markova							
Nini Teilhade							
Natalia Krassowska							
Frederick Franklin							
André Eglevsky							
Roland Guerard							
Sai Shoki							
Julia Howarth							
Frederick Ashton							
Marc Platoff							
La Argentinita							

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Cuadro donde se observa cómo, aparentemente, Madeleine Rosay, es quien recibe una mayor atención como bailarina entre los nacionales por haber sido un miembro activo del Cuerpo de Baile del TMRJ. Siendo tal su importancia, que su imagen fue utilizada para dar publicidad a un producto de la empresa Palmolive dentro de algunas revistas brasileñas como la *Revista da Semana* a la cual pertenece la Figura 17.

Figura 17 – Madeleine Rosay anunciando Palmolive

Palmolive embeleza dos pés à cabeça...

"... Para a mulher moderna a beleza não termina nos ombros! Ela conserva a pele de todo o seu corpo suave e juvenil com Palmolive", diz a **Sté. MADELEINE ROSAY**, primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Só Palmolive é feito com os azeites de oliva e de palma... os melhores ingredientes que a natureza produz para embelezar a cutis!

Já experimentou o Palmolive Gigante? Muito maior, mais econômico e mais duradouro! 55 2500!

É como esta linda jovem milhões de mulheres formosas em 72 países do mundo, além do Brasil, usam Palmolive para o seu banho de beleza. Palmolive tem uma espuma diferente, porque é o único feito com os balsâmicos azeites de oliva e de palma! A sua espuma-creme penetra profundamente nos poros e deixa a pele macia, suave, juvenil... Por isso Palmolive é recomendado por 20.173 especialistas em beleza! O perfume de Palmolive é discreto, dá um cheiro a limpo... e beleza!

PALMOLIVE
Tamanho Grande 1\$700

Conserve sua Cutis Suave e Juvenil!

Fuente: Revista da Semana, 31ene. 1942, p.48.

Mientras Eros Volusia, según Pereira (2003), aunque realizó estudios de danza por cuatro años en la escuela de este espacio teatral, siguió su camino de forma independiente, llegando a presentar en el TMRJ como solista o bailarina invitada del Cuerpo de Baile del TMRJ, independencia observada también en otras dos bailarinas nacionales, Chinita Ullman y Kitty Bodenheimer.

Sin embargo, cabe recordar que Eros Volusia, a pesar de no ser considerada como representante del TMRJ durante esta época, era reconocida como una institución consagrante de las futuras generaciones de bailarines brasileños, por ser encargada de la escuela de danza del *Serviço Nacional de Teatro* y su ballet, además, por ser poseedora de una inquietud creativa que la llevó a experimentar con nuevas posibilidades estéticas para la creación de un bailado brasileño (PEREIRA, 2003).

Con respecto a esto, Carloni (2014), también señala que esta bailarina fue una de las primeras a representar la danza brasileña en el TMRJ por medio del espectáculo realizado

en 1937 intitulado *Eros Volusia – baialdos brasileiros*, asimismo, fue para Mario de Andrade el ideal de bailarina brasileña, por saber unir el ballet a las danzas populares brasileñas (CARLONI, 2014).

En consecuencia, al ser Madeleine Rosay y Eros Volusia las dos bailarinas con mayor reconocimiento, se fue creando una aparente rivalidad entre estas dos bailarinas, la cual, fue aprovechada para la promoción de sus espectáculos e históricamente enmarcada por la disputa que entre ambas bailarinas y sus defensores se desató con respecto a la autoría de la coreografía *Tico-Tico no Fubá* de Zequinha de Abreu, bajo los cánones clásicos (PEREIRA, 2003; CERBINO, 2009).

Ahora bien, con referencia a las personalidades internacionales divulgadas en el periódico bajo un tono consagrante, se encontraría el empresario ruso Coronel W. de Basil, quién según el *Jornal do Brasil* era una sumidad en asuntos coreográficos

Hijo de oficial cosaco en el gusto de las artes superaba el instinto guerrero. La danza clásica ejercía singular fascino sobre su espíritu desde niño. Fue soldado y después oficial de las campañas rusas. Cuando, a pesar, de salir vencedora la revolución fue exiliado, después de haber estado en Italia y en Egipto, se refugió en París donde con el auxilio de su mujer que bailaba formó el primer grupo de baile, eso a los buenos veintidós años. Desde entonces se dedicó a su ideal. Diez años después alcanzaba un comprobado triunfo en Londres, reclutando sus bailarines en los estudios de París, dirigidos por celebridades rusas, fue mejorando siempre su elenco hasta llegar a la organización de los últimos tiempos, visto como un prototipo de la arte que inmortalizó Pavlova, legítima sucesora de la gloria de Diaghileff, siendo que consiguió adquirir todo el suntuoso material escénico de la compañía que este extraordinario artista, muerto en 1929, formara y dirigiera.²³⁰

Fórmula del éxito de su compañía compartida a través de una entrevista publicada en el *Jornal do Brasil*, la cual consistía en conjuntar los nuevos talentos descubiertos en cada una de las expresiones artísticas con la herencia coreográfica rusa, nota a través de la cuál, este empresario también ostentaba de ser poseedor de un modelo coreográfico escénico resistente al tiempo basado en el ballet clásico,

[...] Procure melhorar sempre. Adquirí todo el material de Diaghileff y de Pavlova. Hice pintar escenarios nuevos para nuevas almas por artistas. Fui seleccionando los bailarines, atento a los nuevos astros que surgían. Hoy, una vez anunciados nuestros

²³⁰ “Filho de oficial cossaco nele o gosto pelas artes superava o instinto guerreiro. A dança clássica exercia singular fascínio sobre seu espírito desde criança. Fez como soldado e depois como oficial as campanhas da Rússia. Quando, porém, vencedora a revolução viu-se exiliado, depois de ter estado na Itália e no Egito, recolheu-se a Paris onde com o auxílio de sua mulher que dansava formou o primeiro grupo de baile, isso ha bons vinte e dois anos. Dedicou-se desde então ao seu ideal. Dez anos depois alcançava assinalado triunfo em Londres e recrutado seus artistas nos estúdios de Paris, dirigidos por celebridades russas, foi melhorando sempre e sempre seu elenco até chegar à organização dos últimos tempos, tida como protótipo da arte que imortalizou Pavlova, legítima sucessora da gloria de Diaghileff, sendo que conseguiu adquirir todo o suntuoso material cênico da companhia que esse extraordinário artista, morto em 1929, formara e dirigira.” (Jornal do Brasil, Teatros, 9 abr. 1942, J.B. p.12).

espectáculos en el Metropolitan, todas las localidades son vendidas días antes del estreno. Los Estados Unidos cuenta con cerca de 5000 escuelas de danza de las cuales 400 están en Nueva York. Como ve, el ballet no murió: ¡prospera más que nunca!²³¹

Además, este era un empresario encargado de preservar y fomentar una plataforma para el desarrollo de nuevos bailarines descubiertos por él y potencializados en su compañía, quienes eran seleccionados a partir de su talento percibido mediante la capacidad estética de su cuerpo para generar un aura espiritual similar a los dioses, lo cual, al parecer, era una cualidad universal, no obstante, propia de unos cuantos elegidos que podrían encontrarse también en suelo brasileño,

[...] Así debía ser como arte internacional que es el conjunto de todas las artes y música, la pintura, la plástica, y sobre todo la exaltación estética del cuerpo humano en actitudes estáticas o en movimiento, en un esfuerzo de espiritualización que se aproxima al hombre de la divinidad. Esa es la razón por la cual no admito regionalismo, en el ballet. Pintor, músico o bailarín que tenga talento, en quién brille la centella del genio, corro tras de él, no importando en que tierra haya nacido. Así forme la mejor y mayor compañía del mundo, la verdad, varias, de la cual forman parte siempre las Figuras de mayor prestigio del arte coreográfica, [...] ahora mismo, apreciando el esfuerzo de Maria Olenewa nuestra ilustre directora de la Escuela de Danza del Municipal, y como un incentivo a las alumnas aplicadas, le dije que vería con placer a tres de ellas danzando en un ensamble con las bailarinas de mi conjunto, [...].²³²

Talento artístico de quien cuida por poseer características únicas y a quienes también incita a dar lo mejor para mantener el estándar de calidad ofrecido por su compañía, siendo la perfección inalcanzable,

Mantengo, es claro, un cuerpo eficiente de directores que cuidan con cariño, apasionados como yo, de las diferentes expresiones artísticas del espectáculo. Grigoriev el director coreográfico tiene una capacidad absoluta, en el asunto no hay en el mundo quien lo iguale y a él le debo grande parte de nuestros triunfos. Nada además es despreciado. Cada bailarina, por insignificante que sea su actuación, tiene el deber de alcanzar la perfección, y así, cada una de ellas, en los ensayos, es atentamente observada. Solo así se obtiene lo mejor, una vez que lo perfecto es

²³¹ “[...]Procurei melhorar sempre. Adquiri todo o material de Diaghileff e de Pavlova. Fiz pintar cenários novos para novas almas por artistas. Fui selecionando os bailarinos e bailarinas, atento aos novos astros que surgiam. Hoje, anunciados espetáculos nossos no Metropolitan todas as localidades são vendidas dias antes da estréia. Contam os Estados Unidos com cerca de 5.000 escolas de dança das quais 400 em Nova York. Como vê, o ballet não morreu: viceja mais do que nunca!” (Jornal do Brasil, Teatros, 15 abr. 1942, p.10).

²³² “- Assim devia ser como arte internacional que é o conjunto de todas as artes e música, a pintura, a plástica, e sobretudo a exaltação estética do corpo humano em atitudes estáticas ou em movimento, em um esforço de espiritualização que aproxima o homem da divindade. Essa a razão por que não admito regionalismo, no ballet. Pintor, músico ou bailarino que tenha talento, em que brilhe a centelha do gênio, corro atrás dele, não importando em que terra haja nascido. Assim formei a maior e melhor companhia do mundo, na verdade várias, da qual fazem parte sempre as figuras de maior prestígio da arte coreográfica, cerca de vinte e muitas outras em ascensão, assim como todos os valores novos que vão aparecendo. Ofereço sempre oportunidades aos talentos jovens e faço da minha companhia um fator de estímulo, [onle m m m vá]. Agora mesmo, apreciando o esforço de Maria Olenewa a nossa ilustre diretora da Escola de Dança do Municipal, e como um incentivo às alunas mais aplicadas, disse-lhe que veria com prazer três delas dansando em ensemble com as bailarinas do meu conjunto, o que encheu a mestra da mais viva alegria e creio que, também, suas discipulas.” (Jornal do Brasil, 15 abr. 1942, p.10).

inalcanzable. El mismo cuidado se tiene con la orquesta y los músicos, con los pintores y, los costureros, con los efectos de luz y todo cuanto se diga con respecto a la puesta en escena del ballet. ¡Y quede seguro de una cosa mientras el público aplaude lleno de entusiasmo yo y mi gente en la caja nos amargamos sintiendo que todo podía ser mucho mejor!²³³

Personalidades consagradas de la danza entre las cuales también se encontraban los rusos Leonide Massine e Igor Schwezoff, quienes además de dirigir a los Ballets *Rusos de Monte Carlo*, fueron formadores de generaciones de bailarines por medio de la creación de escuelas y compañías en diferentes lugares del mundo.

Particularmente, en 1945, Igor Schewzoff se estableció en Brasil para dirigir la Escuela y el Cuerpo de Baile, continuando de esta forma, el trabajo realizado anteriormente por otros dos rusos, Maria Olenewa de 1927 a 1942 y por Vaslav Veltcheck de 1939 a 1943.

Coreógrafo al cual le fue encomendada la tarea de “llevar a nuestro Cuerpo de Baile a un nivel digno de un grande teatro como nuestro municipal”²³⁴, para esto, llevaría a cabo una audición abierta a todos aquellos interesados en participar de esta compañía junto con la contratación de diez o doce bailarines “entre los mejores de Estados Unidos”.

Además, para que los nuevos bailados que Schwezoff dará a conocer al público carioca sean presentados dentro del Cuadro escénico más adecuado a su naturaleza artística, varios de los mejores y más celebrados coreógrafos actualmente en los Estados Unidos fueron especialmente encargados de ofrecer los croquis para los escenarios y vestuarios.²³⁵

Valor otorgado, especialmente, al talento y la proyección internacional del artista que, asimismo, se observa como el atributo más resaltado dentro de las notas analizadas, en parte, porque la mayoría de los bailarines protagonistas del TMRJ durante el periodo estudiado eran extranjeros y por encontrarse el talento nacional aún en formación.

Presencia de bailarines y coreógrafos extranjeros dentro de los palcos cariocas, resultado de la migración ocasionada por la crisis económica europea suscitada por los

²³³ “Mantenho, é claro, um corpo eficiente de diretores que cuidam com carinho, apaixonados como eu, das diferentes expressões artísticas do espetáculo. Grigoriev o diretor coreográfico é uma capacidade absoluta no assunto não há no mundo quem o iguale e a ele devo grande parte dos nossos triunfos. Nada aliás é desprezado. Cada bailarina, por insignificante que seja a sua atuação, tem o dever de atingir a perfeição, e, assim, cada uma delas, nos ensaios, é atentamente observada. Só assim se obtém o melhor, uma vez que o perfeito é inatingível. O mesmo cuidado ha com a orquesta e os músicos, com os pintores e, costureiros, com os efeitos de luz e tudo quanto diga respeito à encenação do ballet. E fique certo de uma coisa enquanto o público aplaude cheio de entusiasmo eu e minha gente na caixa nos amarguramos sentindo que tudo podia ser muito melhor!” (Jornal do Brasil, 15 abr. 1942, p.10).

²³⁴ “[...] levar a nosso Corpo de Baile a um nível digno de um grande teatro como o nosso Municipal, [...]” (A manhã, 23 feb. 1945, p.5), misma nota donde también se resalta el interés por integrar nuevos miembros al cuerpo de baile por medio de una audición abierta a todos los interesados.

²³⁵ “Além disso, para que os novos bailados que Schwezoff fará conhecer ao público carioca sejam apresentados dentro do quadro cênico mais adequado à sua natureza artística, vários dos melhores e mais celebrados cenógrafos atualmente nos Estados Unidos foram especialmente incumbidos de fornecer os “croquis” para os cenários y vestuários.” (Jornal do Brasil, 20 ene.1945, p.11).

diversos conflictos bélicos.

En general, con respecto a esta proyección internacional de los bailarines, esta se encontraba representada en los periódicos a través de comentarios que buscaban resaltar la presentación de compañías y bailarines extranjeros en suelo nacional, de bailarines y grupos en espacios escénicos internacionales o dentro de algún medio de información internacional.

En el caso de los bailarines nacionales, se localizó este tipo de atributo en algunas de las notas divulgadas para promocionar a Madeleine Rosay, destacando, particularmente, su presencia en la revista de danza inglesa, *Dancing Times*,²³⁶ de igual forma que en un reportaje realizado sobre su viaje a Estados Unidos²³⁷, una vez que, el viaje a Europa fuera cancelado por causa de la segunda guerra mundial. Del mismo modo, se percibió la presencia de la bailarina Eros Volusia en la revista estadounidense *Times*, así anunciado por el periódico *A manhã*, el 25 de septiembre de 1941²³⁸.

En lo que concierne a los bailarines internacionales, su nacionalidad extranjera destacada era uno de los aspectos más identitarios de su calidad artística, especialmente, cuando esta era ligada a un país como Paris, Rusia y Estados Unidos. Destacándose su presencia desde su llegada a Brasil vía marítima o aérea proveniente de otros países como Estados Unidos, Argentina, Uruguay y México, igualmente, era resaltado el interés despertado y éxito alcanzado en espacios teatrales consagrantes como el Teatro Marinsky, La Scala de Milán, el Metropolitan Opera House y el Radio City Hall de Nueva York, la Opera de Praga, y la Opera Cómica, el Teatro Municipal y el Teatro Châtelet de Paris, entre otros teatros de revista parisinos y estadounidenses.

Por su parte, en lo referente al atributo correspondiente a la cualidad artística, el nombre de los primeros bailarines sobresalía dentro del contenido de las notas, así como su rango de estrellas y linaje dentro de la danza, en especial, cuando este se encontraba relacionado a personalidades y grupos referenciados como símbolo de calidad y consagrantes debido a su éxito previamente adquirido.

Estando entre las figuras con la capacidad de consagrar la cualidad artística de otros bailarines: Ana Pavlova, Romola Nijinska, Serge Lifar, Michel Fokine, Igor Schwezoff, Olga Preobrajenska, Ida Rubinstein, Madame Egorova, Leonide Massine, Tamara Karsavina, Enrico Cecchetti, Nicolai Legat, Anton Dolin, Marie Rambert, Mathilde Kschessinska, los

²³⁶ *A manhã*, 3 jun. 1943, p.2, cabe mencionar que, asimismo, fue localizado un anuncio con la presencia de Eros Volusia en la revista americana *Times*.

²³⁷ *Jornal do Brasil*, 21 nov. 1944, p.10.

²³⁸ *A manhã*, 25 sep. 1941, p.5.

empresarios Diaghilev y Rene Blum, y de forma local Maria Olenewa. Siendo mencionadas también las siguientes agrupaciones: los Ballets Imperiales de Rusia, los *Ballets Russes* de Diaghilev, el *Ballet Russe de Monte Carlo*, el *Original Ballet Russe* y la escuela de danza del TMRJ y su cuerpo de baile dentro de las instituciones nacionales.

Espacios teatrales anteriormente mencionados, importantes para garantizar la calidad del artista o agrupación, aunque en ocasiones esto no bastara para el éxito de la obra, como se percibió en la siguiente nota que relata la experiencia de la bailarina coreana Sai Shoki en los Estados Unidos,

Confía en el buen recibimiento que le dará el público brasileño, de cuya cultura artística tuvo las mejores referencias en Europa y en los Estados Unidos. Verifico en la América del Norte que sus bailados no despertaron la misma impresión y comprensión que habían suscitado en las varias capitales europeas.²³⁹

Fragmento donde se puede percibir como, probablemente, también se estaría aprovechando esta información para resaltar la presencia de Brasil dentro del mercado internacional de las compañías y artistas de la danza, el cual, incluía a países de Europa, y a los Estados Unidos, así como, diversos países de las Américas Latinas, siendo una de las empresas artísticas con mayor visibilidad en los medios, la Sociedad Musical Daniel, la cual, según Castillo (2011), era una empresa que operaba en varias ciudades de Latinoamérica como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, Lima, Bogotá y Ciudad de México.

En otro orden de ideas, con relación al proceso creativo otorgado como atributo a los artistas responsables de las composiciones coreográficas, uno de los elementos más relevantes era el manejo de la música sea como eje central o como parte fundamental del entrenamiento artístico, llegando a ser ésta, en ocasiones, el atractivo principal para promocionar algunas de las funciones de danza del TMRJ.

Por consiguiente, había artistas como Madeline Rosay que consideraba a la música como la base rítmica de la creación, la cual, según el autor de esta nota, conduciría a esta artista a levitar para el alcance de una sensibilidad espiritual necesaria para danzar,

Quando danza se siente entusiasmada por la música, como en estado de levitación. La música actúa sobre ella, como si fuera un filtro misterioso. Despierta en ella la sensibilidad artística, le acarician las vibraciones más íntimas de la espiritualidad y como que le crea un “climax” especial, fuera del cual no sabría ni podría danzar.²⁴⁰

²³⁹ “Confia na boa acolhida que lhe fará o público brasileiro, de cuja cultura artística teve as melhores referencias na Europa e nos Estados Unidos. Verificou na América do Norte que seus bailados não despertaram a mesma impressão e compreensão que suscitaram nas várias capitais europeias.” (Jornal do Brasil, 25 may. 1940, p.12).

²⁴⁰ “Interessa-me antes de tudo a música, o ritmo. É a música que me dá estímulo e permite emocionar-me até a exaltação, às vezes. [...] Quando dança sente-se empolgada pela música, coo se em estado de levitação. A música age sobre ela como se fosse um filtro misterioso. Aviva-lhe a sensibilidade artística, afaga-lhe as vibrações, mais

En cuanto, para el bailarín Alexandre Sakharoff la música en compañía de la teología orientaba sus creaciones, “a tal punto, que hice de mi cuerpo un instrumento de pureza. Mi arte exige pensamientos y sentimientos puros. No soy inocente, pues la inocencia es el desconocimiento, y es propia de los infantes, y pureza es conocer y luchar contra el pecado”.²⁴¹

Asimismo, sobre la bailarina La Argentina de ascendencia española se señala la influencia de su dominio de la música española en la creación coreográfica de Capricho Español de Leonide Massine, “bajo su mirada inteligente los bailarines aprendieron los pasos y los movimientos indicados en la partitura de Rimski-Korsakov, esto es, las “*arguidilhas*”, el bolero, el pandero, el fandango, danzas típicas de la ardiente tierra de Cervantes”.²⁴²

Conocimiento musical que era requerido para algunos bailarines de forma obligatoria o como parte de un interés personal, como era el caso del bailarín estadounidense Marc Platoff, quien estudio violín, se desempeñó como cantante y era considerado según el *Jornal do Brasil*, como “un entendido de la música clásica”.²⁴³

Es así, como la presencia de la música de grandes compositores también fue recurrentemente resaltada para la promoción de la obra, probablemente, fundamentado en la existencia de un público habituado a la ópera y a los recitales de música que, tal vez, se pretendía atraer a la oferta de los espectáculos de danza de este teatro. Sin embargo, también cabía la posibilidad de tener la intención de atraer a un público más amplio y popular que había comenzado a ser educado musicalmente por medio del proyecto gestionado por Villa-Lobos, el cual, incluía la práctica de la música coral bajo formas de composición erudita dentro de la educación básica. Estando entre los autores nacionales más mencionados los músicos José Siquiera, Francisco Mignone, Alberto Lazzoli y Heitor Villa Lobos, y entre los extranjeros, Frédéric Chopin, Antonín Dvorak, Weber, Maurice Ravel, Piotr Ilich Tchaikowsky, Nikolái Rimski-Korsakov, Jacques Offenbach, Virgil Thomson, Paul Hindemith, Aaron Copland, Gioachino Rossini, Mili Barákirev, Jules Massenet, Ludwig Van Beethoven,

íntimas da espiritualidade, e como que lhe cria um “clímax” especial, fora do qual não saberia nem poderia dansar.” (A manhã, 15 may. 1943, p.3).

²⁴¹ “Minha vida está toda orientada pela música e pela teologia a tal ponto, que fiz do meu corpo um instrumento de pureza. Minha arte exige pensamentos e sentimentos muito puros. Não sou inocente, pois a inocência é o desconhecimento, e é própria das crianças; e pureza é conhecer e lutar contra o pecado.” (A manhã, 16 may. 1945, p.3)

²⁴² “Sob seu olhar inteligente os bailarinos aprenderam os passos e os movimentos indicados na partitura de Rimski-Korsakow, isto é, as *arguidilhas*, o bolero, o pandeiro, o fandango, danças típicas da ardente terra de Cervantes.” (Jornal do Brasil, 18 may. 1940, p.11).

²⁴³ Jornal do Brasil, 18 may. 1940, p.11.

Dimitri Shostakóvich, Louis Moreau Gottschalk, entre otros.

Presencia de compositores nacionales y extranjeros que ofrece un panorama del dominio que todavía tenían las composiciones musicales extranjeras sobre las nacionales para la composición dancística de este teatro.

De igual forma, en conjunto con la música, el uso de la técnica clásica era realizado constantemente como importante para la composición coreográfica por diversos bailarines, como la brasileña Madeleine Rosay, quien expresaba que, “[...] su preocupación permanente es marcada por un esfuerzo constante en el sentido de mejor apuro técnico, en un ansia justificada de afinamiento de los dones sublimes que la naturaleza le concedió.”²⁴⁴, y la también bailarina nacional Eros Volusia, quien comentaba que su mejor empeño está en “[...] hacer bailarines brasileños, capaces de ejecutar cualquier género coreográfico; para lo cual es indispensable el conocimiento y el entrenamiento permanente del método clásico.”²⁴⁵

Mientras en algunos bailarines extranjeros como los rusos Clotilde y Alexandre Sakharoff era exaltado su trabajo creativo a través de la experimentación continua de un libre movimiento, como así lo expresó Alexandre a través del *Jornal do Brasil*,

El grande bailarín, Alexandre Sakharoff, dedica su vida especialmente a la elevada misión de revelar para la humanidad los grandes secretos espirituales. Así es que penetra en regiones tan misteriosas y tan profundas, en un proceso de realización que solo prolonga por varios años pues cada una de sus creaciones, es siempre el resultado de un largo trabajo durante años seguidos.²⁴⁶

Llegando a señalar dentro de su libro que “[...] la danza se crea así misma, por la imagen inédita y espontánea que cada uno inspira”.²⁴⁷

Por su parte, en lo concerniente a la fama de estos bailarines se observó una presencia con mayor intensidad de la bailarina Madeleine Rosay, por medio de la evocación de sus representaciones pasadas,

Nos quedamos pensando en la maravilla de interpretación que es “Espectro de la rosa”, emocionado por el arte de Madeleine Rosay. Su nombre quedará para siempre relacionado con esa joya del bailado, por una imposición del público, como el de la genial Pavlova se relacionó definitivamente al “cisne” de Saint-Saens, su mayor

²⁴⁴ “E a artista, através de sua palestra fina e amável, nos revela que a sua preocupação permanente é marcada por um esforço constante no sentido de melhor apuro técnico, numa ansia justificada de aprimoramento dos dons sublimes que a natureza lhe concedeu.” (A manhã, 15 may. 1943, p.3).

²⁴⁵ “É certo que aqui ensino, com especial carinho, a dança do País, mas o meu maior empenho é fazer bailarinos brasileiros, capazes de executar qualquer gênero coreográfico; para tanto é indispensável o conhecimento e o treino permanente do método clássico.” (A manhã, 28 abr. 1943, p.3).

²⁴⁶ “O grande bailarino, Alexandre Sakharoff, dedica sua vida especialmente à elevada missão de revelar para a humanidade os grandes segredos espirituais. Assim é que penetra em regiões tão misteriosas e tão profundas, num processo de realização que só prolonga por vários anos pois cada uma de suas criações, é sempre o resultado de um longo trabalho de anos a fio.” (Jornal do Brasil, 9 may. 1945, p.7).

²⁴⁷ “E cada Dança cria-se em si mesma, pela imagem inédita e espontânea que cada minuto inspira.” (Jornal do Brasil, 16 may. 1945, p.9).

triunfo personal y la “Valsa caprichosa.”²⁴⁸

Señalando a través de estas afirmaciones algunas características que podrían considerarse como necesarias para la conformación de una primera bailarina famosa, como son la gracia, el estilo, la belleza,²⁴⁹ estudio y vocación,²⁵⁰ que llevo a esta bailarina a ser aclamada y apreciada tanto por el público como por la crítica,

MADELEINE ROSAY – El nombre de Madeleine Rosay la joven bailarina clásica formada por la Escuela de Bailados del Municipal, constituye, un punto alto en el ambiente artístico del país. Su arte, dotada de una técnica exquisita, ha sido, por tantas veces, aplaudida e incentivada por las opiniones más autorizadas de la crítica, [...].²⁵¹

Por otra parte, en lo tocante a la unicidad del artista, este normalmente hacía referencia a una cualidad distintiva del artista como el talento nato único observado en bailarines como Madeleine Rosay que le valió un recital como solista en 1944, o a través de la irreproductibilidad del proceso creativo como era el caso de los Sakharoff.

Igualmente, un recurso para resaltar este atributo de unicidad, era el expresar lo innovadora que la creación coreográfica sería gracias a la presencia de una personalidad de la danza como Igor Schwefzoff el cual fue catalogado “ [...] sin precedentes en nuestra capital para el desarrollo de la arte coreográfica de Brasil” por el *Jornal do Brasil*,²⁵² esto, por llevar al desarrollo escénico al talento nacional por medio de la representación de obras clásicas como las *Sílfides*, *Sonata a la luna*, *Primer baile*, *Lago de los cisnes*, *Bacanal*, *Vermelha*, *Lucha Eterna*, *Drama Burgués*, *Divertissements*, *Papoula vermelha*, *Cuentos de Bouffon* (canciones populares rusas), en conjunto con creaciones nacionales como, *La felicidad* con música de Alberto Lazzoli y *Congada* con música de Mignone de acuerdo con lo descrito por Chaves Junior (1971).

En consecuencia, se podría suponer que la novedad estaría relacionada con la integración de intérpretes y obras nacionales a la par de bailarines reconocidos internacionalmente, una vez que el Cuerpo de Baile se había quedado sin representantes al

²⁴⁸ “Ficamos a pensar na maravilha de interpretação que é “Espectro da Rosa”, animados pela arte de Madeleine Rosay. Seu nome focará para sempre ligado a essa joia do bailado, por uma imposição do público, como o da genial Pavlova ligara-se, definitivamente, ao “Cisne” de Saint Saens, seu maior triunfo pessoal e á “Valsa Caprichosa.” (A manhã, 15 may. 1943, p.3).

²⁴⁹ A manhã, 19 nov. 1944, p.5.

²⁵⁰ Jornal do Brasil, 21 nov. 1944, p.10.

²⁵¹ “MADELEINE ROSAY – O nome de Madeleine Rosay a jovem bailarina clássica formada pela Escola de Bailados do Municipal, constitui, um ponto alto no ambiente artístico do país. Sua arte, dosada de uma técnica aprimorada, tem sido, por tantas vezes, aplaudida e incentivada pelas opiniões mais abalizadas da crítica. [...]” (Jornal do Brasil, 7 nov. 1944, p.10).

²⁵² “Na próxima semana, Schwefzoff dará início à tarefa para a qual foi contratado, marcando um ponto de partida de uma importância sem precedentes na nossa Capital para o desenvolvimento da arte coreográfica no Brasil.” (Jornal do Brasil, 10 feb. 1945, p.10).

salir Madeleine Rosay de sus filas en 1945.

Apreciándose dentro de la información recabada, como la representación nacional entendida como producto brasileño, contaba con pocos representantes dentro de la danza escénica oficial, siendo las más sobresalientes Madeleine Rosay y Eros Volusia.

Esto último, con base en la creencia de ser la danza oficial aquella representada en el escenario del TMRJ a través del ballet, aunque más adelante rindiera frutos por medio de otras instituciones como el *Ballet da Juventude* que a partir de 1945 ocuparía otros espacios independientemente de poseer un lugar físico identitario como base, posibilitando la construcción de nuevos imaginarios a partir del establecimiento de nuevas formas de diálogo entre la danza escénica y sus públicos, sea por los espacios ocupados o los modos de divulgación empleados.

Imaginarios con la capacidad de ser constantemente resignificados, deconstruidos, y vueltos a construir, de acuerdo con su momento histórico, siendo el gobierno *estadonovista*, un momento crítico para su construcción con respecto a la danza escénica brasileña como forma de espectáculo independiente y autónomo para el TMRJ a través del ballet clásico. Principalmente, en vista de su injerencia dentro de la organización del espacio de representación y sus modos de divulgación que pudieron ejercer el dominio de los tiempos, espacios y modos disponibles para su disfrute dentro de los momentos de ocio dispuestos para la danza tanto de forma erudita como popular y alternativa.

Como resultado, de acuerdo con lo descrito hasta este momento, ¿cuáles serían estos posibles imaginarios creados durante este periodo a través de la prensa brasileña? ¿cuáles sus posibles elementos constitutivos?

4 POSIBLES IMAGINARIOS Y SUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

4.1 Posibles imaginarios

“En las mentalidades, la mitología nacida de un acontecimiento a menudo prevalece sobre el acontecimiento mismo.” (Baczko, 1991, p12).

Con base en los hallazgos narrados hasta este punto, se pueden inferir posibles imaginarios que si bien corresponden a los discursos contenidos en las notas divulgadas con anticipación a los estrenos de las funciones de danza del TMRJ dentro de los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil* de 1939 a 1945, también se encuentran interconectados con los imaginarios creados por las instituciones que sustentaron ideológicamente las formas de composición coreográficas seleccionadas para este teatro, por aquellos que visiblemente a través de estas notas los patrocinaron, por los que estuvieron involucrados en su divulgación y por las experiencias pasadas relacionadas con sus espacios y tiempos de representación, en este caso, correspondientes a un espacio/lugar seleccionado para ser el palco de las artes brasileñas.

Teatro poseedor de sus propios imaginarios, bajo los cuales, posiblemente, fueron abrigados los bailarines, grupos y obras nacionales y extranjeras representados sobre su escenario.

Como resultado, los imaginarios creados alrededor de la danza escénica podrían haber asumido o negado simbolismos del pasado pertenecientes tanto a las experiencias escénicas coloniales como a las de la vida social del propio teatro en cuestión. Discursos a su vez asumidos o negados por los encargados de regular la información divulgada sobre sus prácticas dancísticas.

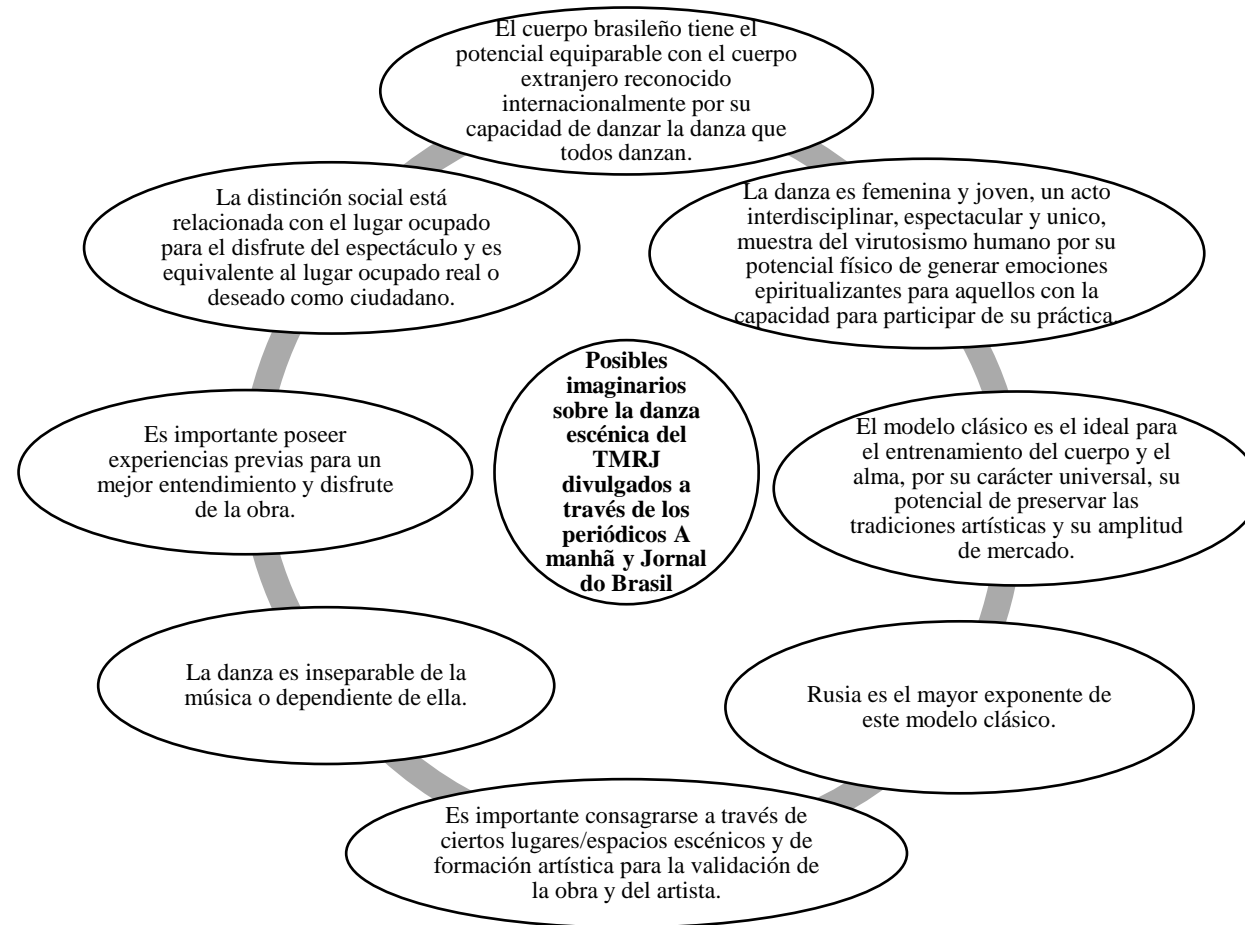
Imaginarios, intencionalmente compatibles con las ideas e imágenes de la nación que se deseaba constituir, la cual, tenía aspiraciones de entrar en la visibilidad internacional como país moderno autosustentable con la capacidad de producir su propio arte, equiparable en calidad con los países del primer mundo. Es así como, teniendo esto en mente, a continuación, se mostrarán posibles imaginarios resultantes que fueron conformando ideas e imágenes para la conformación de una oferta para una demanda imaginada para el entretenimiento de la sociedad moderna carioca.

Vinculando esta práctica con la distinción y jerarquía social, cultural, política y económica que sería percibida como factible de ser reproducida en cada uno de sus habitantes, posiblemente, por ser esta actividad parte de las prácticas artísticas que solían y suelen ser vistas desde el mundo de los capitales financieros modernos como excepcionales y en

extensión valiosas y validadoras de su potencial financiero dentro de una sociedad moderna por su capacidad de producir comunes factibles de convertirse en rentables al explotar su aparente desinterés economicista (LOPÉZ CUENCA, 2016),

Valores inmersos en los imaginarios como los que serán mostrados a través del Diagrama 2, y discutidos de acuerdo con la información recabada dentro de las notas periodísticas en articulación con la historicidad de este fenómeno.

Diagrama 2 – Posibles imaginarios de la danza escénica del TMRJ divulgados a partir del periódico *A manhã* y *Jornal do Brasil* de 1939 a 1945



Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

4.2 El valor de lo nacional, “la construcción de una visión más perfecta de Brasil para el mundo”

En el caso específico de la danza escénica del TMRJ, se observó como el interés por representar lo nacional dentro de este escenario estaba imbricado con un interés funcional-económico así manifestado por el crítico Mario Nunes, al parecer, en concordancia con la necesidad política de sustituir las importaciones por una producción interna y así colaborar con el crecimiento de los distintos capitales nacionales.

De esta forma, a través de la creación de la escuela y cuerpo de baile del TMRJ, se reafirmaría el interés por formar un cuerpo propio y estable de artistas,²⁵³ principalmente, con la intención de ir sustituyendo la costosa contratación de extranjeros para la oferta artística de este teatro e ir formando un gusto por prácticas artísticas que permitieran la adquisición de un capital cultural nacional, especialmente, por ser considerado este espacio como un laboratorio artístico para la legitimación de las artes brasileñas ante el país y el mundo.

Interés funcional-económico acorde con la implementación de prácticas acordes con una identidad nacional para la definición social y política brasileña durante el *Estado Novo* brasileño, que condujo a formular diversas acciones culturales oficiales con el propósito de fomentar y regular una producción para la definición de las fronteras por medio de la difusión de ideas e imágenes relacionadas con los amigos y enemigos en común, lo moralmente apropiado y la preservación conveniente del pasado.²⁵⁴

Sensibilidades sobre las cuales fueron creados imaginarios alrededor de la danza escénica representados a través de la prensa, conformados por un elemento preservado convenientemente del pasado y una expectativa de un futuro mejor, con el fin, de enaltecer el orgullo nacional como una forma de protección ante las amenazas raciales y nazistas que consideraban como inferiores a los pueblos que no fueran de la raza ariana (CARLONI, 2014), mismo que, algunas estrategias de control espaciotemporal y corporal nazi puedan ser consideradas semejantes a las empleadas para la sustentación de esta y otras prácticas culturales nacionalista como la que se a tratado a lo largo de esta investigación.

Siendo uno de los elementos heredados del pasado la potencialidad del cuerpo

²⁵³ Cuerpos estables preparados para cubrir con las demandas del TMRJ, sin embargo, no exclusivos a esta institución, lo que desato una discusión sobre la pertinencia de bailarines formados y pagados por la municipalidad participen dentro de otros espacios escénicos, en busca de dinero para completar el salario insuficiente e inconstante otorgado por el Estado, según se evidenció en algunas notas críticas realizadas dentro del *Jornal do Brasil* durante el periodo estudiado. Las cuales no se incluyeron dentro de este trabajo por corresponder a una temática diferente, relacionada más con el establecimiento y conformación de los cuerpos estables del TMRJ.

²⁵⁴ Aspectos relacionados con la identidad nacional según Baczkó (1991).

brasileño para danzar de acuerdo con las exigencias del mundo moderno, comprobado por los resultados alcanzados por la escuela de bailados y el Cuerpo de Baile del TMRJ, los cuales, serían dignos de protagonizar la primera Temporada Oficial de Bailados en 1939 junto a bailarines extranjeros. Sin embargo, esta temporada fue considerada por el prefecto Henrique Dodsworth como “tan llena de fallas y deficiencias,” cuestionando de esta forma, la pertinencia de haber contratado talento extranjero “cuando se tiene internamente lo excelente”.²⁵⁵

Fallas y deficiencias, aparentemente, dirigidas hacia la organización de la temporada por su ineficiencia para cumplir con la finalidad prevista de elevar el talento brasileño a partir de su aproximación con experiencias técnicas y escénicas acordes con los tiempos modernos. En particular, sobre la base de una modernidad pensada, diseñada y construida por la burguesía brasileña de forma ventajosa y poco impetuosa así señalada por Fernández (2006), encargada de realizar las alteraciones dentro de los distintos espacios públicos evidenciados previamente dentro de este trabajo por Sevchenko (1998a). Estando entre las posibles fallas percibidas dentro de esta temporada según las fuentes analizadas, el intento de aprehender un modelo a partir de la inclusión de elementos individuales al Cuerpo de Baile, cuando lo que se buscaba, era la conformación de un colectivo uniforme y ejemplar para la sociedad que se desearía representar.

Por ello, tal vez, una vez tomada la decisión de contratar al *Ballet de Monte Carlo* para la temporada de 1940, Maria Olenewa festejó la presencia de esta agrupación por su poder pedagógico, manifestando como esta valdría más “para la educación artística del público, que un año de estudios académicos.”²⁵⁶ Al parecer, haciendo referencia a ese público existente receptor de una educación dancística dentro de los clubes, gremios y escuelas privadas, pero, que aun no habían tenido la disponibilidad de acceder a experiencias escénicas consideradas de calidad desde el punto de vista occidental.

En consecuencia, esta contratación parecería servir a los intereses de cobijar y fortalecer a la escena nacional por medio del aprendizaje modelado de una forma de hacer danza en específico legitimada internacionalmente, probablemente, percibida como neutra, por no estar todavía arraigada dentro de la oferta nacional para la escena teatral, ni relacionado con las prácticas de algún grupo social considerado como moralmente inapropiado para la modernidad como en contraparte derían de herencia africana.

²⁵⁵ Jornal do Brasil, 5 mar. 1940, p.13.

²⁵⁶ Jornal do Brasil, 8 mar. 1940, p.13.

Adecuada, además, por su potencial comprobado de visibilizar a una nación en el mundo entero, satisfaciendo con esto el interés manifestado del Estado de diseñar una “concepción más perfecta” de la cultura y la vida brasileña tanto para nacionales como para el público internacional. Cabiendo la posibilidad, de ser esta la razón por la cual se transmitió la idea/imagen de ser el *Ballet de Monte Carlo* un representante ideal para la composición coreográfica nacional a partir de la escuela clásica, la cual tendría la capacidad de renovarse según los intereses gubernamentales y del entretenimiento. Generando con ello, nuevos caminos escénicos para el aprendizaje de nuevas formas de decir, de ver y de juzgar para la construcción de una danza escénica nacional para “nuestro Theatro Municipal”, intenciones también manifestadas por el coreógrafo ruso Igor Schwezoff al ser contratado para dirigir al Cuerpo de Baile del TMRJ en 1945.²⁵⁷

Último comentario, donde en aras de justificar su trabajo para la escuela y el cuerpo de baile del municipal, de igual forma, resaltaría la importancia de mantener la línea de trabajo clásica. Sin embargo, ¿a qué escuela clásica se estaría refiriendo? Ya que al parecer existían diversas traducciones de lo clásico, entre ellas la versión rusa y la estadounidense.

Asimismo, el nombre de Diaghilev iría apareciendo en escena dentro del contenido de las notas estudiadas, bajo el presunto interés, de ir formando una idea/imagen de una forma de danza en particular, cuya calidad artística ya había sido atestiguada con anterioridad en 1913 y 1917 dentro de este mismo espacio según Chaves Junior (1971), y que, como se ha observado, era compatible con los intereses económicos de la nación, especialmente, por ser este empresario creador de un modelo de producción artística que ya había dejado atrás cualquier vínculo directo con el nacionalismo, transfigurando al ballet en una mercadería factible de aprehender cualquier discurso.

De esta forma, aparentemente, se comenzó a formar un gusto en el público del Municipal con base en referencias pasadas específicas que llegaría a generar la expectativa de buscar ser internacionalmente reconocidos como los rusos. Creando, con esto, un vínculo entre lo que se tiene dentro del país como talento heredado y lo que era posible construir, observado en los comentarios realizados con respecto al talento nacional de Madeleine Rosay, a quién según el periódico *A manhã* la baiarina húngara Rómola Nijinska llamó “la mayor esperanza del bailado de Brasil,” así como, “una bailarina capaz de conquistar, en el futuro, fama universal.”²⁵⁸ por el bailarín ucraniano Serge Lifar. Estando entre las principales

²⁵⁷ *A manhã*, 23 feb. 1945, p.5

²⁵⁸ *A manhã*, 3 jun. 1943, p.2.

características divulgadas como fundamentales para ser una bailarina nacional: el conocimiento de la técnica clásica, la genialidad, la juventud, la feminidad, así como, buenas piernas para el movimiento ágil y rítmico demandado por esta práctica, además de otras cualidades como la gracia, el estilo, la belleza, el estudio y la vocación. Aspectos destacados, tanto en bailarinas brasileñas como Madeleine y Eros Volusia, al mismo tiempo que eran resaltados en algunas bailarinas extranjeras participantes de los grupos internacionales contratados para el TMRJ.

Del mismo modo, se observó como el éxito de otros modelos a seguir como el de Isadora Duncan y otras técnicas modernas de entrenamiento serían vistos como fenómenos únicos, irrepetibles y con falta de una tradición que comprobara su eficiencia.

Evidencia de como el DIP, representante de un Estado totalitario, se encargaría de seleccionar las ideas e imágenes apropiadas para la construcción de un imaginario para la bailarina nacional ideal para este teatro, de igual forma que ignoraba o desacreditaba cualquier ejemplo de iniciativa libertadora. Prefiriendo divulgar modelos dignos promotores de una imaginación para la creación artística resultado de la genialidad, disciplina y entrega, en vez de una originalidad desbordada como la de Duncan.

Igualmente, se percibió una mayor presencia de las mujeres en la divulgación de la escena nacional, siendo hasta 1945 cuando aparece el nombre de un bailarín brasileño, Carlos Leite, como integrante del espectáculo denominado *Ballet da Juventude*, donde se percibe su participación como director y bailarín.

Relación entre lo femenino y masculino donde al parecer existía una aparente distribución de los roles divulgados por medio de la prensa, siendo aceptable para la mujer ser bailarina, profesora y directora de un arte como la danza escénica, particularmente, del ballet clásico, mientras al hombre se destacaba su función de director y empresario sumado a su cargo como bailarín.

Ballet clásico entendido como modelo nacional por ser representado, principalmente, en el TMRJ, considerado hasta 1945 como el espacio donde la prefectura proyectaba sus intereses culturales para la sociedad de la capital del país como ejemplo para el país, manifestando el propósito “de armar cada vez más al Municipal para la función artística y educativa que le cabe en la vida de la capital”.²⁵⁹ Cuyo prefecto Henrique Dodsworth era visto por Maria Olenewa como, “un hombre público de larga visión” interesado en impulsar el progreso de las materialidades de la ciudad, y en particular la danza, como “un dispositivo

²⁵⁹ Jornal do Brasil, 11 ene.1945, p.11.

esencial para la vida cultural y la existencia de nuestro primer teatro.”²⁶⁰

Para lo cual, fue divulgada como una oferta ideal de danza para el TMRJ, aquella con una cualidad artística percibida y comprobada internacionalmente, que tuviese como garantía de valor su belleza, pureza, armonía, su poder de unir a un colectivo de forma disciplinaria, con el potencial de incrementar el valor social, por permitir una transición “natural” de lo tradicional hacia lo moderno.

Es así como, a lo largo de estos siete años se observa el interés de ofertar una danza escénica para este espacio acorde con el ideal de ir construyendo una danza escénica para el Brasil a partir de la institución de una Temporadas de Bailados que incluiría tanto a grupos extranjeros reconocidos internacionalmente como nacionales y modernos, siendo la oferta brasileña cada vez mayor para finales de 1945. Como parte de una lucha por abrir el *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, divulgado como “nuestro”, para todo tipo de público, siempre y cuando se respetase la forma en como los cuerpos históricamente se habían estado distribuyendo tanto interna como externamente y se estuviera a fin con los ideales culturales modernos para la nación brasileña, con base en los cuáles, se emitiría un juicio de valor sobre las obras representadas dentro e incluso, en ocasiones, fuera de este marco escénico.

4.3 El valor de lo extranjero: Rusia vs Estados Unidos, entre lo tradicional y lo moderno

Para comenzar, cabe recordar como la lucha por ocupar un lugar en el campo artístico según López Cuenca (2016), estaría relacionado con la autoría, originalidad y propiedad, lo que le otorgaría cierto grado de exclusividad. Con base en esto, se observó como estos tres elementos dentro del campo del arte girarían en torno a la creatividad, perteneciente en un inicio a una deidad divina y posteriormente cedida a los seres humanos.

Es así como, durante la autonomía del arte, el derecho a la composición pertenecía aquellos con el don de la imaginación necesaria para innovar con base en las subjetividades de los objetos, lo que fue enaltecándose hasta llegar a ser considerado como genio humano durante el romanticismo, siendo este, el resultado no solo de una herencia genética sino ambiental. Hasta llegar a ser concedido a este ser inventivo y genio humano el don de la creatividad en cuanto más se alejaba de las ideas espirituales del medioevo y se aproximaba al mundo de las sociedades modernas, entendidas, como un constructo social. Como consecuencia, el destino estaría ahora en manos de quién construiría esta sociedad,

²⁶⁰ Jornal do Brasil, 27 jun. 1939, p.17.

particularmente, el hombre pensado en masculino, a quién le pertenecería el genio creativo fundamental para la edificación de las instituciones modernas.

Con respecto a este trayecto, los países alejados del occidente, principalmente las excolonias, se sentirían alejadas de este proceso y, posiblemente, ante el apuro de ocupar un lugar dentro de este mundo visibilizado como superior por aquellos responsables de su conquista y colonización, los grupos hegemónicos deseosos de ocupar un lugar especial dentro de aquel mundo prefirieron tomar partido por la imitación en vez de reconocer y valorizar el propio desarrollo cultural.

Por lo tanto, en el arte, la búsqueda por un apadrinamiento cercano a los países europeos sería vital para la adquisición de experiencias escénicas a la altura de lo deseado para una oferta nacional moderna, representada en el caso de Brasil, dentro del TMRJ y su público. Una necesidad percibida como fundamental para la visibilidad del país a partir de su materialidad cultural, por lo que, desde la apertura de este teatro, se observó el desfile de diversas agrupaciones extranjeras, predominantemente rusas y estadounidenses.

De esta forma, dos propuestas, en apariencia, distintas, fueron promocionadas mediante la prensa para este espacio, al parecer, por estar acordes con los intereses nacionales relacionados con la civilidad, disciplina y el trabajo colectivo señalados por Sevchenko (1998b). Siendo ambos, modelos extranjeros no solo por haberse constituido en otros territorios, sino por haber pertenecido a una red de exhibición originalmente establecida y desarrollada de acuerdo con los gustos europeos y, posteriormente, estadounidenses, aunque posiblemente compatibles con la población inmigrante brasileña. Sin embargo, ¿Cuál sería el modelo clásico por seguir más apropiado para la escena teatral brasileña del TMRJ según las fuentes analizadas?

Para la toma de esta decisión, las fuentes muestran como un posible primer movimiento fue la contratación de un coreógrafo, un bailarín y una bailarina extranjeros pertenecientes a diferentes nacionalidades, con la aparente intención, de fortalecer al grupo de casa, sin embargo, este movimiento fue insuficiente, probablemente, por no estar solidificado a una compañía en su totalidad, con se ha señalado dentro de este trabajo. Siendo este, uno de los posibles motivos que llevaron al siguiente movimiento administrativo anunciado por medio de la prensa, correspondiente a la contratación del *Ballet de Monte Carlo* como una forma de propagar con “mayor intensidad entre los dirigentes y dirigidos un gusto por el baile

clásico.”²⁶¹Estando entre los dirigentes, los patrocinadores y divulgadores oficiales de esta danza y, entre los dirigidos, los bailarines y su público.

Ahora, si esta era una compañía constituida para cubrir una demanda de los casinos europeos posteriormente radicada en Nueva York, ¿hasta dónde era conservada la herencia clásica rusa, si como se observa, este espectáculo provenía de un formato escénico conformado a partir del conocimiento compartido de profesores y coreógrafos de diferentes países del “viejo mundo” y ya había pasado por una primera adecuación para el mercado francés y luego al mercado estadounidense?, ¿Sería por lo tanto esta, una tradición que se había estado actualizando para estar acorde con la modernidad, no solo a partir de las tendencias artísticas sino con el mercado de entretenimiento?

Mercado movilizado para las Américas como consecuencia de los diversos conflictos bélicos occidentales, teniendo como puertos de entrada Estados Unidos y Argentina según lo observado en algunas notas periodísticas. Donde, aparentemente, Estados Unidos fue el de mayor influencia debido a su interés proteccionista que intentó abarcar todo el continente a través de la institución de una política panamericana²⁶², bajo la cual, fue promovida la visita del *American Ballet* para América del Sur en el año de 1941 (VEGA PICHACO, 2017), representada por la Sociedad Musical Daniel de acuerdo con Chaves Junior (1971), misma sociedad que trajo para Brasil otros artistas como el mencionado *Ballet de Monte Carlo*, la coreana Sai Shoki y el *Original Ballet Russe*²⁶³.

Compañía también financiada por el gobierno americano, “cuya misión era reforzar las relaciones interamericanas frente a las amenazas totalitarias vigentes en el viejo continente y “limpiar” la imagen de Estados Unidos ante los “vecinos” del sur” (VEGA PICHACO, 2017, p.10). ¿Hasta dónde este vínculo político anti- totalitarista articulado a esta compañía estadounidense influyó en la inclinación por el modelo escénico ruso?

Al parecer, fue más bien el poco interés del público por el contenido de su programa lo que provocaría la breve estadía de este grupo fuera de los Estados Unidos, coartando con ello la posibilidad de expandir su ideología a través de esta práctica. Esto,

²⁶¹ Jornal do Brasil, 8 mar. 1940, p.13.

²⁶² Panamericanismo que se esparció por las diversas formas de entretenimiento existentes como la música y el cine (CARLONI, 2014), plataformas por medio de las cuáles se buscaría la unión de todas las naciones americanas por medio de sus actividades culturales e ideologías políticas para que ayudase en la defensa de este continente ante posibles invasiones extranjeras, aunque, en la práctica predominaría el deseo de dominio estadounidense.

²⁶³ De acuerdo con Quesada (s.f.), la Sociedad Musical Daniel localizada en la ciudad de Nueva York, con representantes distribuidos en diferentes países entre ellos los latinoamericanos, siendo sus principales oficinas las de Buenos Aires, Caracas y Ciudad de México. Por consiguiente, si algún artista deseaba hacer gira por Latinoamérica por lo general recurría a esta empresa.

porque dicho programa comprendía piezas de carácter regionalista, sea porque eran muy americanas o porque representaban una latinidad parcializada. Como ejemplo de esto, la misma Vega Pichaco (2017), narra lo sucedido con la ópera de tema mexicano titulada “Pastorela” representada en suelo brasileño,

Tal y como ocurrió en otros contextos, la misión de “buena vecindad” de los Estados Unidos arrastraba un importante lastre de prejuicios e ignorancia; el grado de diversidad o independencia entre México y Brasil era patente, entre otros muchos aspectos, en un elemento tan notorio como sus respectivos idiomas (p.12).

De esta forma, sea por su programa compuesto por obras coreográficas demasiado estadounidenses o bajo una idea parcializada de lo que era ser latino o por su política anti-totalitaria, el *American Ballet*, no tuvo la repercusión que el gobierno norteamericano esperaba, por lo cual, según esta misma autora, este decide acortar la gira por Sudamérica a pesar de la resistencia de su representante Lincoln Kristein.

Asimismo, se observó una indiferencia por parte del periódico *A manhã* hacia las representaciones del *American Ballet*, mencionando su presencia con menor intensidad en comparación con las compañías rusas. Mientras en el *Jornal do Brasil*, esta agrupación fue anunciada como una fuerza renovadora capaz de fusionar los principios clásicos con las ideas modernas “embebidos de la poesía de la era actual en que idealismo y acción se mezclan como una expresión nueva de mística humana”,²⁶⁴ particularmente, resaltando su apego a los adelantos técnicos modernos que abarcaban el uso de nueva maquinaria para el espectáculo y nuevas formas de crear coreografías que, en conjunto, creaban una impresión similar a la danza representada en las películas de Hollywood, así como, se hacía hincapié en su inclinación por temas contemporáneos que permitirían una actualización de la danza clásica a partir del espíritu renovador estadounidense.

Ante esto, ¿cuál sería el motivo de esta aparente apatía del periódico *A manhã* hacia el *American Ballet* y la referencia constante de Hollywood para su promoción a través del *Jornal do Brasil*?

Quizá, haya estado relacionado con la visión propagandista del primer periódico, el cual al percibir la amenaza del discurso ideológico del *American Ballet* decidió no difundirlo a través de sus páginas, permitiendo su publicación dentro del *Jornal do Brasil* que tenía un direccionamiento al entretenimiento popular, ya que era reconocido por el periódico de las cocineras.

Por otro lado, cabe mencionar, como, probablemente, esta cercanía resaltada del

²⁶⁴ *Jornal do Brasil*, 17 jun. 1941, p.11.

American Ballet con el cine se podría deber a la pretensión de atraer a un público popular para este teatro por medio de una oferta mediadora entre el gusto popular representado por el cine y lo erudito representado por la presencia de la escuela clásica, recordando como de igual manera, era convidado este mismo público para este teatro a través del anuncio de precios populares similares al cine para la danza del TMRJ.

También, con esto, se percibe, en efecto, como el cine estaba siendo una competencia directa para las actividades teatrales destinadas para el entretenimiento, en consecuencia, nuevas estrategias de publicidad tuvieron que ser empleadas para atraer a la población en general para la oferta de la danza de este teatro.

Así, hasta ese momento, se habían presentado dos compañías extranjeras, introduciendo principalmente ideas/imágenes relacionadas con la tradición, al parecer algunas veces entendida como sinónimo de “escuela clásica” y su correspondiente capacidad de renovación, de igual forma, representada por un grupo abultado de bailarines y celebridades femeninas jóvenes bonitas, elegantes y graciosas con técnica perfecta de acuerdo con las notas publicadas por el *Jornal do Brasil*.²⁶⁵

Valor de lo tradicional factible de ser modernizado a partir de una actualización del mundo de las emociones y sentimientos de acuerdo con los tiempos modernos brasileños,²⁶⁶ sustentado, quizá, por la propia cualidad de renovación que la tradición²⁶⁷ posee, sin estar está vinculada con una modernidad artística de vanguardia, entendida como ruptura por Rodríguez (2008) y Malagón (2012), inconveniente para el pueblo brasileño.

Por lo tanto, se infiere que existió una tendencia por tratar a lo moderno en general, como una renovación de la escuela clásica a partir de la búsqueda de nuevas formas de hacer, ver y juzgar, lejos de las pretensiones modernas libertadoras de Isadora Duncan y de otras propuestas experimentales, así señalado, particularmente, por G. de M. escritor del periódico *A manhã*²⁶⁸ y autor de una nota comentada en diversas ocasiones dentro de este trabajo. Iniciales pertenecientes, al parecer, al crítico y músico Garcia de Miranda Netto, quién aparece como responsable de la temática *A dansa. De Noverre a Diaghileff*” difundida a través del programa radiofónico *Ondas Musicais*, por lo que, su presencia dentro de los medios de información oficiales podría suponer el reconocimiento de sus opiniones a nivel

²⁶⁵ *Jornal do Brasil*, 25 abr. 1940, p.11; *Jornal do Brasil*, 6 jun. 1941, p.11.

²⁶⁶ *Jornal do Brasil*, 5 jun. 1941, p.11.

²⁶⁷ Partiendo de una concepción del concepto de tradicional desde una perspectiva que la acerca a un conjunto de hábitos y costumbres actualizados según las concepciones de mundo reinantes (SCHWARZ, 1993; MIRANDA, 2000).

²⁶⁸ *A manhã*, 22 feb.1942, p.5.

gubernamental.

Al final, se evidenció un dialogo entre lo tradicional y moderno sustentado, relativamente, por una cuestión de clase más que por una cuestión artística, la cual defendería la modernidad bajo el sustento de la tradición, confundiendo está en ocasiones con lo conservador, al intentar preservar las tradiciones clásicas por tener una incerteza de lo que podría ser moderno con relación a la nación que se deseaba construir y por sentirse amenazados por el pensamiento liberal reinante de la modernidad. Prefiriendo para la danza escénica de este teatro, una forma que permitiera la integración de un contenido nacional cualquiera que este fuere, pero, con disciplina y validada dentro del mundo del arte.

Ahora bien, ¿cuál sería la diferencia percibida y divulgada entre el *American Ballet* y el *Original Ballet Russe*? Ya que ambas desde el nombre, hacían alusión a su carácter tradicional-moderno, sea por realzar la nacionalidad estadounidense, sinónimo de modernidad del siglo XX, junto con el termino ballet vinculado con su pasado histórico, como era el caso del *American Ballet*, o por hacer uso del adjetivo *Original* como el *Ballet Russe*, el cual, podría estar haciendo referencia a la naturaleza del acto creativo moderno mencionado por Malagón (2012).

Asimismo, se observó como fue enfatizado por igual dentro de las fuentes analizadas con respecto a estas dos agrupaciones, el acto espiritual del propio evento artístico, con la finalidad, de “apurar el sentimiento estético de los espíritus en formación”.²⁶⁹ Lo que no necesariamente significaría que este mismo pensamiento haya sido manifestado por cada uno de los artistas participantes de esta compañía, ni por los coreógrafos precedentes o posteriores que crearon algunas de las obras representadas por estas agrupaciones

Sin embargo, con todo y las similitudes entre estas dos compañías, fue el modelo ruso el vencedor, tal vez, por ser más seguro para los intereses políticos, debido a su apego con la tradición clásica, aunque en cierta medida americanizado en cuestión comercial. A diferencia de la propuesta estadounidense, la cual, además de estar relacionada con la tradición clásica, estaba vinculada con los movimientos modernistas y nacionalistas americanos que habían comenzado a surgir dentro de su territorio por medio de representantes poco convenientes para la ideología controladora del Estado brasileño como eran las bailarinas Isadora Duncan, Loie Fuller y Martha Graham, en especial, porque fomentaban una libertad creativa individual ajena a la intención de conformar y difundir una identidad colectiva uniforme como ya se ha hecho mención. Aunque, también cabe mencionar la

²⁶⁹ Jornal do Brasil, 24 abr. 1940, p.11.

posibilidad de ser la influencia del *Original Ballet Russe* dominante, debido a su estancia prolongada en las Américas como consecuencia del conflicto bélico que paralizó varias rutas de transporte tanto aéreas como marítimas.²⁷⁰

En resumen, esta inclinación por el modelo ruso pudo haberse debido a su desapego ideológico vinculado con una nación en específico, ya que, se había desligado del nacionalismo europeo gestante de los conflictos bélicos occidentales, aspecto que el Coronel W. de Basil resaltaría dentro de su discurso, dentro del cual daría mayor importancia al talento personal por encima de cualquier regionalismo como garantía para la creación de obras “originales” y al mismo tiempo factibles de generar una sensación espiritualizante pero distante de lo perfecto,²⁷¹ pensamiento compatible con la idea de crear una unidad de nación que intentaba desvanecer las características regionales de un territorio tan vasto y de grandes dimensiones como el brasileño, para favorecer el fortalecimiento de las fronteras subjetivas que defenderían la soberanía de este país sudamericano.

Ante esto, solo restaría preguntar, ¿no sería más bien conveniente para este director el ignorar la pertenencia de los bailarines a una región territorial específica para luego apropiarse de su talento y encuadrarlo bajo el apelativo ruso para su comercialización? Y, asimismo, ¿no sería conveniente también para los intereses brasileños promover este tipo de potencial individual para la inclusión de elementos extranjeros sin que estos mermaran su soberanía nacional?

En rasgos generales, como consecuencia de esta presencia extranjera, la danza escénica deseada para este TMRJ terminó por ser una mezcla de la técnica clásica rusa resultado de un diálogo intercultural, adecuado al gusto francés y posteriormente al mercado de entretenimientos estadounidense y latinoamericano, generándose con ello, una propuesta multicultural divulgada contradictoriamente como pura por apego a la escuela clásica y sus reglas académicas. Siendo los elementos divulgados como necesarios para la creación y apreciación de esta obra coreográfica, aquellos derivados de la filosofía estética academicista europea clásica relacionada con lo bello, puro y espiritual, vistos a través de las notas como inseparables de la composición artística, no obstante, sobre la base de un ideal distinto al interés protector del arte proclamado durante el siglo XVIII, esto, por ser compatible con el interés de proteger las prácticas artísticas de ideologías distintas a las del Estado en vez de

²⁷⁰ Como se percibió en la nota publicada por el Jornal do Brasil, el 3 abril de 1942, página 10; a partir de la cual se divulgó el esfuerzo realizado por la prefectura para la consecución de la presentación del *Original Ballet Russe* en Brasil.

²⁷¹ Jornal do Brasil, 15 abr. 1942, p.10.

protegerlas de los intereses meramente comerciales.

Con referencia a esto, fue notable percibir una confusión en el contenido de las fuentes cuando se intentaban definir las características de lo que es arte, terminando por ser algunos de los discursos adecuados con las necesidades del mercado nacional, distante de la realidad europea tal y como había ocurrido en otros países americanos según Järvinen (2010), quién narra la experiencia de Nijinsky en los Estados Unidos, país donde se observó cómo se trató de invisibilizar la homosexualidad de este bailarín para la divulgación de sus obras, con la finalidad, de otorgar un tinte a sus representaciones más acorde con el “espíritu americano”.²⁷²

Por consiguiente, a pesar de que la mayoría de las compañías viajaban con sus propios discursos y diseño visual para la promoción de sus obras, estos, generalmente, eran adecuados al ethos de cada población donde se representarían (JÄRVINEN, 2010).

Tácticas publicitarias practicadas por el ballet ruso que, posteriormente, de acuerdo con Cerbino (2008), serían utilizadas por el *Ballet da Juventude* y, asimismo, evidenciadas en la época estudiada con base en la presencia de discursos que tendían a resaltar el talento nacional femenino, en especial, para la profesión de bailarina y profesora de danza clásica, mientras el talento masculino solía ser relacionarlo con un cargo de responsabilidad y poder como el de director o empresario aunado al de bailarín.

Del mismo modo, se tendía equiparar a la danza en diversas ocasiones con una práctica atlética, acrobática o gimnástica, actividades altamente valoradas por su relación con la disciplina del cuerpo desde una visión científica. Razón por la cual, probablemente, se observó una dificultad para nombrar a esta actividad a través de la prensa, percibiéndose el uso de diversos términos para clasificarla, como el de bailados, danza y ballet, siendo, finalmente, este último el adoptado para nombrar oficialmente a la nueva forma en que la juventud brasileña danzaría escénicamente.

Es así como, una vez definido el tipo de producto que se deseaba para este teatro se encontraron tres elementos predominantemente divulgados como parte de esta composición escénica, consecuencia de un apresurado interés de generar un vínculo con la herencia europea entendida como primer mundo, siendo estos: la interdisciplinariedad, la espectacularidad y lo artístico.

Con respecto a la interdisciplinariedad, generalmente, esta se divulgaría a partir de

²⁷² Con respecto al vínculo de la homosexualidad y la danza, Pritchard (2010), comenta que fue a partir de Diaghilev que se empezó a gestar como una característica inherente al hombre en la danza, esto debido a la abierta homosexualidad de este empresario y sus visibles relaciones con diversos artistas entre ellos Nijinsky.

una conceptualización aparentemente noverriana, en la cual todas las artes trabajarían en conjunto para la creación de la obra, bajo la consideración de tener el cuerpo humano el potencial para la materialización de los sentimientos y emociones transmitidas por la música (MONTEIRO, 1998).

Cuerpos humanos, aparentemente, elegidos por su capacidad nata de transmitir las formas estéticas necesarias para la consecución de una experiencia espiritual para aquellos que saben o pueden apreciarlas. Situando así a la danza escénica como una traductora, a su vez conciliadora entre las formas artísticas y lo que es inherente a todos los seres humanos: el cuerpo y su capacidad de inter - accionar con el mundo.

Función traductora observada por medio de comentarios referentes a la posibilidad de materializar la música y la poesía a través del movimiento en una “fiesta lírica” donde “el encantamiento de la vista se juntará con el embellecimiento del oído para una sola impresión de deslumbramiento y profundo gozo artístico.”²⁷³

Manifestando con esto, ser la danza una composición donde el conjunto de los ambientes, la música, la coreógrafa, el vestuario, las decoraciones y los mecanismos eléctricos generarían una fiesta de movimiento y color dando como resultado un baile plástico de carácter ecléctico, como se pudo observar en los discursos anunciante de las representaciones del *Original Ballet Russe*.

Ecléctico, hasta en la forma de definir el propósito de esta interdisciplinariedad y su relación con la danza sin que esta última perdiera su identidad como espectáculo independiente, ya que, en ocasiones, se retiraba el término danza para describir este evento artístico como un “poema coreográfico” o “poema sinfónico”. Siendo los elementos de mayor destaque dentro de esta interdisciplinariedad, la música, la pintura y el vestuario, así como, los movimientos coreográficos ejecutados por bailarines celebres poseedores de una técnica perfecta. Entre los cuales, la música sería el elemento considerado como imprescindible para este tipo de composición artística y responsable de ese sonido al cual le es prestado el movimiento lleno de belleza y armonía para alcanzar “actitudes estéticas espiritualizadoras de las emociones”, como una vía para darle vida al alma y la expresión.²⁷⁴Comunión factible por ser la danza y la música movimientos que prescindían de los mismos elementos: el ritmo, la armonía y melodía.

Unión de la danza con la música resaltada a través de su divulgación en la prensa

²⁷³ Jornal do Brasil, 31 mar. 1942, p.10.

²⁷⁴ Jornal do Brasil, 29 may. 1940, p.13.

brasileña con base en tres posibles intereses: 1) Mantener el lugar jerárquico de esta arte por encima de la danza; 2) Apadrinar a la danza escénica como arte representativo a la altura de la música y por lo tanto digna de representarse en el TMRJ, generando un vínculo con el público de la ópera y conciertos, así como, con el pueblo instruido en esta arte; 3) Ampliar las posibilidades de divulgación de la danza escénica debido a su presencia dentro de un mayor número de medios de comunicación como la radio.

En otro orden de ideas, la espectacularidad fue destacada mediante expresiones que destacaban lo maravilloso y grandioso de los espectáculos, por su número y calidad de los bailarines, de sus obras coreográficas reconocidas, así como, por su interdisciplinaridad y virtuosismo, además de la grandiosidad y lujo comentado anteriormente.

Virtuosismo, generalmente relacionado con las capacidades físicas consideradas en ocasiones como “verdaderas acrobacias y gimnasia fuerte y rígida” como ocurrió para promover la representación de cinco “lindas bailarinas” para los universitarios, función patrocinada por la *Federação Atlética de Estudantes*.²⁷⁵

En general, una espectacularidad que buscaría destacar los aspectos materiales de la representación, hasta ese entonces desconocidos por el público, o probablemente, presentados de una forma distinta a la conocida. Con el aparente interés, de hacer más factible su consumo por parte del grande público, quienes ya estaban habituados a buscar lo sensacional y lo novedoso a través de otro tipo de entretenimientos, entre ellos el cine, práctica que como fue mencionado, era utilizada como referencia constante para promocionar las representaciones del *American Ballet*.

En consecuencia, la espectacularidad de la obra, entendido como algo que se destaca y espera por su novedad fue uniéndose con su cualidad artística-estética para anunciar la función de danza junto a los discursos nacionalistas, particularmente, a partir de su vínculo con lo tradicional-moderno, la distinción y la jerarquía, destacándose, probablemente, por facilitar la ampliación de su esfera de poder para la divulgación de las subjetividades necesarias para la definición de una identidad nacional conveniente. Comprobando con esto, el señalamiento de Capelato (1999), sobre el interés del gobierno de vender las ideas y mercaderías bajo un mismo producto con la finalidad de alcanzar un mayor público.

De ahí que las principales diferencias percibidas entre la divulgación en la prensa de esta danza escénica representada en el TMRJ y otros anuncios relacionados con la danza de los casinos y teatros de revista, haya sido el carácter pedagógico de la primera.

²⁷⁵ A manhã, 5 dic. 1944, p.6.

No obstante, las posibilidades de ser atraído por la artísticidad o por la espectacularidad divulgada, podría depender de la proximidad y nivel de conocimiento poseído y su origen. Cabiendo la posibilidad de ser catalogado el público como culto o ignorante de acuerdo con el grado en que su interés por la danza escénica se vinculara con sus aspectos artísticos o espectaculares (BOURDIEU, 1993), aun cuando ambos ocuparan el mismo espacio y este fuera de todos los ciudadanos²⁷⁶.

Con referencia a este dialogo, complicidad o duplicidad de la obra de arte y el espectáculo, López Cuenca (2016) comenta que, al estar el trabajo artístico entretejido a los modos de producción industriales y a su vez independiente de su mercado, fue ocupando un lugar paradigmático para la producción de mercadorías al mismo tiempo que las negaba. Lo cual, terminaría por otorgar un valor a la obra artística deseado por otras formas de producción, quienes tienden a imitar este proceso de producción-negación para la adquisición de un valor en el mercado.

Relación entre arte y espectáculo que se vuelve difícil de separar cuando son utilizados los mismos recursos, y peligrosa según el grado de ignorancia poseída con respecto a los intereses que entran en juego a partir de su poder simbólico divulgado.

En especial, cuando por medio de su divulgación en los medios de comunicación se pretende materializar imaginarios y modos de comportamiento deseados para la práctica de una actividad cultural como la danza escénica repesentada por el ballet dentro de un espacio/lugar esoecífico como el TMRJ, a su vez, articulada con otras formas existentes para su práctica cotidiana. Recordando, sobre todo, como este espacio/lugar era destinado para la exposición de la belleza a través de una representación a veces alterada de la realidad, donde la mujer, como se ha visto, era encuadrada bajo parámetros ideales relacionados con el concepto de feminidad y los hombres expuestos por medio de algunas características relacionadas con su virilidad y fuerza física, ambos correspondientes a su historicidad.

Bailarines que compartían el aparente fascino por legitimarse como artistas a través de su paso por las escuelas y profesores consagrantes dentro del campo, en ese entonces, dominado por la escuela rusa, así como, a través de su representación en espacios legitimados, localizados en su mayoría dentro del continente europeo y estadounidense, siendo Paris la ciudad con mayor estatus adquirido como lugar consagrante durante aquella época, legitimación, igualmente utilizada como requisito para relresentarse dentro de este

²⁷⁶ Ante esto, cabe recordar la anécdota contada por Chaves Junior (1971) acerca de las discusiones que se presentarían entre el público de los distintos espacios dispuestos dentro del TMRJ para el disfrute de la obra.

espacio/lugar nacional según Figueiredo (2019).

En cuanto en Latinoamérica, este discurso de los empresarios y artistas parecía repetirse en teatros considerados como importantes como el Teatro Colon situado en Argentina, por su poder administrativo que atraía a la principal oferta teatral para este lado del mundo y, por lo tanto, un lugar de consagración latinoamericano.

Experiencias formativas, según lo observado en el análisis de las fuentes periodísticas, necesarias para permanecer como artista dentro del campo de la danza, sin embargo, lejos de ser determinantes del éxito, el cual tendría más posibilidades de ser adquirido por medio del hallazgo de ese elemento único que lo posicionaría en un lugar sin igual y especial, sea por su innovación creativa, originalidad o por su capacidad performativa.

Generando a partir de todos estos elementos, ideas e imágenes distribuidas por medio de la prensa que fueron construyendo imaginarios sobre los cuáles se seguiría edificando una danza escénica para el TMRJ, formadora de los primeros bailarines, profesores y coreógrafos nacionales, así como, de sus críticos y públicos.

Aparentemente, pasando por alto, que, a través del aprendizaje de una forma de danza para la escena extranjera, no solo se acabarían por imitar formas sino sentidos y significados representados y reproducidos a través de la presencia de sus cuerpos dentro de espacios y tiempos que, a su vez, también tienen su propia historicidad, construcción y reproducción imaginaria.

4.4 Una danza escénica para un espacio de distinción jerarquizado

Para finalizar, se observa como cada una de estas ideas/imágenes construidas a partir del contenido divulgado por medio de la prensa fueron construyendo imaginarios con respecto a esta práctica con una tendencia hacia la estratificación y jerarquización social y al paternalismo, por favorecer una división del espacio sensible articulado con el nivel ocupado o deseado dentro de la sociedad. Delimitando el derecho de pertenecer a este espacio de acuerdo con el nivel de involucramiento establecido con las prácticas oficialmente propuestas, al mismo tiempo que, otras posibilidades existentes en el menú de los entretenimientos eran descalificadas (SEVCENKO, 1998a).

¿Será que este proceso fue pensado para regular el ascenso social de la clase obrera de forma controlada para así mantener el orden jerárquicamente preestablecido?

Con respecto a esto, las evidencias apuntan hacia la tendencia de construir oficialmente esta práctica sobre las ruinas estratificadas de su espacio físico y sus prácticas

pasadas, siendo remodelados convenientemente algunos de sus trazos, rasgos y marcas para una distribución inclusiva de futuros cuerpos actuantes de forma moderada en vez de revolucionaria.

Por lo tanto, todo parece afirmar que ese nuevo mundo que comenzaba a definirse para los amantes de la música, el canto y la danza dentro del TMRJ,²⁷⁷ durante el *Estado Novo*, estaría gestándose bajo los intereses ventajosos de la burguesía brasileña, los cuales estaban dirigidos según Fernandes (2006), a aprovecharse de la heterogeneidad y desigualdad para realizar una modernidad gradual de la sociedad en vez de impetuosa.

Sociedad perteneciente a este espacio teatral representado por el *Jornal do Brasil* como de elite social, intelectual y artística.²⁷⁸ La cual sería el ideal a seguir por los interesados en ocupar un lugar en este teatro y en su sociedad representada.

Ante estas acciones, sería interesante saber ¿qué ocurriría con los grupos sociales conformados por las personas desempleadas? ¿cuáles eran las prácticas escénicas diseñadas para ellas?, ¿estas serían realizadas dentro de teatros o en espacios públicos abiertos?, principalmente, cuando se observa que al menos para participar de la vida cultural del TMRJ, se debía tener un ingreso mensual mínimo, simplemente, para la compra del boleto de ingreso, sin considerar, la inversión requerida para la adquisición de la ropa adecuada, del costo de transporte y otros imprevistos.

Como resultado, a pesar de no ser tan visiblemente restrictiva la apertura de este espacio como en épocas anteriores, se observó la preservación de algunos simbolismos previamente existentes debido a experiencias pasadas incluso antes de la llegada de la escuela, el cuerpo de baile y las temporadas oficiales, lo cual pudo haber influido en como los espacios internos y tiempos fueron percibidos y diferencialmente redistribuidos ante la llegada de Getulio Vargas al poder.

Prácticas culturales que, por su apariencia inclusiva y facilitadora del crecimiento de los capitales internos, empañaría la visibilidad de las ideologías sobre las cuales fueron construidas, el origen de su financiamiento y los modos de su divulgación, mediante los cuales, se fue estableciendo una red de intercambio simbólico aparentemente apolítica por su eficaz apropiación sensible por parte de algunos ciudadanos. Lo cual, como se señala Baczkó (1991) y Castoriadis (1991), se consigue por medio de la creación de un aura subjetiva manipulable solo por los concedores de los códigos, por lo tanto, invisible ante los ojos de

²⁷⁷ Jornal do Brasil, 5 mar. 1940, p.13.

²⁷⁸ Jornal do Brasil, 5 abr. 1942, p.9.

los otros considerados como ignorantes.

Para esto, la forma en que colaborarían las compañías extranjeras sería consagrando desde el inicio este espacio y sus prácticas, convirtiéndolo en un lugar consagrante. De esta forma, el TMRJ, sería el templo artístico donde se desarrollaría la espiritualidad por y para la danza digna de la nación brasileña.

Facilitando la vinculación de esta danza escénica con la de un acto religioso, donde los bailarines serían los sacerdotes y sacerdotisas capaces de generar un vínculo entre el ser humano ordinario y la divinidad en este caso representada por la patria. Misión espiritual del bailarín a veces asumida por sí mismo, como se observó en los comentarios realizados por Alexandre Sakharoff, donde se adjudica el propósito “de revelar para la humanidad los grandes secretos espirituales”²⁷⁹, para lo cual hizo de su cuerpo “un instrumento de pureza [...] para luchar contra el pecado”, ante la exigencia de crear un arte a partir de pensamientos y sentimientos puros²⁸⁰. ¿Cuáles serían estos?

Tal vez, como señala Jovchelovitch (2000), valiéndose del potencial espiritual percibido en las prácticas corporales indígenas y africanas ya apropiadas por grande parte de la población considerada como minoría, aunque, mayoría de ese pueblo que se pretendía asimilar bajo la idea/imagen de la patria a través de sus prácticas culturales.

Donde el escenario fungiría como altar para la representación de los símbolos corporales necesarios para la organización del ambiente material y sensible que permitiría la construcción de un espacio social con el potencial de disipar y redireccionar las energías producidas por medio de los gestos, rastros y marcas que alterarían o modificarían la orientación de los habitantes con respecto a los símbolos, solo que ahora, bajo el aura de la divinidad patriótica.

Acto espiritual donde la música, la coreografía, la escenografía, los vestuarios y las decoraciones contribuirían para el alcance de la pureza y belleza necesarias,²⁸¹ así como, para el encantamiento de las sensibilidades y por ende del espíritu, al parecer, entendido como el mundo subjetivo a encauzar para el bien de la nación señalado por Velloso (1987).

Danza escénica considerada como un “arte sublime”, por su capacidad de transformar el “movimiento lleno de belleza y armonía, en actitudes estéticas espiritualizadoras de las emociones”.²⁸² Aunque cabe observar, que lo percibido a través de

²⁷⁹ Jornal do Brasil, 9 may. 1945, p.7.

²⁸⁰ A manhã, 16 may. 1945, p.3.

²⁸¹ Jornal do Brasil, 6 abr. 1940, p.11.

²⁸² Jornal do Brasil, 29 may. 1940, p.13.

las notas fue un acto espiritualizador de la danza por su potencial de poner en contacto a los seres humanos con las subjetividades históricamente consideradas apropiadas para la vida en común, cualidad de esta práctica acorde con la necesidad de enaltecer emociones y sentimientos de carácter nacional deseado por el entonces gobierno *estadonovista*, mismo que al final, estas solo fueron eficientes cuando se consiguieron reforzar por medio de cada una de las instituciones del entramado social.

Por tal motivo, esta práctica descrita como un arte coreográfico, supuestamente, tendría el potencial de posibilitar una vida espiritual por medio de su contemplación alejada de la propia vivencia de la carne durante los momentos de descanso laboral. Donde solo unos cuantos tendrían el privilegio de ser los elegidos para la ejecución de esta oración escénica, los cuales tendrían que poseer un cuerpo disciplinado para el encauzamiento de sus emociones y placeres para el bien común.²⁸³

Destaque de esta individualidad heredada o adquirida de forma innata para este tipo de danza, acorde con la idea de propiedad exclusiva del acto creativo reducida a un acto divino durante la creación de las academias artísticas, posteriormente cedida a los artistas, y finalmente, vista como una potencialidad inherente a todos los seres humanos, aunque como afirma López Cuenca (2016), siempre sobre la base de una visión economicista, donde la propiedad de este atributo creativo estaría relacionado con la capacidad de producir bienes y servicios comunes que solo alcanzarían un valor dentro del mercado al ser encerrados dentro de ciertos límites tangibles o intangibles.

Ante esto, se observa cómo, la capacidad creativa puede ser de todos, pero solamente será reconocida en algunos cuando obedezca al pensamiento hegemónico reinante que al final pretenderá encuadrarla para su consumo o práctica “libre y voluntaria” a través de sus imaginarios sustentadores.

De esta forma, por medio de la reproducción en la escena de una idea/imagen bajo el ritual de la disciplina²⁸⁴ se pretendería el encaminamiento de las sensibilidades con base en el esfuerzo, la dedicación, la canalización de la energía y el sacrificio²⁸⁵ para alcanzar el bien de la nación, siendo así un individuo más civilizado en cuanto más se aleja de las sensaciones del propio cuerpo y se asemeja a los otros, al colectivo, haciendo de este evento escénico, en específico, una catarsis para una acción comunitaria impuesta y dirigida hacia un mejor entendimiento e introyección de un sentimiento compartido hacia la patria.

²⁸³ Jornal do Brasil, 26 abr. 1940, p.11.

²⁸⁴ A manhã, 3 jun. 1943, p.2.

²⁸⁵ Jornal do Brasil, 27 jun. 1939, p.17.

Una educación disciplinaria del cuerpo direccionada especialmente a las mujeres y jóvenes considerados por el MESP como bases de la institución social brasileña, como parte de un interés por desarrollar en ellos el talento nato y la genialidad para la reproducción de los valores nacionales a través de sus cuerpos en escena, de ahí la insistencia de valorar a través de la prensa a la mujer por su delicadeza, entrega, disciplina y espiritualidad dignos de imitar.

Una disciplina capaz de rendir frutos nacionales para la conformación de una generación de bailarines listos para continuar con esta tarea, un *Ballet da Juventude*, dispuesto a orar por la patria.

Siendo este acto espiritual un acto de clase, cuando la construcción del escenario, así como de sus modos de producción, consumo y divulgación, fueron establecidos por medio de una estratificación de los cuerpos en los espacios de acuerdo con ciertas características sociales, económicas y culturales pertenecientes aquellos detentores del poder, por considerar, a los otros como incapaces. Fomentando con esto, un interés por esta práctica motivado en ocasiones por el miedo a la exclusión social que podría vincularse también con la pérdida de otros derechos ciudadanos.

Haciendo de esta, una práctica jerárquica en cada uno de sus aspectos, desde la forma en que cada uno de sus elementos se dispuso dentro del espacio teatral hasta la forma en que se distribuyeron los conocimientos para acceder a sus prácticas espiritualizantes a través de los imaginarios contruidos y divulgados.

Acceso disponible para aquellos seres disciplinados, dedicados y sacrificados, principalmente, cuando tan solo para entrar a este espacio teatral, se necesitaría realizar un acto caritativo económico, producto del trabajo o de la privación de otros bienes y servicios por el bien del crecimiento del capital social, cultural y económico de la nación. Permitiendo, en momentos específicos, la entrada del pueblo de forma gratuita o con un bajo costo, como parte de un acto caritativo dirigido a su educación cultural necesaria para su integración a la sociedad moderna brasileña.

CONSIDERACIONES FINALES

No abundan hoy los discursos filosóficos que nos den muchas pistas para seguir pensando qué es y qué hace el arte a la vista de las nuevas manifestaciones artísticas que no encajan con lo que conocíamos. Y es que nos obligan a modificar nuestras categorías, nuestras suposiciones y nuestros argumentos, es decir, a buscar superar en lo posible la distancia entre la teoría y la experiencia (VILAR, 2005, p.6)

Por tal motivo, con el propósito de disminuir esta brecha entre teoría y experiencia, este trabajo buscó comprender como se construyeron imaginarios creados alrededor de la danza escénica del TMRJ mediante el análisis de las notas publicadas previamente a su estreno en la prensa basileña durante el periodo de 1939-1945, en particular, a través del el contenido de dos periódicos: *A manhã* y *Jornal do Brasil*, por ser dos publicaciones que a partir de direccionamientos políticos, sociales y económicos distintos, divulgaron la danza escénica del TMRJ, un espacio visto como universidad de las artes por su intención de formar a artistas y público brasileño.

De esta forma, se observó como el periódico *A manhã*, concebido como la voz oficial del gobierno, fue seguidor de los lineamientos establecidos por la política del *Estado de Novo* para educar culturalmente a la nación por medio de la divulgación de mensajes ideológicos y prácticas apropiadas para cada tiempo y espacio ocupado y construido, entre los cuáles, se encontraban aquellos dispuestos para el entretenimiento de la sociedad carioca, representado en este trabajo por la oferta dancística del TMRJ, por la importancia anteriormente mencionada.

En cuanto al *Jornal do Brasil*, se observó que tuvo una dirección más comercial y genérica con respecto a las notas publicadas sobre la danza escénica del TMRJ, ya que, la mayoría se encontrarían destinadas a su promoción como una posibilidad más de entretenimiento y en consonancia con los lineamientos impuestos por el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP).

Siendo las temáticas tratadas con mayor intensidad en ambos periódicos las que a continuación se detallan, en conformidad, con los grupos de categorías construidos a partir del análisis de su contenido:

- De acuerdo con el grupo Bailados Protagonistas del TMRJ las temáticas fueron: el origen de las obras, el énfasis de la obra coreográfica como una manifestación artística, el resalte de un elemento distintivo del espectáculo como su valor social, tradicional, moderno, interdisciplinar, espectacular y novedoso, y la generación de expectativas con base en las experiencias pasadas;
- Según el grupo Bailarines Protagonistas del TMRJ estas fueron: la representación

nacional, el lugar como institución consagrante, la relevancia internacional, la calidad artística, la creatividad, la fama y la unicidad;

- Finalmente, para el grupo Oferta – Beneficio de las funciones de danza escénica del TMRJ fueron: el tipo de patrocinio, tipo de público asiduo o deseado, prácticas formadoras de públicos y valor de los ingresos.

Reconstruyéndose un total de ocho imaginarios a partir de sus elementos constituyentes presentes con mayor intensidad dentro de las fuentes analizadas, a través de los cuales, se distribuyeron ideas e imágenes relacionadas con el cuerpo brasileño considerado como apto para la danza escénica de este teatro, asimismo, vinculado con la feminidad y su posibilidad espiritual y artística, donde la música sería uno de los elementos más importantes de acuerdo con el modelo ruso a seguir, el cual, le permitiría abrir caminos para la consagración del artista dispuesto dentro de escenarios artísticos como el TMRJ, dirigido a un público conoedor, de elite y con buen gusto tanto nacional como internacionalmente.

Imaginarios que por haber sido conformados a partir del contenido divulgado en la prensa brasileña entre 1939 a 1945, se encuentran articulados a su vez, con una necesidad gubernamental de delimitar el territorio tanto física como subjetivamente, con la finalidad, de facilitar una distribución de los bienes y servicios para el sustento económico nacional y el refuerzo de su visibilidad internacional. Delimitación del espacio material y simbólico, por medio del cual, se pretendería establecer la danza escénica como práctica legitimada, posiblemente, bajo la creencia capitalista de ser este un encerramiento de una práctica cultural que colaboraría como parámetro del valor de los diversos capitales con los cuáles se relacionaba (LÓPEZ CUENCA, 2016). Principalmente, unido con la necesidad de crear una identidad cultural por medio de la ampliación de su esfera de poder, abarcando aquellos espacios y tiempos destinados para la diversión pública de la sociedad capitalina, dentro de un espacio previamente organizado para su inserción dentro del campo mercantil internacional como se pudo observar a través de las reformas señaladas por Sevchenko (1998a; 1998b) y descritas de igual forma por Lima (2000). Reformas del espacio material concebido para esta nación que, en el caso específico de la práctica dancística, incluiría tanto a su espacio/lugar de representación el TMRJ, como al cuerpo que lo representaría en escena, con miras a que fuera un espejo del cuerpo deseado para la nación, un cuerpo disciplinado, espiritual y dispuesto a trabajar en colectivo para la patria, regulado de acuerdo con lo moralmente apropiado y estéticamente aceptable.

Como consecuencia, la danza, particularmente, clásica, deseada para el Brasil, al parecer, fue intencionalmente encerrada dentro de un espacio social y por sus simbolismos

diseminados, así como, por sus obras coreográficas y artistas protagonistas. Otorgando a la práctica de la danza dentro de este espacio, un valor para su distinción y jerarquía según su proximidad con lo tradicional y moderno, con lo nacional y extranjero, así como con lo artístico y espectacular. Colocando como enemigo, a todo lo que se contrapusiera directamente con cada uno de estos intereses, expectativas y valores, como podría ser, lo vanguardista, antiestético, mundano, débil, impuro o popular.

Imaginarios constructores de un campo escénico para un juego simbólico donde al parecer, existía un interés de promover el patriotismo, una adecuada organización de los cuerpos por su sexo y sus prácticas divididas en virtuosas o mundanas, con el propósito de incrementar el valor de su consumo (BOURDIEU, 1993).

Asimismo, se observó como esta organización estaría relacionada con una cuestión de clase y de origen étnico, por preferir lo extranjero sobre lo nacional como modelo artístico, por considerar el propio desarrollo cultural arcaico.

Finalmente, sobre la base histórica de estos imaginarios, basta reflexionar acerca de los posibles ajustes evidenciados en la actualidad, para lo cual se tomará como referencia el trabajo de Figueiredo (2019), donde se realizó un análisis del marketing actualmente utilizado por algunas compañías de danza escénica presentes en la Ciudad de Rio de Janeiro. Comparación a partir de la cual, se observaron algunos imaginarios preservados, como aquellos relacionados con la condición restrictiva del espacio de representación, los beneficios sociales asociados a esta práctica y algunas características relacionadas con la práctica profesional que a continuación serán brevemente mencionados.

Para comenzar, se observó una aparente preservación de la idea/imagen del valor social de esta práctica vinculado con el sentido de propiedad del gusto, el cual aún se cree, es compartido por aquellos con la capacidad cultural o económica de apropiarse de dicho conocimiento.

De igual forma, se continúan observando la conservación de algunas reglas de etiqueta, como aquellas relacionadas con la vestimenta para la asistencia de un espectáculo dentro del TMRJ. Así como, se mantiene la costumbre de anunciar la obra de danza a partir de las experiencias pasadas de los artistas dentro de espacios consagrantes.

En cuanto a los rituales o modos de comportamiento preservados o modificados, no se pudo hacer una comparación, ya que, a diferencia de la investigación de Figueiredo (2019), que ocurre en tiempo presente, esta investigación se sitúa en el pasado y se centró solo en aquellas notas que anunciaban al evento de forma previa a su estreno.

Por consiguiente, se puede percibir cierta perpetuación de algunos de los imaginarios reconstruidos por medio de esta investigación, lo cuál, según la propia Figueiredo (2019), han sentado un escenario para que las compañías de danza dancen un solo en vez de un “Pas de Deux” con sus consumidores. Siendo de este modo, el desfase entre la obra artística y su marketing, un fenómeno sociocultural con un antecedente histórico evidenciado que podría tender a ser negado por la conveniencia de mantenerlo como una posibilidad de control creativo y por ser proveedor de capitales dispuestos a través de las prácticas artísticas realizadas durante el ocio de las personas.

Ante esto ¿cuáles podrían ser los futuros posibles imaginarios? ¿podrían ser construidos y divulgados de forma más equitativa? ¿estos seguirán preservando aspectos relacionados con un ideal nacionalista cuyas instituciones que le dieron vida actualmente se encuentran en crisis? ¿se seguirán potencializando los discursos señalados por Bourdieu (1993), relacionados con el chauvinismo, el sexismo y la jerarquización de las prácticas culturales según la conveniencia de los grupos hegemónicamente posicionados dentro del poder visible?, particularmente, cuando todavía se puede observar la existencia de un sector social que se auto-proclama como exclusivo para la producción de los comunes dancísticos que se creen determinantes de los valores de los diversos capitales asociados a esta actividad lúdica de ocio.

Actividades de ocio que por su vinculación cercana con el placer y el mundo de las subjetividades, podrían ser una potencial vía de divulgación de ideologías dentro de la comunidad que las práctica, distribuyendo imaginarios específicos no solo por medio de su experiencia cercana sino a través de sus modos de divulgación que podrían llegar a inferir en la libre elección de las posibilidades existentes para su consumo y disfrute, donde ¿será que todavía las instituciones que sustentan la creación artística aún estarían interesadas por mantener la vinculación de esta arte con la tradición académica e ideales burgueses relacionados con el éxito, la ostentación y el reconocimiento personal, como así lo han apuntado Rancière (2005) y Lopéz Cuenca (2016), históricamente relacionados con la organización de los cuerpos dentro de los tiempos y los espacios para la conservación de un poder previamente obtenido o deseado como se observó dentro de esta investigación?.

Investigación por medio de la cual, no se pretendió negar el valor o la utilidad de la creación de espacios sociales e imaginarios que conduzcan a una regulación de las pasiones humanas para el funcionamiento social a través de los espacios dispuestos para la diversión de las personas durante sus momentos de ocio, sino de evidenciar, la aparente ausencia de una actualización y apertura de estos imaginarios construidos hegemónicamente alrededor de la danza escénica en este caso representada por el ballet y un de sus espacios/lugares de concep-

ción, con todo y el aparecimiento de nuevos modos de producción y consumo más democráticos donde la migración de ideas e imágenes por medio de nuevos mecanismos tecnológicos acaban por modificar la creación artística y sus públicos a una velocidad más pronunciada.

Ante esto, se espera que los futuros imaginarios alrededor de la danza escénica sean creados y divulgados con base en una repartición equitativa de los saberes para que todos los interesados participen del juego con igualdad de inteligencias para una práctica política del arte de forma inclusiva y democrática señalada por Rancière (2005). Principalmente, cuando una nueva retomada de nacionalismos está apareciendo amenazante en el porvenir, así como nuevos modos de crear, distribuir y practicar la danza escénica, y, con ello, la creación de nuevos posibles imaginarios destinados para su consumo que, posiblemente, generarán nuevas organizaciones de los tiempos y espacios para las prácticas culturales desarrolladas en los momentos de ocio.

¿Cuáles serán las tradiciones y contemporaneidad consideradas para la creación de estos nuevos posibles imaginarios? ¿cuál el espíritu a fomentar? ¿cuáles serán las nuevas ideas, imágenes, ritos, modos de comportamiento sustentadoras de estos imaginarios? ¿quiénes los encargados de difundirlos? ¿cuáles serán sus valores, intereses y expectativas? ¿seguirá la tendencia de adoptar modelos extranjeros negando la propia historicidad?, o ¿será qué esta tendencia hacia la adopción de modelos extranjeros sea parte de la propia historicidad?

REFERENCIAS

ABERTURA da Temporada Oficial do Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 may.1939. Teatros, p.16.

UM ACONTECIMENTO social a inauguração da temporada oficial de 1939. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jun.1939. Teatros, p.12.

ALMEIDA, D.D. de; FLORES-PEREIRA, M.T. As corporalidades do Trabalho Bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com a alma. *In*: CAMARGO, G.G.A. **Antropologia da dança IV**. Florianópolis: Editora Insular, 2015. p. 215-242.

ALMEIDA JUNIOR, J. S. De. Reflexões acerca do espaço teatral e o ambiente escolar. **Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v.1, n.2, 2007. Disponible en: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/viewFile/689/605>. Acceso en: 24 jul. 2018.

ALMEIDA, M. A. B. de.; GUTIERREZ, G. L. **O lazer no Brasil**: de Getúlio Vargas à globalização. São Paulo: Phorte, 2011. 134 p.

“AMERICAN Ballet” a esplêndida novidade do ano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 jun.1941. Teatros p.13.

O AMERICAN Ballet vai dansar para casas cheias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 jun.1941. Teatros, p. 43.

O “AMERICAN Ballet” realiza hoje no Municipal primeiro dos dois espetáculos que o Prefeito oferece ao povo carioca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jul. 1941. Teatros, p.11.

APORTA ao Rio de Janeiro o “Original Ballet Russe.” - Viaja com ele seu diretor o Col. W. de Basil, verdadeira sumidade do mundo coreográfico.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 abr. 1942. Teatros, p.12.

AU, S. **Ballet and Modern Dance**. Singapore: Thames and Hudson world of art, 2006. 224 p.

AUMENTA em cada 24 horas o já avultado número de assinantes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 abr.1942. Teatros, p.9.

BACZKO, B. **Los imaginarios sociales**. Memorias y Esperanzas Colectivas. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991. 123 p.

BAILADOS clássicos no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 may.1941. Teatros, p.33.

BAILADOS clássicos no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 nov.1942. Teatros p.10.

BAILADOS clássicos no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 nov.1944. Teatros, p.10.

BAILADOS no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 oct.1941. Teatros, p11.

BAILADOS Michailowsky-Grabinska no Municipal. **Jornal do Brasil**, Teatros, Rio de Janeiro, 7 dic.1939. Teatros, p.11.

OS BAILADOS Russos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 abr.1940. Teatros, p.11.

OS BAILADOS de Schwezoff. **A manhã**, Rio de Janeiro, 26 sep.1945. Música, p.5.

O BAILE clássico e a influência do espírito americano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 jun. 1941. Teatros p.40.

BALLET da Juventude. **A manhã**, Rio de Janeiro, 18 nov.1945. Nota individual, p.5.

BALLET para os universitários. **A manhã**, Rio de Janeiro, 15 dic.1944. Nota individual, p.5.

O BALLET não morreu, nem morrerá nunca, porque a arte é imperecível. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 abr.1942. Teatros, p.10.

O BALLET de Monte Carlo no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 abr.1940. Teatros, p.13.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Imaginarios políticos no Brasil e no México. In: Beired, J. L. B.; Barbosa, C. A. S. (org.) 2. ed. **Política e Identidade cultural na América Latina**. Brasil: Editora UNESP, 2010. p. 69-89.

BARBOSA, M. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. 262 p.

BARCELOS, G.L. Era Vargas: A cultura popular e a legitimação da identidade nacional. In: Congresso Internacional UFES/PARIS-Est. Culturas políticas e conflitos sociais, 6, 2017, **Anais...** Espírito Santo: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. p. 405-419. Disponible en: <https://teste.periodicos.ufes.br/ufesupem/article/view/18056>. Acceso en: 03 sep. 2019.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Ed. rev. e atual. Lisboa: Edições 70, 2009. 281p.

UMA BOA notícia para os apreciadores de dança clássica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 oct. 1941. Teatros, p.38.

BOMENY, H.M.B. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In: PANDOLFI, D. (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. p. 137-166.

BOURCIER, P. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001. 339p.

BOURDIEU, P. **Deporte y clase social**. In: BROHM, J.M.; BOURDIEU, P. **Materiales de sociología del deporte**. Madrid: Ediciones la piqueta, 1993, 188 p.

BOURDIEU, P. **La distinción**. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S.A., 1998. 597 p.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003a. 315p.

_____. **Un arte medio**. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2003b. 413 p.

_____. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia de letras, 2005. 431p.

_____. **El sentido social del gusto**. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010. 288 p.

BRAGA, P.S. Conjunto CoreoGráfico Brasileiro: O pionerismo de um projeto social. *In*: PEREIRA, R. (Coord.). **Lições de Dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade, Ed., 2005. p. 69-89.

BRASIL. **Decreto No 5.492**, de 16 de julho de 1928. Rio de Janeiro: Presidencia de la República. Casa Civil. Bubchefia para Assuntos Jurídicos, 1928. 17279 p. Disponible en: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D5492.htm . Acceso en: 3 oct. 2017.

_____. Lei No. 378, de 13 de janeiro de 1937a. Rio de Janeiro: **Diário Oficial da União** - Seção 1 - 15/1/1937, Página 1210 (Publicación Original). Disponible en: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acceso en: 13 ago. 2019.

_____. Decreto-Lei No. 25, de 30 de novembro de 1937b. Rio de Janeiro: **Diário Oficial da União**. Disponible en: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del0025.htm. Acceso en: 13 ago. 2019.

_____. Decreto-Lei No 92, de 21 de dezembro de 1937c. Rio de Janeiro: Diário Oficial da União - Seção 1 - 27/12/1937, Página 25585 (Publicación Original). Disponible en: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-norma-pe.html>.

_____. Decreto-Lei No.1.915, de 27 de dezembro de 1939. Rio de Janeiro: **Diário Oficial da União** - Seção 1 - 29/12/1939, Página 29362 (Publicación Original). Disponible en: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acceso en: 25 feb. 2019.

_____. Decreto-Lei No. 2.162, 1 de maio de 1940. Rio de Janeiro: **Diário Oficial da União** - Seção 1 - 4/5/1940, Página 8009 (Publicación Original). Disponible en: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-2162-1-maio-1940-412194-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acceso en: 13 ago. 2019.

_____. Biblioteca Nacional Digital. Fundação Biblioteca Nacional, 2019. Disponible en: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acceso en: dic. 2017 – dic. 2019.

BRILHANTE serie de criações coreograficas de Fokine, Nijinski e de Serge Lifar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 abr.1940. Teatros, p.11.

BURKE, P. **O que é história cultural?** 2. ed. Rev. E ampl. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008, 215p.

_____. (org). **A escrita da história**. Novas perspectivas. 2. ed. Sao Paulo: Editora UNESP, 2011. 363p.

CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3., 2007. Salvador. ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. Salvador: ENECULT, 3, 2007, **Anais...** Salvador. Disponible en: https://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_1_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf. Acceso en: 29 ago. 2017.

_____. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. **Revista escritos**, Medellín, a. 7, n. 7, 2013. Disponible en: <https://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/artigo12.php>. Acceso en: 3 set. 2017.

CALDEIRA, S. As coristas da Praça Tiradentes: Uma polêmica sócio-cultural. In: Bião, A.J. de C. (Coord.). Memoria ABRACE, I. 1999. Salvador. CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1, 1999. **Anais...** Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000. p.478-484.

CAMARGO, A.R. O amparo ao teatro durante o governo Vargas: uma discussão sobre a concessão de subvenções (1930-1945). São Paulo. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA-ANPUH, 26,2011. **Anais...** São Paulo: ANPUH-SP, 2011. p. 1-11. Disponible en: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307396981_ARQUIVO_Anpuh2011a.pdf. Acceso en: 30 mar. 2017.

_____. Arquivos institucionais e a história do teatro no Brasil: o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT). **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.17, n.2, 2017. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138660>. Acceso en: 28 no. 2018.

CAPELATO, M.H. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, D. (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. p. 167-178.

CARLONI, K. Representação do nacional (1930-1945): O ballet e o popular na Cidade do Rio de Janeiro. Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social, 27., 2013. Natal, RN. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais...** Natal: ANPUH, 2013a. Disponible en: https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364618727_ARQUIVO_CARLONI,Karla.pdf. Acceso en: 4 abr. 2017.

CARLONI, K. O Serviço Nacional de Teatro e a formação do balé brasileiro: nacionalismo e modernismo nos palcos cariocas (1937-1945). 2013. Rio de Janeiro. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 4. **Comunicações...** Rio de Janeiro, 2013b. Disponível em: <https://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Karla-Carloni.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2017.

_____. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). **ArtCultura**, Uberlândia, v.16. n. 29, 2014. Disponível em: https://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF29/16_Em_busca_da_identidade_nacional.pdf. Acesso em: 4 abr. 2017.

CASTILLO, A. R. Sai Shoki: La princesa danzante de la península de México. Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y Africa. Congreso Internacional de ALADAA, 13., 2011. Bogotá, Colombia. CONGRESO INTERNACIONAL. Bogotá: El Colegio de México, Universidad Externado de Colombia, Japan Foundation, Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, 13, 2011. **Memorias...** Disponível em: http://ceaa.colmex.mx/aladaa/memoria_xiii_congreso_internacional/images/romero_alfredo.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

CASTORIADIS, C.; REYNAUD, G. (Traducc.) (3.ed.). **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 418 p.

_____.; VOLCO, L. (Traducc.). El imaginario social instituyente. **Zona Erógena**, Argentina, n. 35, 1997. Disponível em: <https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>. Acesso em: 12 ene. 2020.

CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, CPDOC, 2009. **O Jornal do Brasil**. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil> . Acesso em: 2 feb. 2019.

_____. 2017. **O Jornal A manhã**. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/AManha> . Acesso em: 2 feb. 2019.

CERBINO, B. Jacques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro. Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 6., 2008. Niteroi, Rio de Janeiro. ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 6. 200 anos de mídia no Brasil – Historiografia e Tendências. Niteroi: UFF, 2008a. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Jaques%20Corseuil%20e%20o%20jornalismo%20de%20danca%20no%20Rio%20de%20Janeiro.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

_____. Os programas do Ballet da Juventude: imagens impressas da dança. Encontro de história Anpuh-Rio, 13., 2008. Rio de Janeiro. ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO. Identidades, 13. **Anais Complementares** ,Rio de Janeiro: ANPUH, 2008b. Disponível em: https://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212981037_ARQUIVO_Texto_ANPUH2008.pdf. Acesso em: 13 jun. 2018.

CERBINO, B. O Original Ballet Russe no Rio de Janeiro: Memórias em movimento. Encontro Nacional de História e Política, 10., 2010. Recife. ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA E POLÍTICA. Testemunhos: História e Política, 10, 2010. **Anais eletrônicos...** Recife: UFPE, 2010. Disponível em: https://www.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1269198076_ARQUIVO_OOriginalBalletRussennoRiodeJaneiro-memoriasemmovimento.pdf. Acesso em: 13 mar. 2019.

_____. Tico_Tico sem fubá. Nós anos 1940, o balé tentou incorporar elementos tipicamente nacionais à arte erudita russa. **Blogspot. Historia Viva**, domingo, 13 de septiembre de 2009. Disponível em: <https://historianovest.blogspot.com/2009/09/tico-tico-sem-fuba.html>. Acesso em: 23 dic. 2019.

_____. Jacques Corseuil e a crítica de dança no Brasil. **O percevejo online**, Rio de Janeiro, v.3, n.1, 2011. Disponível em: <https://www.seer.unirio.br/index.php/percevejoonline/article/view/1792>. Acesso em: 18 dic, 2018.

CHAVES JUNIOR, E. de B. **Memórias e glórias de um teatro**: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1971. 683p.

CHAZIN-BENNAHUM, J. René Blum and the Ballets Russes: In Search of a Lost Life. 2011. In: **Oxford Scholarship Online**. University Press Scholarship Online, 2020. Disponível em: <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195399332.001.0001/acprof-9780195399332>. Acesso em: 5 ene. 2020.

CHEGA amanhã ao Rio o American Ballet. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jun.1941. Teatros p.11.

CHEGOU o coreógrafo russo que dirigirá a escola de baile do Municipal. **A manhã**, Rio de Janeiro, 10 feb.1945. Notícias locais, p.5.

CHINITA Ullman e Kitty Bodenheimer serão aplaudidas no fim do mês no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 abr.1939. Teatros, p.11.

COELHO, C.A. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. **Revista Vernáculo**, Paraná, n.27, p. 33-66, primeiro semestre 2011. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20781>. Acesso em: 26 dic. 2019.

COHEN, S.J. The Invasion of the air: the romantic era. In: COHEN, S.J.; MATHESON, K. **Dance as theatre art**: source Readings in dance history from 1581 to the present. Dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1992. p. 65-70.

O COL. V. DE Basil recruta suas bailarinas entre as revelações escolas de dansa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 mar.1942. Teatros, p.11.

COLLAÇO, V.R.M. Vedetes, cômicas e empresárias: as mulheres em vários deslocamentos no interior do teatro de revista. Fazendo gênero 9. Diásporas, diversidades, deslocamentos, 2010. Santa Catarina. FAZENDO GÊNERO, 9. Diásporas, diversidades, deslocamentos. **Anais Eletrônicos...**Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. Disponível em: https://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277914275_ARQUIVO_TextoCompleto-VeraCollaco.pdf. Acesso em: 5 jul. 2018.

LA COMPAGNIE des Ballets de Monte Carlo. Sous la Présidence de S.A.R. La Princesse de Hanovre. Disponível em: <http://www.balletsdemontecarlo.com/fr>. Acesso em 13 dic. 2019.

CONTRATADO pela prefeitura o coreógrafo Igor Schwezoff. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ene. 1945. Teatros, p.11.

O CORPO de Baile do Municipal e seu espetáculo de hoje à noite dedicado às classes populares. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 oct.1941. Teatros, p.11.

COSTA, M.V.M.O. O ensino do balé clássico a serviço do corpo cidadão. In: LOBATO, L.F. **O ballet sem a Realeza cai na Real**. Salvador, Bahia: Editora P&A, 2007. p. 47-69.

AS CREDENCIAIS de Leonide Massine nos domínios da dança clássica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 abr.1940. Teatros, p.11.

A CULTURA artística apresentará o “Original Ballet Russe.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 may.1944. Teatros, p.31.

CULTURA Artística. **A manhã**, Rio de Janeiro, 6 dic.1945. Música, p.5.

A DANSA espiritualiza a matéria na sua ânsia de alcançar o belo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 abr.1940. Teatros, p.11.

DANÇA macabra de Alexandre Sakharoff. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 may.1945. Teatros, p.7.

DANSARÃO na tarde de 31, alunas que serão gloriosas Figuras do corpo de baile do Municipal de amanhã. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 may.1941. Teatros, p.11.

DEPOIS de amanhã, quinta-feira, a estreia da grande companhia de bailados Russos de Montecarlo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 may.1940. Teatros, p.11.

DESEMBARCA hoje no Rio o “American Ballet.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jun.1941. Teatros, p.11.

DESPERTA enorme interesse a temporada do “American Ballet.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jun.1941. Teatros p.11.

DIAS, C. Mercantilização do lazer no Brasil. **LICERE**, Belo Horizonte, v.1, n.2, junho, 2018. Disponível em: <http://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/1822>. Acesso em: 24 jul. 2019.

DIAS, C.; JUNIOR, M. de A. B. História da formação do grupo Corpo: dança moderna e indústria cultural no Brasil dos anos 1970. **Repertório: Teatro Dança**, Salvador, Bahia, a.19, n.26, p. 252 – 265, 2016. Disponível em: <http://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/1289/showToc>. Acesso em: 23 may. 2018.

DIVISÃO Técnica do Theatro Municipal. Theatro Municipal do Rio de Janeiro. 31 ago. 2016. Disponível em: <http://www.operala.org/wp-content/uploads/2017/01/rider-theatro-municipal-rio-de-janeiro-2016.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2019.

ENCANTAMENTO para a alma e deslumbramento para os olhos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jun.1939. Teatros, p.17.

ENORME afluxo de candidatos a bilhetes para a noite de estréia do American Ballet. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jun.1941. Teatros, p.11.

O ENORME e interessante repertorio do “Original Ballet Russe.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 mar.1942. Nota aislada, p.39.

O ESPETÁCULO de bailados clássicos de hoje à tarde no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 may.1941. Teatros p.11.

ESPETÁCULO de bailados no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 dic.1943. Teatros, p.8.

ESPETÁCULO de gala no Teatro Municipal. **A manhã**, Rio de Janeiro, 9 dic.1945. Nota individual, p.5.

O ESPETÁCULO do corpo de baile do Teatro Municipal sábado à noite e o brilhante êxito que terá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 oct.1942. Teatros, p.8.

OS ESPETÁCULOS do “Original Ballet Russe” considerados a mais alta expressão coreográfica dos nossos dias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mar.1942. Teatros, p.9.

ESPETÁCULOS de arte requintada os da Original Ballet Russe. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1942. Teatros, p.10.

OS ESPETÁCULOS de bailados da atual temporada no Teatro Municipal. **A manhã**, Rio de Janeiro, 15 may.1943. Nota individual, p.3.

OS ESPETÁCULOS dos Ballets Russos de Monte Carlo são um exemplo de arte suprema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 mar.1940. Teatros, p.11.

ESTÁ no Rio uma celebre bailarina coreana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 may. 1940. O Fôro, p.12.

ESTREAM esta noite os Sakharoff. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 may.1945. Teatros, p.9.

ESTRÉIA do “Conjunto Coreográfico Brasileiro” da “U.O.J., no Municipal. **A manhã**, Rio de Janeiro, 4 dic.1945. Teatro, p.5.

FARO, A.J. **A dança no Brasil** e seus construtores. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988. 115 p.
FERNANDES, F. **A revolução burguesa no Brasil**: ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 504 p.

FERREIRA, R. da S. Para desequilibrar o Balé: uma análise da constituição estética do balé. **Revista Digital Art**, Higienópolis, São Paulo, a. VI, n. 10, nov. 2008. Disponível em <https://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/21.htm>. Acesso em: 19 sep. 2017.

UMA FESTA para os olhos e um enlevo para a alma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1940. Teatros, p.1.

FESTA de Madeleine Rosay. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 nov.1944. Teatros, p.10.

FESTIVAL de danças. **A manhã**, Rio de Janeiro, 5 dic.1944. Nota individual, p.6.

FIGUEIREDO, J.T. **Pas de Deux? A significação dos espetáculos de dança pelos consumidores e pela comunicação de marketing**. 2019. 141 f. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas) Departamento de Administração da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2019.

FIGURINHAS de sonho, as bailarinas de três palmos de altura da Escola de Dança do Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 may.1941. Teatros p.11.

FLAGRANTES da vida e da arte de Clotilde e Alexandre Sakharoff. **A manhã**, Rio de Janeiro, 16 may.1945. Nota individual, p.3.

FONSECA, L.P. **A construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX**. 2008. 214 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes & Design) Departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

G. DE M. Os bailados do Coronel de Basil – a tentativa de Krystein-Pawlova e Mary Wigmann – a exceção de Isadora. **A manhã**, Rio de Janeiro, 22 feb.1942. Música, p.5.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 385 p.

GARCIA, N.J. **Estado Novo ideologia e propaganda política**. 2. ed. Fonte Digital. Brasil: Rocket Edition, 2005. 318 p.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 281p.

GOMES, C.L. Lazer: necessidade humana e dimensão da cultura. **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.3-20, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufmg.br/index.php/rbel/article/view/430>. Acesso em: 06 jun. 2017.

GONTIJO, J. M. M. **Grupo Galpão: A arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico**. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

A GRANDE sensação da temporada oficial deste ano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 jun. 1941. Teatros, p.11.

GRANDE espetáculo de bailado esta noite, no Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 oct. 1942. Teatros, p.7.

OS GRANDES espetáculos de bailados do Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jun.de1939. Teatros, p.15.

A HARMONIOSA fusão do som e do movimento em uma só expressão de esplendor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mar.1942. Teatros, p.11.

IGOR Schwezoff no Teatro Municipal. **A manhã**, Rio de Janeiro, 23 feb.1945. Teatros, p.5.

INAUGURAÇÃO da Temporada Oficial do Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jun.1939. Teatros, p.17.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA/Conselho Nacional de Estatística. **Anuário Estatístico de Brasil**. Rio de Janeiro: 1939/1940. Disponible en: <http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=720&view=detalhes>. Acceso en: 19 feb. 2017.

_____. **Anuário Estatístico de Brasil**. Rio de Janeiro, 1941/1945. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1946. Disponible en: <http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=720&view=detalhes>. Acceso en: 19 feb. 2017.

IZQUIERDO EXPÓSITO, V.; ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, P.; NUÑO BARRAU, A. Comunicación y divulgación de contenidos artísticos a través de las Redes Sociales: Facebook y Twitter. **Estudios sobre el mensaje periodístico**. Madrid, v. 23 n.2, 2017. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/58038>. Acceso en: 19 feb. 2019.

JÄRVINEN, H. Failed Impressions: Diaghilev's Ballets Russes in America, 1916. **Dance Research Journal**, Cambridge University Press, v. 42, n. 2, p. 76 – 108, Winter, 2010. Disponible en: <http://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/failed-impressions-diaghilevs-ballets-russes-in-america-1916/A7F0048CED559F74F5920F9ED7AE68D6>. Acceso en: 22 nov. 2019.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 31 may. 1939. Cartel, p.15.

_____. Rio de Janeiro, 1 jul.1939. Cartel, p.15.

_____. Rio de Janeiro, 2 jun.1940. Cartel, p.8.

_____. Rio de Janeiro, 31 mar. 1940. Cartel, p.10.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 17 abr.1942. Cartel, p.11.

_____. Rio de Janeiro, 16 oct.1942. Cartel, p.11.

JOVCHELOVITCH, S. **Representações sociais e esfera pública**. A construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000. 232 p.

KELLY, C. Introdução. In: CHAVES JUNIOR, E. de B. **Memórias e glórias de um teatro**: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1971. p. XVII - XIX.

LAPUENTE, S.R. O jornal impresso como fonte de pesquisa: delineamentos metodológicos. Encontro Nacional de História da Mídia, 10., 2015. Porto Alegre. ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10. **Anais...**Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponible en: <https://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-impressa/o-jornal-impresso-como-fonte-de-pesquisa-delineamentos-metodologicos/view>. Acceso en: 1 ago. 2019.

LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991a. 216 p.

_____. **The production of space**. Great Britain: Editions Anthropos, 1991b. 454 p.

LEITE, C.H.F. História e imprensa: a importância e a contribuição dos jornais no conhecimento histórico. Encontro regional de história. 1964-2014: 50 anos do golpe military no Brasil, 14., 2014. Paraná. ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA. 1964-2014: 50 anos do golpe military no Brasil, 14, 2014. **Anais...** Paraná: UEP, 2014. Disponible en: <https://www.erh2014.pr.anpuh.org/anais/2014/147.pdf>. Acceso en: 1 ago. 2019.

LIMA, E. F. W. **Arquitetura do espetáculo**: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. 390 p.

_____. **Das vanguardas à tradição**: arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 171 p .

OS LINDOS espetáculos do “Ballet de Montecarlo.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 may. 1940. Teatros, p.13.

LONDRES, C. A invenção do Patrimônio e a Memória Nacional. In: BOMENY, H. (Org.). **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 85-101.

LÓPEZ CUENCA, A. **Los comunes digitales**: nuevas tecnologías del trabajo artístico. México: Secretaria de Cultura, Centro de Cultura Digital, Remediables. Versión digital: Mala letra Internacional, 2016. 89 p.

LOUPPE, L.; FAZENDA, M.J. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. 400 p.

MACHADO, A.P. **O design Gráfico no processo de comunicação da marca cultural Festival de Dança de Joinville.** 2012. 161 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Design e Expressão Gráfica) Pós – Design, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MADELEINE Rosay. **A manhã**, Rio de Janeiro, 3 jun. 1943. Nomes do dia, p.2.

MADELEINE Rosay, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 nov.1944. Teatros, p.10.

MADELEINE Rosay num festival de bailados. **A manhã**, Rio de Janeiro, 19 nov.1944. Teatro, p.5.

O MAESTRO Silviio Piergili trouxe do México o “Original Ballet Russe.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 abr.1942. Teatros, p.11.

MALAGÓN, R. De la tradición clasicista a la experimentación moderna: la historicidad de la noción de creatividad. **Logos**, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Bogotá, Colombia, n. 21, p.11-44, ene.-jun., 2012. Disponible en: <http://studylib.es/doc/7877130/de-la-tradici%C3%B3n-clasicista-a-la-experimentaci%C3%B3n-moderna--la>. Acceso en: 27 nov. 2019.

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 11 may.1943. Cartel, p.5.

A MANHÃ, Jornal do Brasil, 17 oct.1943. Cartel, p.5.

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 25 jul.1944. Cartel, p.5.

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 30 sep.1945. Cartel, p.5.

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 2 oct.1945. Cartel, p.5

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 28 oct.1945. Cartel, p.5.

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 6 jun.1945. Cartel, p.5.

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 19 ago.1945. Cartel, p.5.

MARAVILHOSA parada de astros de primeira grandeza – quem é Mia Slavenska. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 may.1940. Teatros, p.11.

MEDEIROS, E. B. **O lazer no planejamento urbano.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1975. 253 p.

MELO, V.A. de. Educação do corpo; bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v.40, n.3, p.751-766, jul./set. 2014. Disponible em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022014000300011&script=sci_abstract&tlng=pt. Acceso en: 23 oct. 2018.

MELO, V.A. de. Experiências de ensino da dança em cenários não escolares no Rio de Janeiro do século XIX (Décadas de 1810-1850). **Movimento**. Revista da Escola de Educação Física da UFRGS, Rio Grande do Sul, v.22, n.2, 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/56852>. Acesso em: 27 oct. 2017.

MICELI, S. Entre o palco e a televisão. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Estatísticas do século XX**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2006, p. 301-343.

MIL e um fatores asseguram o esplendor e o sucesso da temporada de bailados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 abr. 1940. Teatros, p.11.

MIRANDA, E. E. de. **Corpo Território sagrado**. São Paulo: Edição Loyola, 2000. 285 p.

MOMENTOS de arte e beleza hoje no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 ene. 1944. Teatros, p.8.

MONTEIRO, M. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP: FEPEESP, 1998. 392p.

MÚLTIPLOS fatores contribuem para a beleza extraordinária dos espetáculos dos bailados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 abr.1940. Teatros, p.11.

A MUNICIPALIDADE vai proporcionar à população carioca noites inesquecíveis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr.1940. Teatros, p.11.

A MÚSICA, uma das razões de êxito dos espetáculos do Original Ballet Russe. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 mar. 1942. Teatros, p.10.

NASCIMENTO, T.R.do. **Cassiano Ricardo e a participação dos intelectuais na ditadura varguista: um debate acerca do conceito de democracia racial**. 2016. TCC (Licenciatura em História) Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

N.L.A temporada do Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 mar.1942. Notas sociais, p.9.

NOITES de brilho e encanto inexcedíveis as da próxima temporadas de bailados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 may.1940. Nota individual, p.10.

NOITES de sonho e encantamento na beleza maravilhosa da dansa clássica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 jun.1939. Teatros, p.18.

OLIVEIRA, L.L. O Intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, H. (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 37-58.

OLIVEIRA, A.N. de; SILVA, L.F.doF.; CASTRO, J.L. (Re) visitando o Estado Novo no Brasil: uma análise da censura e a difusão cultural dos livros nas bibliotecas. **Em Questão**, Porto Alegre, v.24, n. 3, 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/80013>. Acesso em: 23 ene. 2019.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 222 p.

PAIXÃO, P. **Por uma política cidadã do corpo**: A função comunicativa do nacionalismo na dança no Brasil. 2009. 163 f. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PASCHOAL, F.J. Getúlio Vargas e o DIP: a consolidação do “marketing político” e da propaganda no Brasil. Trabalho a ser apresentado em SIMPÓSIO DO LABORATÓRIO DE HISTÓRIA POLÍTICA E SOCIAL: 70 anos do Estado Novo, 1, 2010. **Anais...** Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <https://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a14.pdf>. Acesso em: 13 ene. 2018.

PAVLOVA, A. **Maria Olenewa**: a sacerdotisa do ritmo. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. 64 p.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p.

PEREIRA, P. **A Formação do Bale Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. 332 p.

PEREIRA, P.G. Dança e lazer: reflexões a partir da experiência cênica. *In*: ALVES JUNIOR, E. de D.; MELO, V. A. de; BRÊTAS, A. **Lazer & cidade**: reflexões sobre o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Shape, 2008. p. 205-218.

PETRARCA, F.R. Construção do Estado, esfera política e profissionalização do jornalismo no Brasil. **Rev. Social. Polit.**, Curitiba, v.18, n.35, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n35/v18n35a06.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2019.

POESIA diferente, não mais o murmúrio das fontes mas o ranger dos trilhos sob as rodas do comboio... **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jun.1941. Teatros p.11.

PORTINARI, M. **História da dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 304 p.

A PRIMEIRA exibição de “Felicidade” no Teatro Municipal. **A manhã**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1943. Nota individual, p.5.

AS PRIMEIRAS Figuras da grande Companhia de Bailados Russos de Monte Carlo – quem é Alexandra Danilova. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 may. 1940. Teatros, p.11.

PRITCHARD, J. (Ed.). **DIAGHILEV and the ballets russes, 1909 – 1929: when art danced with music**. Victoria and Alberts Museum, London in association with Gallery of Arte, Washington: V&A Publishing, 2010.

UM PROGRAMA de beleza e de arte nos grandes espetáculos de bailados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jun. 1939. Teatros, p.17.

A PROJEÇÃO da arte brasileira de Eros Volusia. **A manhã**, Rio de Janeiro, 25 sep. 1941. Nota individual, p.5.

UMA PROVA de quanto é inteligente e culto o nosso público de teatro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 mar.1942. Teatros, p.9.

UM PUNHADO de celebridades da arte da dança – quem é Alicia Markova. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 may.1940. Teatros, p.13.

QUADROS, R. Dos S.; MACHADO, M.C.G. O ministro Gustavo Capanema e a ação cultural do ministério da educação e saúde na era Vargas. **Revista @rquivo Brasileiro de Educação**, Belo Horizonte, v.1, n. 2, jul - dez, 2013. Disponível em: [http://file://C:/Users/KarlaYsolina/Downloads/9662-35055-1-PB%20\(1\).pdf](http://file://C:/Users/KarlaYsolina/Downloads/9662-35055-1-PB%20(1).pdf). Acesso em: 1 set. 2017.

QUESADA JR., E. de. **Ernesto de Quesada**. Fundador de los Conciertos Daniel. Disponível em: <http://docplayer.es/11309912-Ernesto-de-quesada-fundador-de-los-conciertos-daniel.html>. Acesso em: 10 ene. 2020.

RAMOS VILLALOBOS, R.G. Los programas de mano. Fuente documental de gran significación para el estudio de la formación dancística mexicana. Presentado en ENCUESTRO INTERNACIONAL DE HISTORIA DE LA EDUCACIÓN, Morelia, 12, Michoacán, 2010. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-28722012000200004 . Acesso em: 19 feb. 2019.

RANCIÈRE, J. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2005. 82 p.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2009. 71p.

_____. **El espectador emancipado**. España: Ellago Ediciones S.L., 2010. 134 p.

REINA grande animação, portas adentro do Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 abr.1942. Teatros, p.10.

REIS, D. O Balé do Rio de Janeiro e São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. **Fênix**. Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, v. 2, n. 3, 2005. Disponível: <https://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2004%20-%20Daniela%20Reis.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2018.

REQUER esforço titanico e extrema habilidade o transporte duma grande companhia teatral. REVESTIR-SE-Á de enorme brilho social a temporada “Original Ballet Russe” no Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 mar.1942. Teatros, p.10.

REVISTA da Semana, Rio de Janeiro, 31 ene. 1942. Cartel, p.48.

O RIO assistirá este ano à maior e mais bela temporada de bailado clássico que haja aplaudido até hoje. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mar.1942. Teatros, p.9.

O RIO hospeda uma destacada Figura da dança clássica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 may. 1939. Teatros, p.17.

RIOM, C.C.F. À maneira dos balés russos de Diaghilev: uma ausência naturalmente despercebida. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <http://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/8284>. Acesso em: 13 may. 2019.

RODRIGUES, L.G. A arte para além da Estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas. **Arte Filosofia**, Ouro Preto, n. 5, p.119-131, jul. 2008. Disponível em: <http://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/722>. Acesso em: 17 sep. 2019.

RODRIGUES, V. **A expansão do tango na cidade de São Paulo**: um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos. 2012. 134 f. Tese (Doutorado em Comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROUBINE, J. J.; MICHALSKI, Y. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. 237 p.

SANTOS, J.F. dos. O Estado brasileiro e a interferência na criação musical: a atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v.5, p. 85 -98, 2006. Disponível em: <http://es.scribd.com/document/280575443/O-Estado-e-a-interferencia-na-criacao-musical-DIP-pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

SANTOS FILHO, J. dos. O turismo na era Vargas e o Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP. **CULTUR. Revista de Cultura e Turismo**, Bahía, a. 2, n.2, 2008. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3240084>. Acesso em: 17 feb. 2019.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.; COSTA, V.M.R. **Tempos de Capanema**. São Paulo: EDUSP: Paz e Terra, 1984. 388 p.

SCHWARZ, Fernando. **A tradição e as vias do conhecimento**. Edição: Organização Nova Internacional Nova Acrópole do Brasil, 1993. 368 p.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**. As tiranias da intimidade. 1 reimp. Sao Paulo: Companhia das letras, 1988. 447 p.

SEVCENKO, N. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SEVCENKO, Nicolau (Org.). 2 reimpressão. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a. V.3, 7-48 p.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SEVCENKO, Nicolau (Org.). 2 reimpressão. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b. V.3, p.513 - 619.

SILVA. R.C. da. O Teatro de revista e a valorização da presença feminina nos palcos na década de 1920. **Cena**, Rio Grande do Sul, n.20, 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/61199>. Acesso em: 12 dic. 2018.

SERÁ a primeira Figura feminina nos bailados brasileiros no Municipal. **A manhã**, Rio de Janeiro, 28 abr.1943. Nota individual, p.3.

SOUZA, C.R. de. Cinema em Tempos de Capanema. *In*: BOMENY, H. (Org.). **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 153 – 182.

SOUZA, R.L. de. Autoritarismo, Cultura e Identidade Nacional (1930-1945). **História da Educação**, Pelotas, n. 15, p. 89-127, abr. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30282>. Acesso em: 27 ago. 2017.

STAVENHAGEN, R. La diversidad cultural en el desarrollo de las Américas. Los pueblos indígenas y los Estados nacionales en Hispanoamérica. **Organización de Estados Americanos**, 2002. Disponível em: www.oas.org/udse/documentos/stavenhagen.doc . Acesso em: 24 sep. 2017.

SUCENA, E. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988. 497 p.

TARDE de bailados, no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 nov.1944. Teatros, p.11.

TEMPORADA Oficial de bailados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 sep.1945. Teatros, p.8.

TEMPORADA Oficial do Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 feb.1942. Teatros, p.9.

TEMPORADA Oficial do Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 mar. 1942. Teatros, p.8.

TEMPORADA nacional de ópera e bailados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 oct.1942. Teatros, p.7.

A TEMPORADA de bailados deste ano. **A manhã**, Rio de Janeiro, 20 ene.1945. Teatro, p.5.

TEMPORADA oficial. **Programa Oficial**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal; Teatro Municipapl Rio de Janeiro, 1940. 33 p.

A TEMPORADA oficial do Teatro Municipal 1939. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 may.1939. Teatros, p.10.

A TEMPORADA de bailados Russos do Ballet de Monte Carlo. **Jornal do brasil**, Rio de Janeiro, 30 mar.1940. Teatros, p.11.

TEIXEIRA, A.C.E. **A midiatização das companhias oficiais de dança no Brasil**: Ecos de comunicação entre público e privado. 2012. 126 f. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

TERÁ brilho incomparável, ao que se anuncia, a temporada deste ano do Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 mar.1940. Teatros, p.13.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Governo do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponible en: <https://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre/historia/>. Acceso en: 4 dic.2017.

THOMAS Armour é norte-americano e tem uma Figura de galã de cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. de 1939. Teatros, p.17.

TODO O RIO elegante no espetáculo inaugural da temporada do Municipal amanhã, à noite. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 abr.1942. Teatros p.10.

TORRES, F. V. Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina - La organización Barrial Tupac Amaru (Jujuy-Argentina). **Sociologias** [online], v.18, n.43, 2016. Disponible en: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222016000300240&script=sci_abstract&tlng=es. Acceso en: 25 may. 2017.

TRÊS novos coreógrafos colaboradores de Leonide Massine – Suas criações aplaudidas dentro em pouco no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 may. 1940. Teatros, p.11.

VEGA PICHACO, B. La lucha por un sueño americano: Lincoln Kristen frente a la conspiración del ballet ruso antes de la Guerra Fría. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá Colombia, v. 12, n. 2, jul.-dic., 2017. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297051469002>. Acceso en: 23 oct. 2019.

VELLOSO, M.P. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1987. 50 p.

VERA Grabinska dansará no Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov.1939. Teatros, p.13.

NA VÉSPERA da estréia do Ballet Russo. **A manhã**, Rio de Janeiro, 19 abr. 1942. Nota individual, p.6.

A VINDA ao Rio do Ballet de Monte Carlo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar.1940. Teatros, p.13.

VIEIRA, A. P. Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no Brasil. **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais**, v.6, a. VI, n. 3, jul./ago./sep., 2009. Disponible en: https://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_9_Alba_Pedreira_Vieira_FENIX_JUL_AG_O_SET_2009.pdf. Acceso en: may. 2017.

VILAR, G. Prólogo. *In*: RANCIÈRE, J. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2005. 5 - 8 p.

WILLIAMS, R. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992, 239 p.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011. 380 p.

Apéndice 1

Categorías

Categorías realizadas a partir de la información recabada de los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Grupo: Bailados protagonistas del TMRJ

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	INDICADORES
Manifestación de arte Creación escénica con base en los lineamientos academicistas del arte.		-La danza creada como construcción estética -La danza como arte coreográfica
Elementos distintivos Aspectos resaltados como componentes fundamentales para la existencia de la obra de danza escénica.	Social	-Resalte de su importancia social
	Tradicional	-Resalte de su apego a prácticas pasadas
	Moderno	-Resalte de su concordancia con la contemporaneidad
	Interdisciplinar	-Resalte del uso de múltiples componentes dentro de su composición coreográfica
	Espectacular	-Resalte de su visibilidad por un factor sorprendente o llamativo
Origen de las obras Fuente de las obras presentadas de acuerdo con la temática y procedencia de los creadores.	Nacional	-Obras creadas por coreógrafos o con música de compositores nacionales -Obras con temática nacional
	Extranjero	-Obras creadas con base a temas extranjeros -Obras creadas por coreógrafos extranjeros
Generación de expectativas Comentarios que despierten la inquietud de los posibles públicos con base en referencias de experiencias pasadas.	Experiencias locales	-Experiencias escénicas adquiridas por medio del mercado nacional
	Experiencias extranjeras	- Experiencias adquiridas por medio del mercado internacional

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Grupo: Bailarines protagonistas del TMRJ

CATEGORIAS		SUBCATEGORIAS	INDICADORES
BAILARINES NACIONALES	BAILARINES EXTRANJEROS		
Atributos otorgados Características o propiedades que cualifican al artista, sean otorgadas por si mismos o por los otros.		Relevancia internacional	-Formación y experiencia escénica internacional -Presentación y/o promoción en el extranjero -Origen internacional
		Exaltación de la calidad artística	-Estatus dentro del campo artístico -Exaltación de las capacidades del artista
		Creatividad	-Conocimiento y uso de la técnica en conjunto con otras expresiones artísticas como parte del proceso de creación de la obra coreográfica
		Fama	-Identificación del artista y su obra -Identificación del artista con su escuela, grupo o espacio escénico
		Unicidad	-Resalte de un talento sin par del artista -Innovación coreográfica
		Representante nacional	-Bailarín o creador escénico
		Institución consagrante	-Persona, grupo, escuela o espacio capaz de consolidar a un artista

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Grupo: Costo-Beneficio de las funciones de danza escénica del TMRJ

CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS	INDICADORES
Patrocinio	Patrocinio público Dinero proveniente de alguna persona física o jurídica perteneciente al Estado: Prefectura del Distrito Federal, Primera dama, Casa del policía, Ministerio de Educación y Salud, Cultura Artística de Rio de Janeiro, Federación Atlética de Estudiantes, Interinstitucional de carácter público, entre otras formas.	-Como indicador común se utilizó la expresión tácita del organismo o la intención del evento.
	Patrocinio privado Dinero proveniente de alguna persona física o jurídica perteneciente al sector privado o terciario: Obras de beneficencia, homenajes, entre otras formas	
Valor del Ingreso	Gratuito	-Sin ningún costo
	Pago	-Precios populares -Membresía -Valores extraídos de información complementaria
Público	Público asiduo Público que frecuentemente asiste al TMRJ	-Inteligente -Selecto -Culto
	Publico deseado Público que se pretende atraer para la oferta del TMRJ	-Joven -De elite -Grande público -Con buen gusto
	Prácticas formadoras de público Referencia a actividades continuas relacionadas con la danza escénica presentada en el TMRJ	-Clases de danza -Bailes de salón -Otras representaciones de danza escénica
	Nombre de los asistentes Publicación de los nombres de los asistentes	

Fuente: Elaboración propia con base en los periódicos *A manhã* y *Jornal do Brasil*.

Apêndice 2

Registro de periódicos

Relación de los periódicos analizados para esta investigación, donde han sido resaltadas las publicaciones referenciadas dentro de este trabajo.

Según el grupo Bailarines protagonistas del TMRJ fueron localizadas las siguientes notas periodísticas dentro del periódico *A manhã*:

	Fecha	Edición	Sección	Título/Autor
1	18/10/1941	61	p.5, Teatros	Madeleine Rosay nos bailados do municipal
2	23/09/1942	346	p.5, Teatros	Madeleine Rosay em “thais”
3	28/04/1943	526	p.3, Nota Individual	Será a primeira Figura feminina nos bailados brasileiros no Municipal. (Entrevista) Eros Volusia fala a “A manhã” sobre o encanto da dança nacional e sobre a exibição do “Balet brasileiro”.
4	15/05/1943	541	p.3, Nota Individual	Os espetáculos de bailados da atual temporada no Teatro Municipal. (Entrevista) Madeleine Rosay fala “A manhã” sobre as suas interpretações em “Dansa Slava”, “Serenata” e outros números.
5	03/06/1943	557	p.2, Nomes do dia	Madeleine Rosay
6	1/11/1944	992	p.5, Teatro	Madeleine Rosay, dia 25 no municipal
7	16/11/1944	1005	p. 5, Nota individual debaixo de mundo social	Recital de Madeleine Rosay
8	19/11/1944	1008	p.5, Teatros	Madeleine Rosay num festival de bailados
9	19/01/1945	1058	p.2, Nomes do dia	Igor Schwezoff
10	10/02/1945	1077	p.5, Noticias locais	Chegou o coreógrafo russo que dirigirá a escola de baile do Municipal
11	23/02/1945	1086	p.5, Teatros	Igor Schwezoff no Teatro Municipal. Favorável oportunidade para os novos elementos nacionais
12	28/04/1945	1140	p.6, Música	Clotilde e Alexandre Sakharoff
13	09/05/1945	1148	p.5, Música	Julia Horwath
14	16/05/1945	1154	p.3, Nota Individual	Flagrantes da vida e da arte de Clotilde e Alexandre Sakharoff. Os dois famosos bailarinos vão realizar uma temporada no Municipal – A reportagem de “A manhã”, conversando como um grande artista, viaja a través de um mundo de música e dança.
15	26/09/1945	1268	p.5, Música	Os bailados de Schwezoff.

Por otro lado, con respecto a los Bailados protagonistas del TMRJ, fueron localizadas las siguientes notas periodísticas dentro del periódico *A manhã*:

	Fecha	Edición	Sección	Título/Autor
1	21/02/1942	165	p.5, Teatros	Na primeira quinzena de abril será inaugurada a Temporada Oficial do Teatro Municipal com a grande companhia do “Original Ballet Russo”
2	22/02/1942	166	p.5, Música	Os bailados do Coronel de Basil – a tentativa de Kristein-Pawlova e Mary Wigmann – a exceção de Isadora G. de M.
3	19/04/1942	213	p.6, Nota Individual	Na véspera da estréia do Ballet Russo. “A manhã” nos bastidores do Municipal, ouve o Coronel de Basil
4	01/08/1942	301	p.7, Mundo Social	Pelas vítimas da guerra
5	04/12/1942	407	p.4, Pequenas Notas	(Pequenas notas)
6	05/12/1942	408	p.4, Pequenas Notas	(Pequenas notas)
7	02/06/1943	556	p.5, Teatro	Temporada de Bailados no Teatro Municipal
8	12/06/1943	565	p.5, Nota Individual	A primeira exibição de “Felicidade”, no Teatro Municipal O motivo, a marcação e a montagem desse original “ballet”, em que Yuco Lindberg é autor, ensaiador e intérprete.
9	16/12/1943	724	p.5, Teatros	O grande espetáculo de bailado a realizar-se no teatro municipal no dia 13 de janeiro próximo
10	05/12/1944	1021	p.6, Nota Individual debajo de panorama jurídico	Festival de danças
11	15/12/1944	1030	p.5, Nota Individual entre O Rio e suas diversões e Mundo Social	Ballet para os universitarios
12	20/01/1945	1059	p.5, Teatros	a temporada de bailados deste ano
13	18/10/1945	1287	p.1, Nota Individual em la página Inicial	Obra de fraternidade da mulher brasileira Grande festival de bailados em homenagem aos feridos da F.E.B.
14	25/10/1945	1293	P5., Nota asilada debajo de teatros	Temporada Oficial de Bailados
15	30/10/1945	1297	p.5, Música	O grandioso espetáculo de bailados em benefício dos feridos da F.E.B.
16	31/10/1945	1298	p.5, Música	Festa de arte
17	18/11/1945	1313	p.5, Nota Individual	Ballet da Juventude
18	21/11/1945	1315	p.5, Nota Individual	Espectáculo de bailados
19	23/11/1945	1317	p.5, Nota Individual	Espectáculo de bailado
20	25/11/1945	1319	p.5, Nota Individual	Ballet da Juventude
21	02/12/1945	1325	p.5, Teatros	Apresentação de jovens bailarinas brasileiras
22	04/12/1945	1326	p.5, Teatro	Estréia do “Conjunto CoreoGráfico Brasileiro” da “U.O.J., no Municipal

23	05/12/1945	1327	p.5, Teatro	“Ballet da Juventude”
24	06/12/1945	1328	p.5, Música	Cultura artística
25	09/12/1945	1331	p.5, Nota Individual	Espetáculo de gala no Teatro Municipal. Estréia do “Balet” da União das Operárias de Jesús”

En cuanto al grupo, Bailarines protagonistas del TMRJ en el *Jornal do Brasil* fueron localizadas las notas siguientes:

	Fecha	Edición	Sección	Título e autor
1	09/04/1939	83	p.11, Teatros	Chinita Ullman e Kitty Bodenheimer serão aplaudidas no fim do mês no Municipal
2	30/05/1939	125	p.17, Teatros	O Rio hospeda uma destacada Figura da dança clássica. Vaslav Veltchek na Temporada Oficial do Teatro Municipal
3	22/06/1939	145	p.17, Teatros	Thomas Armour é norte-americano e tem uma Figura de galã de cinema. Quem é o grande bailarino que veremos no Municipal
4	29/11/1939	282	p.13, Teatros	Vera Grabinska dansará no Municipal
5	13/04/1940	86	p.11, Teatros	As credenciais de Leonide Massine nos domínios da dança clássica. A próxima temporada do Ballet de Montecarlo.
6	08/05/1940	106	p.11, Teatros	As primeiras Figuras da grande Companhia de Bailados Russos de Monte Carlo – quem é Alexandra Danilova.
7	09/05/1940	107	p.13, Teatros	Um punhado de celebridades da arte da dança – quem é Alicia Markova
8	10/05/1940	108	p.11, Teatros	Maravilhosa parada de astros de primeira grandeza – quem é Mia Slavenska
9	11/05/1940	109	p.10, Nota individual em Notas Generales	Noites de brilho e encanto inexcedíveis as da próxima temporadas de bailados. Quem é Nini Teilhade
10	14/05/1940	111	p.11, Teatros	O Rio vai conhecer as maiores celebridades da dança clássica – Quem é Natalia Krassowska
11	15/05/1940	112	p.11, Teatros	Constelação de sóis o elenco de Companhia de Bailados Russos de Monte Carlo! Quem é Frederic Franklin
12	16/05/1940	113	p.11, Nota aislada debajo de cinemas	Madeleine Rosay
13	18/05/1940	115	p.11, Teatros	Tres novos coreografos colaboradores de Leonide Massine – Suas criações aplaudidas dentro em pouco no Municipal.
14	25/05/1940	121	p.12, O foro	Está no Rio uma celebre bailarina coreana. Sai Shoki apresentar-se-á segunda-feira, ao público carioca, no Municipal
15	26/11/1940	278	p.13, Teatros	Vera Grabinska dansará no Municipal
16	27/11/1942	279	p.9, Teatros	Vera Grabinska dansará no Municipal em prol do Teatro da Criança
17	05/05/1944	105	p.8, Teatros	Chegou o Diretor do “Ballet Russe”
18	07/11/1944	263	p.10, Teatros	Madeleine Rosay
19	08/11/1944	264	p.11, Teatros	Tarde de bailados, no Municipal
20	21/11/1944	275	p.10, Teatros	Festa de Madeleine Rosay

21	24/11/1944	278	p.10, Teatros	Madeleine Rosay, no Municipal
22	25/11/1944	279	p.10, Teatros	Madeleine Rosay hoje, no Municipal
23	11/01/1945	8	p.11, Teatros	Contratado pela prefeitura o coreografo Igor Schwezoff
24	20/01/1945	16	p.11, Teatros	A temporada de bailados ,(Igor Schwezoff)
25	30/01/1945	24	p.9, Teatros	Chegará esta semana Igor Schwezoff
26	10/02/1945	34	p.10, Teatros	Chegou o coreógrafo Igor Schwezoff.
27	25/04/1945	95	p.10, Teatros	Clotilde e Alexandre Sakharoff
28	27/04/1945	97	p.11, Teatros	A arte dos Sakharoff
29	06/05/1945	104	p.35, Teatros	Chegam, amanhã, Clotilde e Alexandre Sakharoff
30	09/05/1945	106	p.7, Teatros	A famosa bailarina Julia Horwath
31	09/05/1945	106	p.7, Teatros	Dança macabra de Alexandre Sakharoff.
32	10/05/1945	107	p.10, Teatros	Os Sakharoff no Municipal
33	12/05/1945	109	p.9, Teatros	Chegaram os Sakharoff
34	15/05/1945	111	p.10, Teatros	Novos bailarinos para o Teatro Municipal
35	16/05/1945	112	p.9, Teatros	Estream esta noite os Sakharoff.

Y finalmente, en referencia a los Bailados protagonistas del TMRJ fueron encontradas las siguientes notas en el *Jornal do Brasil*:

	Fecha	Edición	Sección	Título/autor
1	21/05/1939	118	p.10, Teatros	A temporada oficial do Teatro Municipal 1939. Prefeito do Distrito Federal expõe aos críticos teatrais e líricos o programa da temporada e o ponto de vista da Municipalidade.
2	31/05/1939	126	p.16, Teatros	Abertura da temporada Oficial do Teatro Municipal
3	02/06/1939	128	p.18, Teatros	Noites de sonho e encantamento na beleza maravilhosa da dança clássica. A próxima inauguração da Temporada Oficial deste ano do Teatro Municipal
4	13/06/1939	137	p.17, Teatros	Encantamento para a alma e deslumbramento para os olhos. A próxima temporada de bailados no Municipal está despertando enorme interesse.
5	14/06/1939	138	p.15, Teatros	Os grandes espetáculos de bailados do Municipal
6	16/06/1939	140	p.17, Teatros	Um programa de beleza e de arte nos grandes espetáculos de bailados.
7	17/06/1939	141	p.15, Teatros	A inauguração da Temporada Oficial do Municipal. O espetáculo da estreia será um festival de Ravel
8	18/06/1939	142	p.12, Teatros	Um acontecimento social a inauguração da temporada oficial de 1939
9	27/06/1939	149	p.17, Teatros	Inauguração da Temporada Oficial do Teatro Municipal. O maravilhoso espetáculo de bailados clássicos de hoje, dedicado a Maurice Ravel.
10	30/06/1939	152	p.15, Teatros	A vespéral popular, Domingo, no Municipal, com um programa Debussy-Ravel
11	26/07/1939	174	p.10, Nota individual	A noite dos Joux e Balangandans

12	01/12/1939	284	p.13, Teatros	Arte indígena nos bailados Michailowsky-Grabinska
13	07/12/1939	289	p.11, Teatros	Bailados Michailowsky-Grabinska no Municipal
14	08/12/1939	290	p.11, Teatros	Vesperal de bailados no Municipal
15	09/12/1939	291	p.11, Teatros	Amanhã os bailados Michailowsky-Grabinska no Municipal
16	05/03/1940	53	p.13, Teatros	Terá brilho incomparável, ao que se anuncia, a temporada oficial deste ano do Municipal. Assegurada a vinda do Ballet de Monte Carlo
17	08/03/1940	56	p.13, Teatros	A vinda ao Rio do Ballet de Monte Carlo. O vito entusiasmo de Maria Olenewa
18	15/03/1940	62	p.13, Teatros	Grande Companhia dos Ballets Russos de Monte Carlo A inconfundível Figura de Leonide Massine e seus deslumbrantes espetáculos
19	20/03/1940	66	p.13, Teatros	Serão abertas na próxima semana as assinaturas para os concertos de Jascha Heifetz e para a temporada da Grande Companhia dos “Ballets Russos de Monte Carlo”
20	27/03/1940	71	p.11 Teatros	Os espetáculos dos Ballets Russos de Monte Carlo são um exemplo de arte suprema.
21	29/03/1940	73	p.11, Teatros	Ultimado pela municipalidade o plano da Temporada Oficial do Teatro Municipal. Será uma das mais brilhantes já realizadas entre nós.
22	30/03/1940	74	p.11, Teatros	A temporada de bailados Russos do Ballet de Monte Carlo. Abre-se na próxima semana no Municipal a assinatura para oitos récitas.
23	02/04/1940	76	p.11, Teatros	Foi aberta hontem a assinatura para a grande Companhia do “Bailados Russos de Monte Carlo”. Enorme concorrência de pretendentes.
24	03/04/1940	77	p.11 Teatros	Mil e um fatores asseguram o esplendor e o sucesso da temporada de bailados. A assinatura continua aberta com enorme procura
25	04/04/1940	78	p.11 Teatros	Mantem as mais belas e mais nobres tradições do bailado classico a grande Companhia de Bailados Russos de Monte Carlo
26	05/04/1940	79	p.13, Teatros	O Ballet de Monte Carlo no Municipal. Que nenhum carioca que ame a arte em uma de suas mais belas expressões perca a oportunidade.
27	06/04/1940	80	p.11, Teatros	Brilhante serie de criações coreograficas de Fokine, Nijinski e de Serge Lifar. Os maravilhosos espetaculos de “ballets russos de montecarlo”
28	10/04/1940	83	p.11, Teatros	A dansa espiritualiza a matéria na sua ânsia de alcançar o belo. Os próximos espetáculos do Ballet de Montecarlo
29	11/04/1940	84	p.11 Teatros	Uma das grandes novidades que Leonide Massine nos traz A Sétima Sinfonia de Beethoven
30	12/04/1940	85	p.11, Teatros	Rouge et Noir, outro bailado moderno do Ballet de Monte Carlo de incomparável beleza
31	17/04/1940	89	p. 9, Nota individual em Internacionales	Excursão dos bailarinos russos de Montecarlo à America do Sul
32	23/04/1940	94	p.11, Teatros	A Municipalidade vai proporcionar à população carioca noites inesquecíveis O Ballet de Montecarlo e seus geniais dirigentes

33	24/04/1940	95	p.11, Teatros	Os Bailados Russos Além do fundo cultural, apuram o sentimento estético de espíritos em formação
34	25/04/1940	96	p.11, Teatros	Multiplos fatores contribuem para a beleza extraordinaria dos espetaculos dos bailados
35	26/04/1940	97	p.11, Teatros	Uma festa para os olhos e um enlevo para a alma. A próxima Temporada de Bailados Russos no Municipal
36	16/05/1940	113	p.11, Teatros	Os maravilhosos espetáculos de Ballet de Monte Carlo. Quem são André Eglevsky e Roland Guerard.
37	21/05/1940	117	p.10, Teatros	A caminho do Rio a grande Companhia e Bailados Russos de Monte Carlo
38	25/05/1940	121	p.11, Teatros	Lago dos cisnes, Scheherazade, Espectro da rosa e Gaité parisiense do Ballet de Montecarlo
39	28/05/1940	123	p.11, Teatros	Depois de amanhã, quinta-feira, a estreia da grande companhia de bailados Russos de Montecarlo. Demonstrações de vivo interesse do publico
40	29/05/1940	124	p.13, Teatros	Os lindos espetáculos do “Ballet de Montecarlo”. Encantamento, a um tempo, dos olhos e do ouvido, e enlevo da alma
41	30/05/1940	125	p.11, Teatros	Espectáculo inaugural da temporada de dansa clássica do “Ballet” de Montecarlo, hoje, à noite carnaval, Bogatyri e La Boutique Fantastique
42	17/08/1940	193	p.11, Nota individual	O corpo de baile do Municipal e os espetaculares bailados da “Aida”
43	23/11/1940	276	p.11, Teatros	Bailados clássicos
44	18/05/1941	115	p.33, Teatros	Bailados clássicos no Municipal. Em benefício das vítimas da enchente em Porto Alegre.
45	21/05/1941	117	p.10, Teatros	Patrocina a Sra. Darcy Vargas o espetáculo de bailado clássico da Escola de Dansa do Municipal, na noite do corrente
46	22/05/1941	118	p.11, Teatros	Maravilhoso espetáculo de baile clássico em preparo no Municipal. O produto destina-se as vítimas da fundação de Porto Alegre
47	23/05/1941	119	p.11, Teatros	Dansarão na tarde de 31, alunas que serão gloriosas Figuras do corpo de baile do Municipal de amanhã
48	24/05/1941	120	p.13, Teatros	Já não há frisas nem camarotes para o espetáculo de Sábado, 31 à tarde, no Municipal. Socorre a Escola de Dansa, as vítimas da inundação de Porto Alegre
49	27/05/1941	122	p.11, Teatros	Figurinhas de sonho, as bailarinas de três palmos de altura da Escola de Dansa do Municipal. Dansarao para socorrer as vítimas da inundação de Porto Alegre
50	29/05/1941	124	p.11, Teatros	O espetáculo de baile clássico da Escola de Dansa do Municipal Sábado à tarde. Será aplaudido por brilhante assistência
51	30/05/1941	125	p.11, Teatros	Amanhã, à tarde, no Municipal, o espetáculo de baile clássico em benefício das vítimas da inundação de Porto Alegre
52	31/05/1941	126	p.11, Teatros	O espetáculo de bailados clássicos de hoje à tarde no Municipal. Patrocina-o a Sra. Darcy Vargas, anjo tutelar das gentes do Brasil.
53	01/06/1941	127	p.40, Teatros	O baile clássico e a influência do espírito americano. O estranho e curioso sabor dos espetáculos do American Ballet
54	04/06/1941	129	p.13, Teatros	“American Ballet” a esplêndida novidade do ano.

				Na próxima quinzena deste mês no Teatro Municipal.
55	05/06/1941	130	p.11, Teatros	Desperta enorme interesse a temporada do “American Ballet” Aplaudirá o público espetáculos de dança como só tem visto no cinema
56	06/06/1941	131	p.11, Teatros	A grande sensação da temporada oficial deste ano. Os espetáculos bailados do “American Ballet”
57	07/06/1941	132	p.11, Teatros	As ideias e emoções de hoje vestidas com roupagens clássicas. Conquistas do “American Ballet” nos domingos de dança
58	08/06/1941	133	p.43, Teatros	A American Ballet vai dançar para casas cheias. O público carioca é louco por novidades
59	12/06/1941	136	p.11, Teatros	Mais uma semana e estará no Rio o 2American Ballet”. Vai encerrar-se a assinatura dos quatro espetáculos noturnos
60	14/06/1941	138	p.11, Teatros	Poesia diferente, não mais o murmúrio das fontes mas o ranger dos trilhos sob as rodas do comboio... As belas revelações coreográficas do American Ballet
61	17/06/1941	140	p.11, Teatros	Chega amanhã ao Rio o American Ballet. Inicia sua curta temporada de baile clássico no Municipal na próxima terça feira
62	18/06/1941	141	p.11, Teatros	Desembarca hoje no Rio o “American Ballet” Previsto o sucesso ruidoso de seus espetáculos no Municipal
63	19/06/1941	142	p.11, Teatros	Já hoje ensaia no Municipal o “American Ballet” Quatro noites de esplendor e encantamento – seus quatro espetáculos
64	20/06/1941	143	p.11, Teatros	Enorme afluxo de candidatos a bilhetes para a noite de estréia do American Ballet É provável que os espetáculos se realizem com casas esgotadas
65	21/06/1941	144	p.11, Teatros	Alcançará ruidoso êxito a curta temporada do American Ballet maravilha! afirmam técnicos que tem assistido os ensaios
66	05/07/1941	156	p.11, Teatros	O “American Ballet” realiza hoje no Municipal primeiro dos dois espetáculos que o Prefeito oferece ao povo carioca
67	12/10/1941	241	p.38, Teatros	Uma boa notícia para os apreciadores de dança clássica
68	14/10/1941	242	p.11, Teatros	Divulgação artística e cultural
69	17/10/1941	245	p.11, Teatros	Bailados no Municipal. Maria Oleneva e seu corpo de baile registrarão um novo triunfo
70	23/10/1941	250	p.11, Teatros	O corpo de Baile do Municipal e seu espetáculo de hoje à noite dedicado às classes populares
71	24/02/1942	45	p.10, Teatros	Na primeira quinzena de Abril será inaugurada a Temporada Oficial do Teatro Municipal. Com a grande companhia do “Original Ballet Russo”
72	27/02/1942	48	p.9, Teatros	Temporada Oficial do Teatro Municipal. O “Original Ballet Russe” que inaugurará a temporada é a mais alta expressão da arte coreográfica dos nossos dias
73	11/03/1942	58	p.8, Teatros	Temporada Oficial do Teatro Municipal. Todo o grande repertório de bailados de Djaghileff é hoje propriedade da “Original Ballet Russe”
74	12/03/1942	59	p.9, Notas Sociais	A temporada do Municipal, (N.L).
75	14/03/1942	61	p.9, Teatros	O Rio assistirá este ano à maior e mais bela temporada de bailado clássico que haja aplaudido até hoje.

76	15/03/1942	62	p.39, Nota localizada debaixo de las noticias radiofónicas	O enorme e interessante repertorio do “Original Ballet Russe”. Esse famoso conjunto embarcou, devendo chegar ao Rio na segunda semana de abril
77	19/03/1942	65	p.9, Teatros	A brilhantíssima temporada do “Original Ballet Russe” no Municipal. Aberta, a partir de hoje, a assinatura para 6 espetáculos.
78	21/03/1942	67	p.9, Teatros	Os espetáculos do “Original Ballet Russe” considerados a mais alta expressão coreográfica dos nossos dias Está obtendo grande sucesso a assinatura no Teatro Municipal
79	24/03/1942	69	p.12, Teatros	“Coq d’or”, uma das maravilhas do “Original Ballet Russe”
80	25/03/1942	70	p.10, Teatros	Revestir-se-á de enorme brilho social a temporada “Original Ballet Russe” no Teatro Municipal. Cessa hoje a preferência concedida aos assinantes do ano passado
81	26/03/1942	71	p.11, Teatros	A harmoniosa fusão do som e do movimento em uma só expressão de esplendor. Os maravilhosos espetáculos da “Original Ballet Russe”
82	27/03/1942	72	p.11, Teatros	o col. v. de Basil recruta suas bailarinas entre as revelações escolas de dansa Um conjunto excepcional do Original Ballet Russe
83	28/03/1942	73	p.9, Nota individual debaixo de cinema y teatros	Uma prova de quanto é inteligente e culto o nosso público de teatro. Êxito sem precedentes da assinatura do “Original Ballet Russe” no municipal
84	31/03/1942	75	p.10, Teatros	A música, uma das razões de êxito dos espetáculos do Original Ballet Russe Seis magistrais concertos sinfónicos
85	02/04/1942	77	p.10, Teatros	Espectáculos de arte requintada os da Original Ballet Russe. Quase esgotada por assinatura a grande lotação do municipal
86	03/04/1942	78	p.10, Teatros	Requer esforço titanico e extrema habilidade o transporte duma grande companhia teatral O que conseguiram as energias conjugadas do maestro Silvio Piergili e do diretor V. de Basil
87	05/04/1942	79	p.9, Teatros	Aumenta em cada 24 horas o já avultado número de assinantes
88	07/04/1942	80	p.11, Teatros	O “Galo de Ouro”, uma das maravilhas do repertorio do Original Ballet Russe. Concepção artística de beleza integral
89	08/04/1942	81	p.10, Teatros	Chega amanhã a grande companhia do “Original Ballet Russe”
90	09/04/1942	82	p.12, Teatros	Aporta ao Rio de Janeiro o “Original Ballet Russe” - Viaja com ele seu diretor o Col. W. de Basil, verdadeira sumidade do mundo coreoGráfico.
91	10/04/1942	83	p.11, Teatros	O maestro Silvii Piergili trouxe do México o “Original Ballet Russe”. E contratou nos estados unidos brilhantes Figuras da cena lírica
92	14/04/1942	86	p.10, Teatros	Reina grande animação, portas adentro do Teatro Municipal. Prepara sua temporada de dansa classica a “Original Ballet Russe”
93	15/04/1942	87	p.10, Teatros	O Ballet não morreu, nem morrerá nunca, porque a arte é imperecível. Interessantes palavras do Col. W. de Basil, o sucessor de Diaghileff, que fizera da dansa uma religião.

94	17/04/1942	89	p.11, Teatros	Inauguração da Temporada Oficial de 1942. A estreia, Segunda-feira, de “Original Ballet Russes”, com o Teatro Municipal completamente cheio
95	18/04/1942	90	p.10, Teatros	O Col. W. de Basil explica a razão do sucesso de sua companhia O Teatro Municipal “Au grand complet” segunda-feira próxima
96	19/04/1942	91	P.10, Teatros	Todo o Rio elegante no espetáculo inaugural da temporada do Municipal amanhã, à noite. Os programas de segunda e quarta e da vespéral de quinta-feira
97	23/04/1942	94	p.9, Teatros	Primeira vespéral da grande companhia de bailados “Original Ballet Russe”. Sexta-feira, terceiro espetáculo noturno de assinatura.
98	14/07/1942	163	p.7, Teatros	Grandioso vespéral de bailados no Municipal. Em total benefício das crianças vítimas da guerra
99	25/07/1942	173	p.8, Teatros	Bailados clássicos
100	01/10/1942	231	p.8, Teatros	O espetáculo do corpo de baile do Teatro Municipal sábado à noite e o brilhante êxito que terá
101	02/10/1942	232	p.7, Teatros	Grande espetáculo de bailado, amanhã, à noite
102	03/10/1942	233	p.7, Teatro	Grande espetáculo de bailado esta noite, no Teatro Municipal
103	09/10/1942	238	p.7, Teatros	Temporada nacional de opera e bailados
104	13/10/1942	241	p.9, Teatros	Grandioso espetáculo de bailados com programa novo
105	14/10/1942	242	p.8, Teatro	“As garças” bailado do maestro José Siqueira e Maria Olenewa
106	15/10/1942	243	p.9, Teatros	O grande espetáculo de bailados amanhã, à noite no Teatro Municipal
107	21/10/1942	248	p.10, Teatros	Amanhã: Grande vespéral de Bailados
108	23/10/1942	250	p.9, Teatros	O espetáculo de opera e bailado desta noite no Teatro Municipal “Moema”, “Cavalleria Rusticana” e o Bailado da opera “Tiradentes”
109	24/11/1942	276	p.10, Teatros	Bailados clássicos no Municipal
110	06/12/1942	287	p.32, Teatros	Bailados clássicos no Municipal
111	13/05/1943	110	p.9, Teatros	A estreia de hoje no Municipal da temporada de bailados
112	25/05/1943	120	p.9, Teatros	Amanhã os 3 espetáculos de assinatura de bailados
113	22/06/1943	144	p.10, Teatros	Temporada de bailados
114	24/06/1943	146	p.9, Teatros	Temporada de bailados
115	30/06/1943	151	p.8, Teatros	Os bailados “Felicidade” e “Uirapuru”, amanhã em vespéral
116	14/07/1943	163	p.8, Teatros	Temporada de bailados
117	15/07/1943	164	p.8, Teatros	Temporada de bailados
118	04/12/1943	285	p.8, Teatros	Bailados clássicos no Municipal
119	12/12/1943	292	p.34, Teatros	“Grande pascoa Russa” no Municipal
120	14/12/1943	293	p.8, Teatros	Espectáculo de bailado no Municipal
121	13/01/1944	10	p.8, Teatros	Momentos de arte e beleza hoje no Municipal
122	12/02/1944	36	p.10, Teatros	Bailados indo-americanos no Municipal
123	16/03/1944	63	p.8, Teatros	Temporada oficial com bailados russos
124	05/05/1944	105	p.8, Teatro	Inauguração da temporada Oficial esta noite no Municipal
125	21/05/1944	119	p.31, Teatros	A cultura artística apresentará o “Original Ballet Russe”

126	28/11/1944	281	p.10, Teatros	Bailados clássicos no Municipal
127	07/12/1944	289	p.10, Teatros	Grandiosos bailados no Municipal em prol dos espetáculos gratuitos do Teatro da Criança
128	22/09/1945	223	p.8, Teatros	Temporada oficial de bailados
129	23/09/1945	224	p.8, Teatros	Temporada Oficial de bailados
130	26/09/1945	226	p.9, Teatros	Inauguração da temporada de bailados do Teatro Municipal
131	24/10/1945	250	p.10, Teatros	Temporada oficial de bailados
132	28/10/1945	254	p.8, Teatros	Festival de bailados
133	30/10/1945	255	p.8, Teatros	Festa de arte
134	23/11/1945	275	p.11, Teatros	Festival do Conjunto CoreoGráfico Brasileiro
135	23/11/1945	275	p.11, Teatros	Espectáculo de bailados
136	02/12/1945	283	p.9, Teatros	Ballet da juventude.
137	05/12/1945	285	p.10, Teatros	Bailados clássicos no Municipal
138	05/12/1945	285	p.10, Teatros	Ballet da Juventude
139	22/12/1945	300	p.8, Teatros	Conjunto CoreoGráfico Brasileiro

Apéndice 3

Programación del TMRJ 1939 – 1945 con base en Chaves Junior (1971)

Fechas y calendarización	Bailarín y/o grupo	Algunas de las obras coreográficas representadas
1939		
Del 27 de junio al 9 de julio Siete funciones en total: cuatro funciones en martes y jueves en horario nocturno y dos tardeadas los domingos, a excepción de una función nocturna el 8 de julio que se ofreció en sábado	Temporada Oficial de Bailados con el Cuerpo Oficial Dirección: María Olenewa y Vaslav Veltchek	Daphnis et Chloe de Ravel Pavane pour une infante défunte de Ravel La valse de Ravel Bolero de Ravel La boîte à joujoux de Debussy Danzas Polvtsonianas do Principe Igor de Borodine Masques et Bermanasques de Fauré Amaya de Lorenzo Fernández Feuilles d'automne (homenaje Ana Pavlova) Espectro de la Rosa Les deux pigeons Maracatú do Chico Rei
28 de agosto Lunes	87 Sarau da Cultura Artística	Recital de danzas españolas de Trinidad Soler acompañada por Francisco Mignone
10 de diciembre Domingo	Pierre Michailowsky y Vera Grabinska	Espectáculo de bailados clásicos
1940		
27 de mayo Lunes	96 Sarau da Cultura Artística	Recital de la coreana Sai Shoki
Del 30 de mayo al 18 de junio 14 funciones en total: siete funciones nocturnas durante todos los días de la semana; cinco funciones vespertinas en jueves, viernes y domingo, y dos funciones extras en martes y sábado.	Gran Compañía del Ballet Ruso de Montecarlo Primer tour por América del Sur auspiciado por S. Horuk y la Sociedad Musical Daniel. Organizador Silvio Piergeli Coreógrafo Leonide Massine	Lago de los cisnes Scheherazade Espectro de la rosa Gaité parisienne Sífides Le baiser de la fée El pájaro Azul Giselle Bacanal Danzas polovtsianas del Principe Igor Carnaval Bocatyri (héroes rusos) La boutique fantasque Le beau Danube Copelia Lápres midi d'une faune La ciudad de los fantasmas Les elfes La séptima sinfonía El tricornio Capricho español Rouge et noir Petroushka El diablo en vacaciones San Francisco (Nobilissima Visione) Igorowski (muñecas rusas) Korsakow (fantasía sobre temas rusos)
1 de diciembre Domingo	Pierre Michailowsky y Vera Grabinska	Bailados clásicos
1941		
30 y 31 de mayo viernes y sábado	Grande Espectáculo de Bailados Clásicos A beneficio de las inundaciones de Porto Alegre Patrocinado por Darcy Vargas Participantes, alumnos de la Escuela de Danza dirigida por María Olenewa	Jardín encantado Marcha de los inconfidentes Valsa bluette de Drigo Polca de J. Strauss Idilio en el tejado de Sain-Saens Cigana de Moussorsky Melodía clásica de Gounod Danza guerrera de Beethoven Improviso de Chopin Romance de Boccherini Sacerdotisas Variaciones clásicas de Godara Rapsodia húngara de Liszt Caja de muñecas
Del 25 de junio al 6 de julio Nueve funciones en total: cuatro funciones	Primera gira del American Ballet Theater Auspiciado por la Sociedad Musical Daniel	Serenata de Tchaikowsky Ballet imperial de Tchaikowsky

nocturnas en martes, jueves, viernes y sábado; una tardeada en domingo y cuatro funciones extras en jueves, viernes, sábado y domingo.		Filling station El alma errante Concierto barroco Divertimento Juke-box Charade Good luck and Good bye El mucíelago G. Caccialanza Apollo Musagete Pastorela Serenata Billy the kid
23 de octubre Jueves	Espectáculo de Bailados Clásicos con el Cuerpo de Baile del Teatro Municipal	Massenet-meditación Bailados de la ópera Thais Sífides
1942		
Del 30 de abril al 10 de mayo 19 funciones en total: seis funciones nocturnas en lunes, miércoles y viernes; cinco tardeadas en jueves, sábado y domingo y ocho funciones extra de martes a domingo.	Temporada Oficial con el Original Ballet Russo Dirección General Coronel W. de Basil	Sífides Paganini Baile de los graduados Lago de los cisnes Proteo El gallo de oro Thamar Tchernicheva Los presagios Danzas polovtsianas del Príncipe Igor Cimariosiana El espectro de la rosa Choreatium Carnaval Francesca da Rimini Bodas de Aurora Cotillon El hijo prodigo Danubio azul Paganiniana Scheherezade Baile de los graduados
1 de agosto	Pierre Michailowsky y Vera Grabinska	Espectáculo de bailados
Del 3 al 24 de octubre Seis funciones en total: dos funciones a las 17 horas en jueves y sábado; cuatro funciones nocturnas de jueves a domingo.	Temporada Nacional de Bailados con el Cuerpo de Baile del Teatro Municipal Organizador Silvio Piergili	Sífides Amaya Variación clásica Pájaro azul Danubio azul Garzas Bizet de la ópera Thais Espectro de la rosa Grande bailado de la ópera Carmen Canto de otoño Batuque
7 de noviembre Sábado 15 horas	Recital de Klara Korte	
6 de diciembre Domingo	Alumnas de Pierre Michailowsky y Vera Grabinska	Espectáculo de bailados clásicos
1943		
Del 13 de mayo al 17 de julio 16 funciones en total: cinco funciones nocturnas en miércoles, jueves y sábado; cuatro populares en jueves, sábado y domingo; cinco tardeadas en domingo y dos tardeadas populares en jueves y domingo.	Temporada de Ballet Nacional con el Cuerpo de Baile del Teatro Municipal Coreógrafo y director Vaslav Veltchek	Serenata de A Bosmans Pavane pour d'une infante défunte Danzas eslavas de Dvorak La valse Weber Espectro de la rosa Uirapuru Noche de Valpurgis Suite del cascanueces Amaya Una fiesta en la rosa Divertissements: Boccherini-cena danzante, vals de Chopin, media caña, pizzicato de Delibes, tango jerezano, tristezas y alegrías del amor, muerte del cisne y bolero Sífides La felicidad
7 de septiembre Martes	Espectáculo de gala para el Canciller de Chile	Primer acto: una fiesta en la rosa Segundo acto: acto del concierto prologo de

		Pagliacci, abertura de Guarani, vissi d'arte da Tosca de Puccini, cavatina del Barbero de Sevilla de Rossini y dueto del segundo acto de la Traviata de Verdi Tercer acto: danzas eslavas
5 de diciembre Domingo 15 horas	Tardeada de bailados de Klara Korte	
13 de diciembre Lunes 16 horas	Alumnos de Pierre Michailowsky y Vera Grabinska	Bailados clásicos
1944		
13 de enero Jueves	Espectáculo de bailados Patrocinado por la Casa do Policial	Primera parte: bailados por el curso infantil y juvenil Segunda parte: divertissements Tercera parte: de la Europa sufridora a nuestra patria gloriosa: amor cigano, polca, la esclava y alborada de la libertad
Del 5 de mayo al 1 de junio 18 funciones en total: Ocho funciones nocturnas en martes, jueves, viernes y sábado; dos funciones nocturnas extras en miércoles y sábado; cinco tardeadas en jueves y domingo y dos tardeadas extras en jueves y domingo. Una función para el 165 Sarau de la Cultura Artística	Temporada del Original Ballet Russe Dirección, Coronel W. de Basil	Sílfides Sinfonía fantasma de Berlioz Baile de los graduados La isla de los ceibos Francesca Rimini Bodas de Aurora Preude à l'après-midi d'une faune Rachimaninoff Scheherezade Lago de los cisnes Las mujeres del buen humor Los presagios Icaro Gallo de oro Danzas polovtsianas Cotillon Cimarosiana Carnaval Thamar Choreatum Paganini Proteo Danubio Azul El hijo pródigo
7 y 15 de octubre	Cuerpo de Baile del Teatro Municipal	Fiesta de Baco Meditación de Thais Batuque Bailado de la ópera de Thais Sueño de garimpero
		Divertissements Alvorada de la libertad
12 y 18 de noviembre Sábado y domingo 15 horas	Tardeada de las alumnas de Klara Korte	
25 de noviembre Sábado	Espectáculos de Madeleine Rosay	Primera parte: Variación clásica de Tchaikowsky Arabesque de Debussy Valse bluette de Drigo Coppelia de Delibes Czardas de Monti Polca de Pizzicato Tico Tico no Fubá Segunda parte: Coquetterie Gitana Canzonetta Serrenata Goitacá Danza esclava Muerte del cisne
10 de diciembre Domingo 16 horas	Alumnos de Pierre Michailowsky y Vera Grabinska	Bailados clásicos
17 de diciembre Domingo 16 horas	Festival de danza de la Federación Atlética de los Estudiantes Con la participación del Cuerpo de Baile del Teatro Municipal	Primera parte: Sílfides Polonaise re menor para violino de Wieniawski Preludio de Rachminoff Chorino de E. Nazareth Segunda parte: Sueño vienes de Strauss

		<p>Le vent Expression de Rachminoff Evocation de R. Friml Can can de Rossini La fille aux cheveux delin Tango de albeniz Danza rusa</p>
1945		
<p>Del 16 al 30 de mayo Cuatro funciones en total: Tres funciones nocturnas en miércoles y viernes y una función vespertina en domingo</p>	<p>Clotilde y Alexandre Sakharoff</p>	<p>Tambourin de Rameau Visione del quattrocento A la mémoire de ma grand-mère Golliwogg's cake-walk Danzarina de Delfos El martirio Saci de la suite Amazónica Danza macabra Preludio à l'après-midi d'une faune Serenata de Don Juan Nocturno de Fauré Danza de Bach Abertura de Beethoven Habanera d'après Goya Pantomima del amor brujo Preludio de Chopin Green de Debussy Aria de Bach y Gaviota Poema primaveril Preludio y muerte de Isolda de Wagner Pavane royale Nocturno de Fauré</p>
<p>Del 26 de septiembre al 31 de octubre 11 funciones en total: Cuatro funciones nocturnas en miércoles; cuatro tardeadas en domingo; dos funciones extra en viernes y domingo y una función extra especial el miércoles 31 de octubre a beneficio de los trabajadores de la Obra de a Fraternidad de la Mujer Brasileña para F.E.B.</p>	<p>Temporada Oficial de Bailados con el Cuerpo de Baile del Teatro Municipal Dirección Igor Schwetzoff</p>	<p>Sílfides Sonata a la luna Primer baile Lago de los cisnes Bacanal Vermelha Lucha eterna Drama burgués Divertissements Cuentos de Bouffon (canciones populares rusas) La felicidad de Alberto Lazzoli Congada de Mignone Papoula vermelha</p>
<p>17 y 25 de noviembre Sábado y domingo</p>	<p>Tardeada de bailados de Klara Korte</p>	
<p>5 y 7 de diciembre Miércoles y viernes</p>	<p>183 Sarau de la Cultura Artística Com el Ballet da Juventude</p>	<p>Dedicada a Chopin: Divertissements y rondó caprichoso</p>
<p>9 de diciembre Domingo 16 horas</p>	<p>Pierre Michailowsky y Vera Grabinska</p>	<p>Bailados clásicos</p>
<p>10 y 23 de diciembre Lunes y domingo 16 horas</p>	<p>Conjunto CoreoGráfico Brasileño</p>	<p>Con música de Bach, Beethoven Chopin, Tchaikovski, Guarnieri, entre otros.</p>