UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

KÁTIA SILVA SOUZA DOS ANJOS

**O corpo cênico do balé clássico: um estudo a partir de relatos de bailarinos (as) clássicos
(as) brasileiros (as)**

São Paulo
2017

KÁTIA SILVA SOUZA DOS ANJOS

**O corpo cênico do balé clássico: um estudo a partir de relatos de bailarinos (as) clássicos
(as) brasileiros (as)**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 05 de dezembro de 2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador:

Prof. Dra. Régia Cristina Oliveira

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Anjos, Kátia Silva Souza dos

O corpo cênico do balé clássico : um estudo a partir de relatos de bailarinos (as) clássicos (as) brasileiros (as) / Kátia Silva Souza dos Anjos ; orientadora Régia Cristina Oliveira. – São Paulo, 2017
208 f. : il

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo em 2016.

Versão corrigida

1. Balé clássico - Brasil. 2. Bailarinos - Brasil. 3. Expressão corporal. 4. Balé clássico - Técnicas - Estudo e ensino - Brasil. I. Oliveira, Régia Cristina, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 792.80981

Nome: ANJOS, Kátia Silva Souza dos.

Título: O corpo cênico do balé clássico: um estudo a partir de relatos de bailarinos (as)
clássicos (as) brasileiros (as)

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Filosofia do Programa de Pós-Graduação
em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Aprovado em: 05 /12 /2016

Banca Examinadora

Prof. Dr.	Julia Ziviani Vitiello	Instituição:	IA-UNICAMP
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Marília Velardi	Instituição:	EACH-USP
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Edemilson Antunes de	Instituição:	EACH-USP
	Campos		
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

*Dedico aos meus pais, Clóvis Lázaro dos Anjos e Mailde Silva Souza dos Anjos, e à minha
irmã Isa Silva Souza dos Anjos.*

Agradecimentos

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante o mestrado, sem esse apoio não teria conseguido terminar essa dissertação.

Aos meus pais, Clóvis Lázaro dos Anjos e Mailde Silva Souza dos Anjos, que ficam felizes com cada conquista minha, e à minha amada irmã, Isa Silva Souza dos Anjos, que acompanhou todo o meu processo, ouviu todas as minhas angústias e encantamentos, e sempre esteve pronta a me ajudar. À minha família que tanto amo, minha eterna gratidão.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Régia Cristina Oliveira, que me conduziu com carinho nesse processo cansativo de pesquisa acadêmica, sempre disposta a me ouvir e delicada em cada mensagem que me escrevia. Muito obrigada por cada mensagem iniciada com “Kátia querida”, receber um e-mail assim me deixava mais leve.

Ao grupo ECOAR (Estudos em Corpo e Arte). Desde a graduação percebi que nos grupos de estudos a aprendizagem se dava de maneira diferente, as trocas são sempre riquíssimas e participando do ECOAR descobri autores, outras práticas corporais, dancei, e o mais importante, fiz amigos (as). Agradeço à Profa Dra. Marília Velardi, coordenadora do grupo, pelo espaço criado, pelos ensinamentos, pelas conversas sobre a vida.

À minha amiga de anos, Patrícia Mari Karuka. Aos meus amigos Wagner Luiz Pereira e Marcelo Saldanha Callejo. Ao meu grande amigo e professor Elizeu de Miranda Corrêa.

As minhas amigas que tanto ouviram sobre essa dissertação, Leiliane Timoteo Rodarte, Soraya Timoteo Santos e Adriana Valeriano, obrigada pelos cafés da manhã, pelos encontros que alegraram o meu coração. Agradeço a Juliana Cristiane de Souza e Regiane Roman, amigas de graduação que participaram das primeiras investigações que resultaram nessa dissertação. Aos amigos (as) bailarinos (as). Às amizades feitas na pós-graduação que fizeram esse processo solitário do mestrado tornar-se menos angustiante, espero levá-las comigo ao longo da vida.

*“Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

*Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.”*

O Guardador de Rebanhos. Alberto Caeiro. (Fernando Pessoa)

RESUMO

ANJOS, Kátia Silva Souza dos. **O corpo cênico do balé clássico**: um estudo a partir de relatos de bailarinos (as) clássicos (as) brasileiros (as). 2017. 208 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão corrigida.

A presente pesquisa teve como objetivo compreender a naturalização do corpo cênico demandado pelo balé clássico. Buscamos investigar como se constrói a naturalização do “corpo cênico”, expressivo, no balé clássico, uma vez que o mesmo é pensado, pelos bailarinos pesquisados, como algo que é próprio do (a) bailarino (a); como um “dom”. A partir de uma abordagem metodológica qualitativa, utilizamos como técnicas de investigação a observação de espetáculos de balé e entrevistas semiestruturadas com bailarinos (as) clássicos (as) brasileiros (as), que apresentaram anos de atuação e que possuíam a técnica incorporada. As trajetórias profissionais foram distintas. Alguns desses bailarinos dançaram, por exemplo, balés de repertório completos, outros dançaram variações dessa modalidade. Alguns deles escolheram a profissão de professor (a) de balé, outros, são profissionais em companhias de dança no país, mas todos os entrevistados participaram de festivais de dança. Como resultado de pesquisa, destacam-se os seguintes aspectos: “o corpo pleno” de quem dança balé clássico; um corpo que já possui uma “técnica explícita” e “implícita”, incorporadas. Essas técnicas configuram uma aprendizagem, que se dá por meio da reprodução e imitação de trejeitos de bailarinos renomados, vistos como modelo e inspiração para os bailarinos entrevistados. São assim imitados aspectos que consideram adequados à cena. Ao mesmo tempo, os bailarinos buscam na própria vida, nas emoções do cotidiano, a inspiração e as sensações que possam ser externalizadas na cena. Para os indivíduos pesquisados, ser artista no balé clássico articula-se à ideia de dom por conta de um aprendizado inconsciente que se dá no cotidiano. Essa noção de dom no balé clássico não é recente, podendo ser vista desde o século XVII, articulada à ideia de liberdade e autonomia artística. Há assim, uma atualização dessa ideia, em outros termos, circunstâncias e percepções.

Palavras-chave: corpo, balé clássico, aprendizado, técnicas, dom

ABSTRACT

ANJOS, Kátia Silva Souza dos. **The scenic body of classical ballet:** a study from reports of brazilian classical dancers. 2017. 208. Dissertation (Master's degree in Cultural Studies) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2016. Corrected version.

This research aimed to understand the naturalization of the scenic body demanded by classical ballet. We seek to investigate how the naturalization of "scenic body", expressive, in classical ballet, since it is thought, researched by dancers, as something that is itself the dancer, as a "gift". From a qualitative approach, we used as investigative techniques the observing ballet performances and semi-structured interviews with Brazilian classical dancers who had years of experience and that had the technique in their bodies. Professional trajectories were different. Some of these dancers, danced for example, repertory ballets and others danced variations of ballet. Some of them have chosen the ballet teaching profession others are professionals in dance companies in the country but all responders participated in dance festivals. As search result stand out the following: "full body" who dance classical ballet; a body that already has a "explicit technique" and "implicit technique", in their bodies. These techniques constitute a learning that takes place through reproduction and imitation of renowned dancers renowned dancers seen as a model and inspiration for dancers interviewed. They are mimicked aspects that they consider adequate to the scene. At the same time the dancers seek in their lives, in everyday emotions, inspiration and feelings that can be placed in the scene. For individuals surveyed, being an artist in the classic ballet articulates the gift idea because of an unconscious learning that occurs in everyday life. This notion of gift in classical ballet is not new, it can be seen from the seventeenth century, linked to the idea of freedom and artistic autonomy. There is an update of that idea, in other terms, conditions and perceptions.

Keywords: body, classical ballet, learning, techniques, gift

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	MÉTODO: o caminho e as escolhas de um processo investigativo....	18
2.1	As primeiras entrevistas e os primeiros contatos.....	20
2.2	Reflexão teórica metodológica: revendo autores e conceitos para repensar o campo de pesquisa e o corpo no balé clássico.....	23
2.3	A pesquisa qualitativa e a orientação fenomenológica nas entrevistas....	26
2.4	O processo de leituras das entrevistas.....	29
2.5	Observação de espetáculos consagrados.....	34
2.5.1	Diário: festival de dança de Joinville-SC,2014.....	34
2.5.2	Diário: “Kirov”.....	37
2.5.3	Diário: Balé do teatro Bolshoi	40
2.5.4	Diário: São Paulo Companhia de dança (SPCD).....	41
3	SER ARTISTA NO BALÉ CLÁSSICO	44
3.1	Em campo: uma investigação sobre o ser artista no balé clássico.....	44
3.2	A arte do balé clássico e a ideia de dom.....	57
3.3	A invenção do “ser artista” do (a) bailarino (a): possível gênese de um campo.....	71
3.4	A formação de um campo nas artes: nascimento e perpetuação do balé clássico.....	73

4	SER E SE TORNAR BAILARINO (A)	81
4.1	Tornar-se bailarino (a): corpo, <i>habitus</i> , ensino-aprendizagem do balé clássico.....	93
4.2	Olhar para si e para o outro (a): experiências pessoais específicas de ensino-aprendizagem do balé clássico.....	96
4.3	Fotos que representam o que é ser bailarino (a): amadores e profissionais.....	104
5	O CORPO CÊNICO	109
5.1	Reprodução de trejeitos/Imitação.....	110
5.2	Corpo “ <i>extra-cotidiano</i> ” e expandido	115
5.3	Técnica explícita e implícita.....	121
5.4	O corpo da cena: a consciência da emoção.....	129
5.5	Compreendendo, a partir de teorias, as unidades de sentido.....	133
6	CONCLUSÃO	141
	REFERÊNCIAS	146
	ANEXOS	150
	ANEXO A – Síntese da entrevista realizada em 19/12/2014. Bailarina 1 (B1).....	150
	ANEXO B – Síntese da entrevista realizada em 17/01/2015. Bailarina 2 (B2).....	153
	ANEXO C – Síntese da entrevista realizada em 03/03/2015. Bailarina	156

3 (B3).....	
ANEXO D – Síntese da entrevista realizada em 21/09/2015. Bailarino	159
(B4).....	
ANEXO E – Síntese da entrevista realizada em 25/09/2015. Bailarina	168
(B5).....	
ANEXO F – Síntese da entrevista realiza em 25/09/2016. Bailarina	176
(B6).....	
ANEXO G – Síntese da entrevista realizada em 29/09/2016. Bailarino	182
(B7).....	
ANEXO H – Síntese da entrevista realizada em 02/11/2015. Bailarina	188
8 (B8).....	
ANEXO I – Síntese da entrevista realizada em 04/11/2015. Bailarina	195
(B9).....	
ANEXO J – Síntese da entrevista realizada em 04/11/2015. Bailarino	201
(B10).....	

1. INTRODUÇÃO

“A experiência, a possibilidade de que algo nos passe ou nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.”

(LARROSA, 2004, p. 160)

O interesse pelo tema de pesquisa está ligado à experiência, da vida pessoal, da vida acadêmica, das aulinhas de balé, na infância e adolescência.

Na pesquisa, um outro tipo de experiência entra “em cena”. O corpo já não é mais o mesmo; a mente já não é mais a mesma, aliás, corpo e mente conectam-se mais; a sensação da prática da dança e a própria ideia do fazer acadêmico mudam. A “somatização” do saber prático e teórico tornou o fazer da pesquisa mais prazeroso.

O trecho de Larrosa, acima, retrata o momento vivido por quem pesquisou. Sentir, ouvir, preencher-se de um “vazio bom”, daqueles que acalmam a alma; cada momento foi vivido com mais tempo e o medo de usar a experiência como um saber foi cada vez mais sendo diluído. A experiência de bailarina vai articulando-se e, por vezes, sobrepondo-se à teoria, dada como verdade (absoluta). Sim, a vida traz conhecimento; as práticas corporais produzem novos corpos; a reflexão e a consciência dessa reflexão tornaram-se norteadoras do pensar acadêmico. Escrever sobre algo que não passa no corpo, que não se vive e não se viveu não foi o caso desta pesquisa.

O Ingresso no programa de Pós graduação em Estudos Culturais resultou do desejo da pesquisadora em continuar seu percurso iniciado na graduação. Nesse percurso, o encontro com a orientadora na graduação¹ revelou-se muito importante, pois por meio dele estabeleceu-se uma relação de aprendizado que demanda tempo e confiança de ambas as partes, da aluna e da professora. A compreensão do que seriam os Estudos Culturais foi acontecendo ao longo do processo da pesquisa, e o percurso desse novo caminho de conhecimento deu-se num momento específico, das inquietações e experiências próprias dadas em função das disciplinas cursadas no programa em Estudos Culturais. Essa reflexão colocou a pesquisadora no entre lugar da pesquisa; talvez não tenhamos feito como os idealizadores dos Estudos Culturais

¹Esse encontro ocorreu por meio de três disciplinas na graduação e, mais especialmente, pelo desenvolvimento de um artigo feito em coautoria com a professora. Esse artigo foi resultado de um trabalho final de uma dessas disciplinas cursadas.

(Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall) pensaram. Somos outros, num outro lugar, com experiências diferentes. Contudo, nos inspiramos e buscamos apoio nesses pesquisadores dos Estudos Culturais, que só pelo nome no plural já nos direciona a pensar nas complexidades e possibilidades de pesquisa dessa área.

Cada disciplina cursada trouxe o lugar e o não lugar desta pesquisa sobre o corpo cênico do balé clássico. A disciplina obrigatória foi interessante para o contato com os autores dos Estudos Culturais. As disciplinas realizadas no segundo semestre de 2014 foram delimitando o espaço da pesquisa. E o caminho tornou-se mais claro e prazeroso.

O projeto de pesquisa foi reformulado após o contato da pesquisadora com autores discutidos nas disciplinas do segundo semestre de 2014. A descoberta do “mercado de bens simbólicos” de Pierre Bourdieu foi um divisor de águas para a pesquisadora. Lendo esse texto, foi possível perceber toda a estrutura do balé clássico como arte erudita, no interior de algo que Bourdieu define como “cultura legítima”. A noção de campo conduziu o olhar à investigação do balé clássico como uma estrutura consagrada e dos festivais de dança como espaços de consagração. Isso para a compressão do objeto de pesquisa “caiu como uma luva”.

Como recorte teórico para pensar o corpo, nossas referências fundamentais vieram da antropologia e sociologia francesa, com David Le Breton, Marcel Mauss, e autores que pensam o corpo como realidade simbólica; como uma construção social. Esses autores já vinham fundamentando a discussão sobre o corpo, na graduação, em disciplina realizada, na época, sob responsabilidade do professor Edemilson A Campos² e da orientadora deste projeto. Os estudos sobre o corpo tiveram prosseguimento nesse período, resultando na construção de artigo, em coautoria com a orientadora deste projeto³.

Já no mestrado, a grande e grata descoberta da pesquisadora foi o autor Pierre Bourdieu, que acrescentou muito à investigação. As noções de *habitus*, capital (cultural, simbólico, social) foram centrais para a investigação, na compreensão da naturalização do corpo cênico, pelos bailarinos investigados.

Fazendo uso desses referenciais teóricos, o desenvolvimento da pesquisa – da qual fizeram parte as leituras e o trabalho de campo – centrou-se na apreensão das percepções dos bailarinos (as) sobre o corpo cênico, visto como inato.

Para tanto, foram realizadas entrevistas e observações de espetáculos de balé. Foram

2 Disciplina Antropologia da saúde, cursada em 2012

3 OLIVEIRA, RÉGIA Cristina e ANJOS, Kátia Silva Souza dos. Corpo, pessoa, emoção: a atividade física como instrumento e reflexão de si. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 14, n. 42, p. 75-90, dez de 2015. ISSN: 1676-8965.

feitas dez entrevistas. Para cada entrevista, foi elaborada uma síntese, no intuito de compreender um pouco a trajetória particular de cada bailarino (a), bem como possíveis aspectos semelhantes entre cada um deles. A leitura sistemática das entrevistas e a construção dessas sínteses nos conduziu à compreensão do objeto e da problemática de investigação.

Essa etapa das entrevistas foi uma das mais importantes da pesquisa. A partir dos relatos dos bailarinos, foi possível perceber que o alcance da compreensão da naturalização do corpo cênico, objetivo desta pesquisa, dependia da compreensão sobre qual seria o corpo da cena demandado para o balé clássico. Desse modo, novas questões foram trazidas ao roteiro de entrevistas, para costurarmos uma grande “colcha de retalhos”, que se mostrou fundamental para o desvendamento do nosso problema de pesquisa.

Nas entrevistas, um grande desafio foi centrar-se nas falas, ainda sobre a influência de uma abordagem fenomenológica, utilizada na iniciação científica. Na presente investigação, buscou-se construir um texto que revelasse pelos relatos dos bailarinos entrevistados, um conhecimento sobre o corpo da cena. A partir desse conhecimento, foram trazidas teorias que auxiliassem na compreensão dos aspectos levantados.

Na apresentação dos resultados de pesquisa, optou-se por iniciar os relatos articulados a uma descrição interpretativa. Em seguida, uma discussão fundamentada no referencial teórico selecionado.

Para análise e produção dos capítulos de dissertação, foram construídas categorias, unidades que deram sentido à investigação. Essas unidades serviram de interpretação e de construção do corpo cênico do balé clássico.

Construção e desconstrução foram termos norteadores desta investigação. Buscamos “construir” a ideia de corpo cênico no balé clássico por meio da desconstrução e problematização da noção de corpo cênico visto como pronto e inato, pelos pesquisados. Tratou-se de compreender como se constrói a naturalização desse corpo, pelos bailarinos entrevistados.

Compreender é, assim, o verbo principal desta pesquisa; compreender com quem vive o balé, por meio de entrevistas e observações, o corpo cênico. Importante ressaltar que a pesquisadora que realizou a observação, sendo uma bailarina, já sentiu no corpo o que é dançar um balé clássico, possuindo uma noção física e cênica dessa dança. Temos então, de modo bem destacado, uma pesquisa de caráter relacional. A pesquisadora está inserida nesse campo do balé clássico; compreende seus códigos; não observa “de fora” como um estranho

“na tribo”. Ao mesmo tempo, tem a noção de que precisa suspender-se para refletir sobre seus achados e sobre sua experiência. Esse processo de aproximação e distanciamento aconteceu na prática da pesquisa. Somente a leitura de textos sobre o tema, corpo cênico do balé, não supriria a necessidade dessa investigação, foi no momento de pensar as entrevistas, as observações e experiências pessoais, que a resposta, a compreensão, foi surgindo e a “conversa” com autores já consagrados, dentre os quais, Bourdieu e Le Breton, foram mais eficientes.

Como unidades, ou categorias de sentido⁴, construídas nesta investigação, tem-se a noção de reprodução de trejeitos/imitação; o corpo “*extra-cotidiano*” e expandido; a técnica explícita e implícita; o ser bailarino (a), ser artista (no balé clássico). Tanto nas entrevistas quanto nas observações, a ideia do “ser artista” do (a) bailarino (a), foi norteadora da nossa investigação, pois é nessa unidade que o discurso do corpo cênico inato aparece de modo mais explícito. Essas unidades serão apresentadas e discutidas.

A partir de uma breve recuperação histórica, buscamos desenhar uma possível gênese do campo artístico do balé, articulando aspectos sociais e individuais apresentados nesses estudos.

Na discussão sobre a construção do artista (do bailarino), por meio das cartas de Noverre (1760), é possível perceber que a “invenção do ser artista no balé clássico”, atrelada a ideia de “dom” e explorada nesta investigação”, remonta séculos.

Previamente as unidades, na organização da dissertação, são apresentados os relatos das observações dos espetáculos e fotos de bailarinos e bailarinas, que permitiram o uso de suas imagens na produção desse trabalho, contribuindo para a compreensão do que vem a ser o corpo do balé. É possível visualizar por meio das imagens a expressividade facial e física dessa dança.

As sínteses das entrevistas⁵ permitiram desenhar o que seriam as unidades, categorias desta investigação. As sínteses apresentam os dados de cada bailarino e bailarina, como idade, tempo de envolvimento com o balé, entre outras informações importantes. Buscou-se explorar bastante os relatos nesta dissertação.

Em sua organização, a dissertação divide-se em quatro capítulos, organizados segundo os seguintes assuntos: método; ser artista no balé clássico; ser e se tornar bailarino (a) e o

4 O termo unidade sugere à pesquisadora uma qualidade de indivisibilidade do sentido, como se todas as categorias encontradas na pesquisa funcionassem pela união entre elas, garantindo a homogeneidade do sentido.

5 As sínteses das entrevistas encontram-se anexas, neste trabalho.

corpo cênico. Nesses capítulos são desenvolvidos subtítulos, que vão tecendo os temas concernentes a esta pesquisa, que tem como objetivo compreender a naturalização do corpo cênico do balé clássico.

Ao focar bailarinos (as) em suas percepções sobre o corpo do balé clássico, mais precisamente, do espetáculo, portanto, do corpo cênico, buscamos alcançar a compreensão de como se constrói a naturalização do corpo cênico do balé clássico, esta alicerçada numa ideia de existência de um corpo ideal nessa modalidade artística, segundo relatos dos próprios atores sociais que encenam na dança, os (as) bailarinos (as).

Para tanto, esta investigação baseou-se nos seguintes questionamentos: qual é o corpo da cena, do teatro, demandado pelo balé clássico? Qual seria a preparação cênica requerida para o bailarino (a), nessa preparação, quais técnicas aparecem? Como se articulam dom e técnica na construção do corpo cênico?

A abordagem do corpo cênico do balé clássico se fez a partir da mediação de uma ideia de dom e de técnica que transforma esse corpo ideal no espetáculo da dança, segundo a compreensão de bailarinas clássicas⁶. Como aponta Bourdieu (1999, p.73), a aptidão, ou dom, é resultado de investimentos em tempo e em capital cultural. O “dom” refere-se a um capital cultural herdado e pode existir na forma de estado incorporado pela pessoa, demandando tempo e investimento em si mesmo.

A compreensão dessa construção nos permitiu apreender as regras, referências, valores e percepções dos bailarinos sobre a ideia de dom e técnica que inserem “esse corpo” na cultura do balé. Essas articulações, assim consideradas, viabilizam a compreensão de como os bailarinos se servem dessas regras, ideias e emoções no espetáculo da dança e no trabalho de educação e aprendizagem técnica que, aliado a uma ideia de dom, põe em curso a (busca de) constituição de um dado corpo ideal para o balé clássico, uma vez que o corpo cênico é apenas um recorte do corpo ideal do balé clássico. Como destaca Le Breton (2009, p. 40), “a educação dá forma ao corpo, modela os movimentos e o rosto (...)”. No balé clássico, a existência de uma educação que modela o corpo é bastante evidente. Ao mesmo tempo, isso não se dá da mesma forma para todos os bailarinos, ou seja, aliada à técnica e ao “dom”, que acreditam ter, outros fatores puderam ser apresentados pelos bailarinos, diversificando experiências e modos de conquista do corpo ideal, ou seja, remanejando orientações. Segundo

6 A existência dessas duas dimensões, dom e técnica foi apontada em pesquisa anterior, de Iniciação Científica, realizada em um grupo de bailarinas clássicas. Na ocasião, esse ponto surgiu entre as falas, não sendo explorado na pesquisa tendo em vista não fazerem parte dos objetivos e foco do trabalho que se desenvolvia.

Le Breton (2009, p. 41), o “indivíduo habita seu corpo em consonância com as orientações sociais e culturais que se impõem, mas ele as remaneja de acordo com seu temperamento e histórias pessoais”. No que concerne aos bailarinos que foram estudados, esses aspectos, sociais e culturais, estão relacionados de diferentes modos às exigências de um corpo ideal no balé clássico.

A compreensão do corpo cênico do balé clássico, este, imerso num universo cultural que define e delimita determinadas regras de constituição de um ideal para o bailarino (a) clássico (a), permitiu acessar o modo como uma prática artística pode moldar o corpo e, com ele, os sentidos atribuídos ao mesmo e expressos por aqueles que estão em cena: os (as) bailarinos (as) clássicos (as).

2. MÉTODO: o caminho e as escolhas de um processo investigativo

Este capítulo busca apresentar o caminho da pesquisa, dos quais fizeram parte escolhas de técnicas, reflexões, encontros e descobertas. Para tanto, serão discutidas as etapas da pesquisa, articulando-as às percepções da pesquisadora, em cada uma delas. O texto será, assim, escrito em primeira pessoa.

Começo, então, com uma questão e sua resposta leva ao desdobramento de outras questões, que buscarei responder. Como escrever sobre o método, ou melhor, sobre o caminho que percorri até chegar nesses escritos, nessas descobertas sobre o corpo cênico do balé? Imaginava quais autores ler para dar “corpo” a minha escrita, como iniciaria o primeiro parágrafo; como justificar minhas escolhas analíticas e descritivas, como explicar as minhas influências filosóficas, antropológicas e sociológicas para, no fim, chegar à conclusão de que precisava, primeiramente, escrever meu caminho, minhas escolhas, e que as teorias apareceriam como consequência e não, a princípio, como a base. Cheguei a essa percepção lendo um texto de C. Wright Mills (1975): Do artesanato intelectual. No texto, Mills (1975, pp. 211-212) revela que vida intelectual (trabalho) e vida pessoal não se separam e que uma enriquece a outra. De fato, percebi enquanto pesquisadora, alocada nas ciências humanas e fazendo pesquisa qualitativa, que minha vida me preenche e ecoa no meu trabalho, seja acadêmico ou qualquer outro; que me envolve. Sou eu, plena, sentindo e refletindo enquanto pessoa no mundo, também pesquisadora. Aquilo que observei, li, ouvi, de certa maneira me influenciou, seja na minha escrita, nas escolhas teóricas, no fazer artístico ou em como sou cotidianamente.

Mills (1975, p. 240) finaliza o texto com algo que fez muito sentido para mim, nesse processo de construção da pesquisa, do qual fazem parte escolhas: “sejamos um bom artesão: evitemos qualquer norma de procedimento rígida.” Fazer pesquisa qualitativa é dedicar-se a um trabalho artesanal. Não há um modelo ou modelos a seguir; o método é um processo que vai e vem, como um trabalho de artesão mesmo, que produz uma peça, um material, manualmente, e por mais que reproduza, sempre haverá algum traço diferente em relação a um outro trabalho ou outro pesquisador.

Na elaboração do projeto de pesquisa, tendo em vista a problemática desta investigação, foi escolhida a entrevista como uma das principais técnicas. Eu já havia utilizado essa técnica em pesquisa de iniciação científica, tendo gostado do processo e do

resultado. Outra importante técnica selecionada, foi a observação. Tive a oportunidade de participar de festivais e sabia que esses eram os principais espaços de propagação e consagração de bailarinos, de escolas e estilos de dança. Apoiei-me em minha experiência de bailarina, que participou de inúmeros festivais em São Paulo e também do maior festival de dança do mundo, em Joinville-SC, selecionando este como um dos espaços de observação.

Nesse grande festival de Joinville, observei atentamente a noite competitiva dedicada ao balé clássico. Essa observação ocorreu no início da investigação, antes do exame de qualificação do mestrado.

Outro espaço que pareceu importante ser observado foram os espetáculos de dança. A observação de espetáculos grandiosos de balé marcou bastante a pesquisadora, também bailarina. Durante anos dedicados à dança, ainda não tinha assistido uma companhia internacional renomada. Ao assistir duas grandes companhias de balé clássico, o “Kirov” e o Bolshoi, o que mais chamou minha atenção foi a grandiosidade da produção, feita num grande teatro, com orquestra ao vivo e grandes telas de cenário. Esse tipo de produção demanda um gasto que acredito ser muito alto, mas, além da produção, outro aspecto me tocou de modo particular, o público. Nos relatos de campo, destaco esse aspecto. Outra companhia que pude assistir uma obra de balé clássico, foi a recente São Paulo companhia de dança, do Brasil. No total, foram observadas três companhias, no estado de São Paulo, o festival em Joinville-SC.

Importante ressaltar que as observações tiveram por finalidade ampliar a compreensão sobre o balé clássico, no sentido de sua estrutura e dos espaços de reprodução e consagração dessa dança e dos bailarinos. Observações, entrevistas e anotações de campo compõem as técnicas utilizadas nesta pesquisa.

Para apresentação desse caminho de pesquisa, inicio com a discussão sobre as primeiras entrevistas, que tiveram por finalidade testar o roteiro e estabelecer os primeiros contatos. Em seguida, desenvolvo uma reflexão teórico metodológica. O item seguinte apresenta uma discussão sobre a pesquisa qualitativa e a referência fenomenológica no processo de entrevista. Por fim, a apresentação da etapa de observação dos espetáculos de dança.

2.1 As primeiras entrevistas e os primeiros contatos

Foram realizadas dez entrevistas⁷. Num total de sete mulheres e três homens⁸. O contato com os bailarinos me foi facilitado pelo fato de também ter feito balé clássico, e outras danças e, com isso, ter conhecido muitos bailarinos, mantendo, até os dias atuais, contato, via rede social, com a maioria deles. Grande parte desses bailarinos eram adolescentes, na época que os conheci. Alguns tornaram-se bailarinos profissionais, no Brasil e fora do país. Outros optaram pela carreira profissional de professor (a) de balé clássico. Acompanhando-os pela internet, percebo que buscam reconhecimento nos espaços de consagração, os festivais de dança. Eles sempre publicam suas premiações, suas conquistas, e estão em busca de formar profissionais. Hoje, com as redes sociais⁹, é possível acompanhar esses colegas em suas profissões, sendo algo habitual a publicação de vídeos e fotos dos seus feitos.

No início do trabalho de campo, foram feitas três entrevistas que, a princípio, serviriam de entrevistas “piloto”. Essas entrevistas foram incorporadas às demais, fazendo parte do material de campo a ser analisado. Para cada entrevista, foi feita uma síntese¹⁰ esta pensada como maneira de organizar o relato e já “interpretá-lo”. Nessa síntese, aparecem informações do bailarino e/ou bailarina e trechos do relato atrelados à “interpretação” da pesquisadora. Busquei descrever o que foi narrado pelo entrevistado (a), ressaltando o que chamava atenção tendo em vista o objetivo da pesquisa – compreender a naturalização do corpo cênico do balé clássico. Nessas sínteses, aparecem aspectos singulares do (a) entrevistado (a); ali ainda há traços particulares (de conteúdo) próprios de quem viveu o balé e de quem vive no mundo.

As duas primeiras entrevistadas não fizeram parte da minha vida de bailarina¹¹. Conheci a primeira entrevistada na universidade, no grupo de estudos de que faço parte, o

7A recorrência das falas era o sinal de que se chegou a uma “saturação”. Bauer e Gaskell (2002) desenvolvem essa ideia dizendo que se “as coisas” se mantêm iguais, ou seja, se os relatos se repetem, mais entrevistas não serão significativas para uma melhora na qualidade do trabalho, ou para a compreensão mais detalhadamente o fenômeno (pp. 70-71).

8Os entrevistados foram identificados pela inicial “B”, de bailarino (a), seguido do número de 1 a 10 que identificava a ordem em que foi entrevistado. B1, indica o primeiro entrevistado, e assim por diante.

9 Uso principalmente o Facebook.

10 Segue em anexo.

11 Mesmo não fazendo parte do meu círculo de colegas bailarinos (as), acabei percebendo, via rede social, que eu e os entrevistados temos vários amigos (as) do balé em comum. Parece que há uma rede invisível que conecta essas pessoas (do balé) que partilham experiências em comum.

ECOAR¹². Essa pessoa me indicou a segunda entrevistada. Como parte de minha conduta investigativa, entrei em contato com os entrevistados via rede social (internet). Os encontros, para a entrevista, eram marcados respeitando o lugar e horário mais conveniente para os entrevistados. As duas primeiras entrevistas foram marcadas na academia de dança onde as entrevistadas atuavam como bailarinas e professoras.

Feitas as três entrevistas e apresentando-as na qualificação, os docentes da banca sugeriram vários caminhos para que eu conseguisse responder o que buscava. Um deles me pediu para eu explorar mais as entrevistas, as falas dos sujeitos, e isso eu realmente procurei fazer; outra componente da banca sugeriu que eu procurasse profissionais, no sentido de pessoas que estão nas companhias de balé clássico, para verificar se as falas seriam, ou não, diferentes. Acatamos essa sugestão, procurando também pensar e refletir sobre o que seria um profissional de balé clássico. O que configura um profissional do balé? São seus anos de experiência? Os espaços renomados que estudou, ou estuda? Seus locais de trabalho, companhias de dança? De certa maneira, parece ser tudo isso, mas não, necessariamente, ao mesmo tempo. Quando entrei em contato com bailarinos (as) procurei por pessoas que tivessem anos de experiência no balé. Muitos deles se formaram, como disseram, nos oito, ou nove anos, dentro de uma escola de dança. Buscava bailarinos que tivessem se apropriado da técnica (explícita) encarnada. Muitos deles eu conheci, quando adolescentes; outros, foram por mim “descobertos” na pesquisa.

Procurei por bailarinos numa companhia de dança. Lá, conhecia um rapaz, da mesma idade que a minha. Frequentamos, anos atrás, a mesma escola de dança. Eu o vi evoluir no balé clássico, o vi sair do país para estudar e atuar numa companhia estrangeira, e, agora, ele atua em uma companhia no Brasil.

Encontrei esse possível entrevistado na rede social. Enviei a ele uma longa mensagem me apresentando e explicando as razões de meu contato. Ele gentilmente me atendeu. Fui até seu local de trabalho e depois de uma enriquecedora conversa, ele me indicou mais três pessoas da mesma companhia de dança. Essa companhia apresenta trabalhos coreográficos de dança contemporânea e também de balé clássico tradicional, de repertório. Isso pareceu ser importante, por conta do que buscava investigar. Além disso, as aulas de balé clássico fazem parte do dia a dia desses bailarinos. Nessa companhia, todos os dias, eles têm uma hora e meia de aula de balé clássico, pela manhã. O período da tarde é dedicado aos ensaios.

Embora tenha sido um espaço importante para a pesquisa, não fiquei restrita a essa

12 Estudos em Corpo e Arte, coordenado pela profa dra Marília Velardi – EACH-USP.

companhia. Buscava outras possibilidades de apreender a experiência incorporada do balé, nos bailarinos. Com esse intuito, entrei em contato com outras pessoas, pela internet, e elas prontamente me atenderam. Fui em cada local que meus entrevistados sugeriram, levando comigo um termo de consentimento e livre esclarecimento, meus dois gravadores e meu caderninho de anotação. Antes de iniciar a entrevista, explicava tudo sobre a pesquisa e, caso a pessoa não quisesse que eu gravasse, eu fazia anotações, mas todos (as) aceitaram ter a entrevista gravada. Chamou minha atenção o fato de que quando eu entrava em contato com os bailarinos, eles pediam para eu enviar as perguntas da entrevista previamente, talvez por imaginarem que seria como numa entrevista jornalística, então eu explicava que se tratava de uma pesquisa, que eu queria que a entrevista fluísse como uma conversa e que ele, bailarino, ou ela, bailarina, não precisava se preocupar porque eu buscava compreender alguns aspectos na trajetória deles do balé que eles, com certeza, saberiam responder sem precisar recorrer a alguma teoria. E de fato souberam. No entanto, a reação deles ao responder era marcada pelo silêncio e por uma expressão facial de “como vou explicar com palavras isso”.

Dos dez entrevistados, três eram homens¹³ e atuavam na companhia de balé. Foram feitas entrevistas com bailarinos e bailarinas que não estão num mesmo grupo, exceto pelos quatro integrantes da companhia. De todo modo, a maioria dos entrevistados passou pelos mesmos festivais de dança em São Paulo e muitos deles mantêm contato via rede social. Quatro passaram pela mesma escola de dança que frequentei. Duas bailarinas foram minhas alunas de balé quando crianças. Com uma delas, tive a oportunidade de dançar num grupo de *jazz dance* quando resolvi voltar para a dança, já adulta, depois de terminar a graduação.

Nas entrevistas, antes de propor as questões, iniciava com os dados pessoais. Perguntava sobre a idade da pessoa, o tempo de experiência com o balé clássico e se o entrevistado atuava como bailarino (a) e/ou professor (a) de balé.

Nas primeiras entrevistas, havia duas questões norteadoras. Conforme a conversa ia fluindo, ia me aprofundando e indagando o (a) entrevistado (a), iniciando a questão da seguinte maneira: “o que é tal coisa...” ou “como é isso para você, na sua vivência” ou “fale mais um pouco sobre esse tal assunto que você mencionou”... A duas perguntas norteadoras

13 No início da investigação havia a dúvida sobre a inclusão ou não de homens. Após refletir sobre o assunto, optamos pela inclusão dos mesmos, tendo em vista a possibilidade de ampliação da compreensão sobre a naturalização do corpo cênico e de que essa distinção de gênero não afetaria as respostas que buscávamos. As relações de gênero estão associadas aos papéis sociais destinados a homens e mulheres num determinado espaço social, e as expectativas quanto a esses papéis; aos homens atribuímos, por exemplo, a força física, músculos, às mulheres, a fragilidade, magreza, uma feminilidade (OLIVEIRA, 2012, p. 20). Nessa investigação não focamos na distinção de gênero.

foram: Você acha que existe um corpo cênico, teatral, do balé clássico? Você, enquanto bailarino (a), acha que o balé foi lhe sugerindo um corpo cênico? A partir dessas questões a conversa fluía. Percebi que precisava explicar um pouco mais o que estava sugerindo como cênico. Os entrevistados, às vezes, me perguntavam e eu então acrescentava que seria esse corpo expressivo que interpreta, ou representa.

No decorrer das três primeiras entrevistas, sem precisar perguntar, surgiu a noção do “ser artista”. Importante destacar que o roteiro de entrevistas foi modificado após sugestões advindas da qualificação. O roteiro apresentava as seguintes questões:

Nome; idade; quando iniciou os estudos no balé; principais papéis dançados, de repertório; festivais que já participou; CIAs que já participou; idade que começou a praticar o balé clássico; qual método (russo, francês, cubano) de balé foi feito; o que é ser bailarino (a); se o entrevistado acha que existe um corpo cênico, teatral, do balé clássico; se o entrevistado acha que o balé foi lhe sugerindo um corpo cênico; o que é ser artista no balé, para o entrevistado.

Mesmo com o acréscimo da pergunta sobre ser artista, notava que ela acabava aparecendo, de modo espontâneo, nas entrevistas. Buscava, então, um aprofundamento da fala do entrevistado, sobre essa questão. A ideia do “ser bailarino (a)” surgiu como sugestão da banca de qualificação. Estava claro que havia algo anterior à questão sobre o corpo da cena. Era preciso saber um pouco mais sobre a pessoa entrevistada, antes de entrar na questão do corpo cênico. Roteiro refeito, segui o caminho desenhado para a pesquisa.

2.2 Reflexão teórica metodológica: revendo autores e conceitos para repensar o campo de pesquisa e o corpo no balé clássico

No percurso de pesquisa, também cursando disciplinas do Programa de Pós graduação, tomei contato com textos de Pierre Bourdieu, num deles, que versava sobre o mercado de bens simbólicos tive um *insight* e percebi ali o rumo que daria para esta pesquisa. Lendo esse texto percebi o lugar que o balé clássico ocupa dentro daquilo que o autor denomina “cultura legítima”. Nesse texto, Bourdieu destaca aspectos que orientam essa cultura, como a consagração dos pares, a produção feita num meio já delimitado, entre pares, com um público específico, e os espaços de consagração. Foi por meio dessa leitura que comecei a compreender a lógica de funcionamento da estrutura do balé clássico; percebi que os festivais de dança são lugares consagrados e de consagração, e que as grandes companhias de dança

internacionais, europeias, de séculos de tradição, são espaços consagrados, onde muitos bailarinos (as) se inspiram e buscam reproduzir em suas escolas, e corpos, o que esses espaços apresentam como modelo de espetáculo de balé clássico. Além dessa compreensão, lendo outras obras de Bourdieu, tomei contato com conceitos que se mostraram fundamentais para a pesquisa: *capital cultural*, *campo* e *habitus*. A descoberta desses conceitos e sua pertinência para a pesquisa também orientou a reformulação do roteiro de entrevistas, pois a busca pelo *habitus* “bailarinístico” pediu mais informações sobre o processo de aprendizagem do balé. A noção de capital cultural aparece como contraponto à noção de dom, visto como algo inato. A utilização do conceito de campo aparece na compreensão do lugar do balé clássico na cultura, no tempo histórico e social.

Ao mesmo tempo, a fenomenologia de Husserl, que me foi apresentada nos anos de graduação, continuou presente como referência para as reflexões desenvolvidas, esta, aparecendo no meu modo de descrever e analisar os relatos. Ao lado dessa referência filosófica, importantes autores, dentre os quais Le Breton, Mauss, Ingold, Certau, Bourdieu e Foucault são também incorporados, embasando minhas percepções sobre o campo de pesquisa.

Como aponta Foucault (1996, p. 49), o discurso “nada mais é que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos”. O caráter disciplinar e repleto de regras do balé clássico impõe um discurso carregado de verdades que se cruzam e que evidenciam a relação de poder e disciplinamento das grandes empresas de balé. Segundo Foucault (1996, p. 36), “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras”. Assim, por meio de regras que são constantemente reformuladas por aqueles que possuem o poder de fala ou, nos termos de Foucault (1996, p. 9), por meio do “direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala”, os grandes nomes do balé clássico vão construindo a verdade (ou verdades) sobre o balé, dentre os quais, o corpo ideal, corpo docilizado, maleável para e no balé, corpo “que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1999, p. 118).

O corpo dócil do balé clássico é aquele que pode ser compreendido ao nível da mecânica e que é construído por um longo processo disciplinar, exaustivo e rigoroso. A cultura do balé envolve uma manipulação de gestos e criação de uma linha estética própria. Todos que ingressam nesse meio são imersos na disciplina do balé: a máxima eficiência e

“beleza” são requisitos fundamentais, justificando e demandando horas e horas de aulas, se possível diariamente, com uma repetição incessante de exercícios característicos do balé. Essa prática levará o (a) bailarino (a) a perseguir a conquista de gesto e corpo perfeitos.

Em qualquer sociedade, aponta Foucault (1999, pp. 118-119), “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, 'corpos dóceis'”. No balé clássico, isso é bastante evidente. A disciplina, no balé é chave para o aprendizado e a evolução nessa modalidade artística. Apoiamo-nos também em Williams (2007) que entende a arte não como algo inato ao humano, mas uma prática que envolve o aprendizado de uma habilidade ou habilidades específicas. Em relação ao corpo, apoiamo-nos em autores que pensam o corpo e todas as atividades humanas como construções sociais e históricas, portanto, não naturais. Como descreve Bourdieu (1989, p. 141) “as categorias de percepção do mundo social são no essencial, produto da incorporação das estruturas objetivas do espaço social”, que acabam por nos parecerem como “naturais”.

No referente à noção de dom, apoio-me em Bourdieu (1999, p.73), para quem a aptidão, ou dom, é resultado de investimentos em tempo e em capital cultural. Como verificado nos relatos dos entrevistados, dessa investigação, existe a desconsideração da aquisição de conhecimento pela herança familiar e pelo capital social. O “dom” refere-se ao capital cultural herdado e pode existir na forma de estado incorporado pela pessoa, demandando tempo e investimento em si próprio. Para Bourdieu (1999, pp. 74-75), “o capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e se tornou parte integrante da 'pessoa', um *habitus*”.

Em trabalho de campo, levo esses conceitos e noções. Ao mesmo tempo, tento não interferir nas minhas entrevistas. Em uma das entrevistas, ao ouvir a entrevistada falando sobre o dom, veio-me as referências de Bourdieu, no entanto, busquei me manter calada e atenta para ouvir as percepções da entrevistada, suas explicações sobre dom. Saí dessa entrevista com a sensação de que tinha aprendido a não “manipular” meus entrevistados; a permanecer aberta ao outro para ouvir seus saberes, legitimando os mesmos com meu silêncio e atenção. Percebi que a teoria não tinha “me cegado”. Suspendi temporariamente os conceitos que guiavam minhas reflexões para, em campo, deixar-me guiar pela experiência de quem estava na minha frente, o sujeito de pesquisa que entrevistava.

Apreender esse sujeito no exercício da pesquisa passa pela reflexão do fazer

investigativo. Neste, deparo-me com a necessidade de criar palavras para o que é sensível; compreender uma prática, o balé, por quem a vive; decifrar os saberes “escondidos” nos bailarinos, esse conhecimento sensorial acumulado no corpo.

2.3 A pesquisa qualitativa e a orientação fenomenológica nas entrevistas

Movida por essa “vontade de pesquisa” sobre e com pessoas, vejo-me nesse caminho de investigação de abordagem qualitativa. Como destaca Bicudo (2011, p. 14), o qualitativo da investigação designa uma busca pelas qualidades dos “dados” que serão analisados. Refiro-me a “dados” entre aspas porque não penso nos relatos que obtive nas entrevistas como “já conhecidos”, “já dados”; antes como saberes que foram descobertos; que surgiram por conta da curiosidade de pesquisa e por conta do processo realizado para que os mesmos se tornassem relatos.

Fui a campo com meu roteiro e com um objetivo de pesquisa. Havia uma inquietação que me movia, mas os relatos emergiram do contato entre pesquisadora/entrevistadora e entrevistado; de uma relação intersubjetiva, de negociação. Os achados de pesquisa não estavam dados, prontos. Ao contrário, corria-se sempre o risco de não acontecer a conversa; de não fluir a entrevista.

A intersubjetividade implica uma relação. Para Amatuzzi (2006, p. 95), o conceito de subjetividade tem em si algo de curioso, “ele não fala de algo que está lá e que se dá a conhecer, mas de algo com o qual posso me relacionar, e é só dessa relação que nasce um certo conhecimento”. Do mesmo modo, não foram buscados dados nessa investigação e sim uma relação de troca e empatia com os entrevistados. Essa relação conseguida é que fez com que surgisse o conhecimento sobre os sujeitos, em referência ao que lhes foi solicitado repensar, no momento da entrevista, nesta técnica bastante corrente em pesquisas qualitativas.

De acordo com o dicionário¹⁴, qualitativo pode ser algo referente à qualidade; à “natureza dos objetos”. Essa “natureza” pode ser boa, ruim ou neutra, dependendo de como qualificamos o objeto, o fenômeno ou a experiência. A pesquisa qualitativa trabalha com questões que são contextualizadas e não generalizáveis. Como aponta Bicudo (2011, p. 21) “dada a característica da pesquisa qualitativa, o fenômeno investigado é sempre situado/contextualizado. Exploram-se nuances dos modos de a qualidade mostrar-se e explicitam-se compreensões e interpretações”. A busca é pela compreensão, por um

14 www.dicio.com.br

“apreender com”; é procurar saber de algo, entender algo com alguém ou com o mundo; compreender é um verbo que indica uma relação dialógica, uma negociação no encontro, uma interação entre o eu e o mundo e vice-versa.

Esse tipo de pesquisa envolve subjetividade. Discorrendo sobre o fazer ciência, AmatuZZi (2006, p. 94) descreve que a objetividade científica “significa que eu considero a coisa tal como ela é em si mesma, e não tal como eu gostaria que fosse. A ciência se apoia na separabilidade desses dois aspectos dos conceitos: o racional e o emocional.” Como se fosse possível separar totalmente, em nossos corpos, razão de emoção; como se emoção fosse um problema no ato de investigar; como se “pesquisa objetiva” não fosse também orientada por um olhar específico sobre o objeto; como, enfim, fosse possível retirar o humano na investigação.

Como destaca AmatuZZi (2006, p. 94), “na ciência estamos totalmente polarizados pelo objeto. Na consciência nos incluímos nessa relação”. Ao realizar esta pesquisa, vejo-me refletindo sobre o fazer científico; envolvo-me com meu “objeto” e cada vez mais percebo que isso não é um problema para o alcance da compreensão daquilo que busco investigar. No processo de fazer pesquisa, percebo meu envolvimento com o tema e com o campo de investigação e reconheço o quão importante e valioso é envolver-se, interessar-se de fato por aquilo que se pesquisa. Como argumenta AmatuZZi (2006, p. 94), “Aumentar ciência é acumular informações objetivas. Aumentar consciência é envolver-se criticamente com as coisas. Não é um mero saber. Aqui saber, agir e sentir são indissociáveis”.

No meu processo de investigação, fui aumentando minha consciência sobre o que estava fazendo e sobre a condução desse caminho, mas, a princípio, ficava preocupada em acumular informações, em ler e buscar nas teorias minhas respostas. Conforme fui fazendo as entrevistas e escrevendo sobre elas, percebi que ali estava todo o conhecimento que eu precisava; nos relatos estavam minhas respostas de pesquisa e, em cada síntese de entrevista feita, emergia das falas aquilo que era recorrente e “universal”, ou seja, aquilo que ia de encontro com o que o outro entrevistado havia falado. Ali começava a descobrir minhas respostas; a compreender meu “objeto de pesquisa”. Descobri a subjetividade que como aponta AmatuZZi (2006, p. 95), “é a consciência de si, a autoconsciência”. Percebi que pela minha experiência como bailarina, e agora pesquisadora, apreenderia com os bailarinos e bailarinas entrevistados aquilo que buscava. Nesse processo, muitas vezes me remeti à minha sensação corporal, logo depois de ler a transcrição de um relato, e essa sensação me ajudou a

compreender melhor as falas.

Volto a Amatzuzi (2006, p. 95) para pensar sobre legitimar minha subjetividade na pesquisa. Segundo o autor, pesquisar “a subjetividade enquanto tal não é simplesmente produzir conhecimentos sobre ela, mas aproximar-se experiencialmente dela para só depois produzir um discurso expressivo”. Permiti-me essa experiência antes, como bailarina, e, agora, retomava minhas sensações para compreender o discurso dos bailarinos (as) entrevistados. E, prossegue o autor, “se o pesquisador não se deixar ‘tocar’ pela subjetividade do outro, permitindo que ela faça um sentido humano para ele, estará pesquisando a objetividade e não a subjetividade”. Senti-me tocada pelas subjetividades dos meus entrevistados. Isso me motivou a escrever e a encontrar nessas subjetividades aquilo que responderia minha pergunta. Num primeiro momento, nas sínteses das entrevistas, tenho as subjetividades evocadas uma a uma; começo a entender e a memorizar características de cada um dos entrevistados. Posteriormente, já consigo desvencilhar-me do conteúdo particular e “escavar” aquilo que intencionalmente convergia para o “universal” nas falas; aquilo que falavam sobre o que estava sendo investigado, o corpo cênico.

As entrevistas foram pensadas a partir de uma abordagem filosófica, a fenomenologia de Husserl¹⁵. Sobre entrevistas fenomenológicas, Ranieri e Barreira (2010, p. 4) ressaltam o fato de que esse tipo de entrevista parte de uma questão que dispara e orienta a entrevista, de acordo com o objetivo da pesquisa.

A pergunta que orientou a entrevista nesta pesquisa foi: você acha que existe um corpo cênico, teatral, próprio do balé? A partir daí a conversa ia fluindo. Como os autores sugerem, nesse tipo de entrevista, que exige profundidade e intersubjetividade, não tem como estipular todas as questões previamente; a busca é pela vivência autêntica e o “despertar das perguntas nasce de um desconforto, de um vazio compreensivo que corresponde a um sentido não preenchido intuitivamente” (RANIERI; BARREIRA, 2010, p. 4). No momento da entrevista buscava um aprofundamento daquilo que convinha à problemática da pesquisa.

Defino a entrevista que realizei como semiestruturada em profundidade. De acordo com Manzini (2004, p. 2) a entrevista semiestruturada é baseada num roteiro previamente elaborado, de acordo com o assunto a ser investigado, complementado por questões que podem surgir durante a entrevista. Já a profundidade está relacionada, conforme aponta

¹⁵ Num determinado momento da minha vida acadêmica, conheci um grupo de estudos que tinha como teoria de base a fenomenologia de Edmund Husserl. Nesse grupo, eles criaram caminhos investigativos apoiando-se no método fenomenológico desse autor alemão. Utilizei-me dessa fenomenologia na realização das entrevistas.

Ranieri e Barreira (2010, p.4), a “um processo de retomada, confirmação e especificação do conteúdo relatado”. No decorrer da narrativa, procurava indagar os entrevistados quando percebia que eles teriam mais a relatar sobre o assunto, buscando, ao mesmo tempo, uma “fala autêntica” dos entrevistados. .

Como destacam Ranieri e Barreira (2010, p. 6), nas entrevistas, é importante que a fala do sujeito seja autêntica, sem teorias prévias que se manifestam, muitas vezes, como surpresa no ato da fala; que seja “como algo novo tanto para o sujeito como para o pesquisador, ocupando uma orientação fenomenológica”, permitindo “que, após tomado o conjunto de entrevistas submetidas ao ‘cruzamento intencional’, haja a emergência do elemento constante e universal entre todas as experiências”. Para a análise e descrição dos achados de pesquisa, busco seguir o caminho proposto por esses autores.

Depois de ter tomado os relatos e transcrito as entrevistas, fiz a sistematização, organização e sínteses das entrevistas. Após as sínteses, foi feito o que Ranieri e Barreira (2010) chamam de o *cruzamento intencional* dos relatos.

Com o cruzamento feito, surgiram as “unidades de sentido”, ou “categorias de sentido”. Conforme aponta Ranieri e Barreira (2013, p. 185), essas unidades são “como algo interior às experiências” e visam destacar aquilo que designa o fenômeno. É como se buscássemos em todas as falas aquilo que se refere ao fenômeno, no caso, o corpo cênico.

2.4 O processo de leitura das entrevistas

Na leitura das entrevistas, vou fazendo o exercício de captar aquilo que está subentendido, procurando descrever com cuidado o que a pessoa narra, num caminho já de interpretação sem, com isso, contrapor a fala do sujeito, ou seja, tomando o cuidado de não emitir opiniões minhas. Nesse percurso descritivo, vou refletindo, percebendo que determinados aspectos são evidenciados pelo entrevistado (a). Nomeio esses aspectos com termos que acredito serem elucidativos.

Conforme vou escrevendo as sínteses, percebo que esses termos elucidativos do relato se repetem, então vejo que posso extraí-los e formar uma unidade de sentido. De acordo com Ranieri e Barreira (2013, p. 185), “essas categorias são extraídas e não criadas, são evidências das experiências, portanto, não são nem arbitrárias e nem uma nova camada de sentido racional colocada sobre a experiência, mas são propriamente a evidência do que se encontra em seus núcleos constitutivos”.

Nesse processo artesanal, vou construindo as unidades de sentido. Cada entrevista é lida, organizada e após encontrada as unidades, deparo-me com outro processo de escrita. Deixo “de lado” os aspectos singulares, de conteúdo, e focalizo na estrutura dessas unidades. Volto aos relatos, no ponto das unidades. Selecciono os trechos dos relatos e os organizo por ordem de entrevista, dentro da unidade, então, com calma e bastante atenção, leio cada trecho e escrevo sobre ele. Novamente procuro não emitir opinião; tento descrevê-lo, porém, nesse processo já existe uma interpretação, pois essa descrição tem o meu olhar sobre ela.

Após escrever a unidade, parto para um outro processo, o de cruzar essa unidade com as teorias já escritas sobre o assunto. Faço um “trançar”; uma articulação dos relatos com autores da antropologia, filosofia, sociologia e história.

As unidades que escrevi sobre o corpo cênico foram: reprodução de trejeitos/imitação; corpo “*extra-cotidiano*” e expandido; técnica explícita e implícita; ser bailarino (a); ser artista (no balé clássico). Dessas unidades, somente a “ser bailarino” foi colocada no roteiro previamente, todas as outras emergiram da leitura sistemática dos relatos.

Na tentativa de compreender o que estava sendo feito e em como os leitores interpretariam essas unidades, procurei desenhar essas unidades dentro de um esquema que pudesse passar a ideia de “unidade”, de algo indivisível, porém, passível de ser esclarecido com a ampliação, o “zoom”, em algum aspecto. Os desenhos serviram para fixar em minha mente o que havia encontrado e formulado. Seguem abaixo:

Figura 1: O corpo cênico

Figura 2: O corpo cênico

Figura 3: O corpo cênico

O aspecto da vivência como pesquisadora tornou-se muito importante para mim. Meu percurso acadêmico tem sido desenhado nessa orientação, da busca pelos saber do mundo contido nas pessoas. Nessa busca, apoio-me em Ales Belo (2000, p. 44) e em sua descrição sobre a imanência, transcendência. A autora revela: “eis a configuração da imanência e daquela da transcendência, como dimensões não opostas, mas correlacionadas; o mundo está fora do sujeito, mas também dentro do mesmo, por essa razão podemos falar a respeito do mundo”. Essa forma de perceber o conhecimento, como algo que está no mundo e em quem vive o mundo, também orienta a compreensão sobre a subjetividade, apreendida na relação com o outro, na empatia. Estamos imersos no mundo, envolvidos com outros seres humanos, com a natureza, e de acordo com Ales Bello (2000, p. 39), também com valores e culturas.

Essa reflexão sobre conhecimento e subjetividade explicita a influência filosófica fenomenológica nesse percurso de pesquisa, de apreensão de “saberes das pessoas sobre o mundo”. Ao mesmo tempo, articula-se a outras referências teóricas na compreensão das questões propostas por esta pesquisa.

Uma dessas questões referiu-se à compreensão do *habitus* do bailarino (e bailarina), apoiando-me, para tanto, em Bourdieu. O *habitus* é esse social inscrito no corpo; essa maneira de ser permanente, que busquei acessar, nas entrevistas, e numa leitura sistemática de aspectos históricos do balé clássico, da conjuntura política e social na qual o balé foi construído e propagado. Essa busca me fez compreender melhor os conceitos propostos por Bourdieu. O autor une noções filosóficas, sobre o sujeito, com noções sociológicas, sobre as estruturas, chegando à noção de agente, de pessoa que age e sofre ação do meio. Nesse trajeto de leituras e estudos amplio meu olhar sobre o corpo da cena do balé clássico, valendo-me de relatos, observações e da estruturação de um campo, do balé. Pensando nessa estrutura, volto ao século XVIII, na conquista da liberdade, evocada a séculos e inculcada nos processos de aprendizagem da arte, esta, percebida, nesse momento, como um presente de Deus; recebida de maneira divina. Apreendo aí a noção de dom, e sua inscrição social e histórica.

Esse caminho de reflexão entrelaçou-se às etapas do trabalho de campo. A revisão e apresentação desse caminho busca clarear esse processo artesanal de pesquisa. Buscou-se nesse caminho de pesquisa, trabalhar com rigor, mas sem rigidez, como propõe Mills (1975, p. 240) ao discorrer sobre o trabalho de pesquisa do sociólogo:

“Acima de tudo, busquemos desenvolver e usar a imaginação sociológica. Evitemos o fetichismo do método e da técnica. É imperiosa a reabilitação do artesão intelectual despretenso, e devemos tentar ser, nós mesmos, esse artesão. Que cada homem seja seu próprio metodologista, que, cada homem seja seu próprio técnico; que a teoria e o método se tornem novamente parte da prática de um artesanato. Defendemos o primado do intelectual individual; sejamos a mente que enfrenta, por si mesma, os problemas do homem e sociedade”

Que cada mulher possa ser sua própria metodologista, sua própria técnica. Que possamos construir nossos caminhos. Que a prática e a teoria caminhem juntas nessa empreitada. Tratou-se de um artesanato intelectual, que se dobrou e desdobrou na pesquisa científica. Esse foi o meu caminho de pesquisa percorrido, que contou com entrevistas e observações de campo.

2.5 Observações de espetáculos consagrados

2.5.1 Diário: festival de dança de Joinville-SC, 2014

Figura 4: Folha do programa distribuído no festival

Em julho do ano de 2014, a pesquisadora foi pela segunda vez ao maior festival de dança do país, o “Festival de dança de Joinville”. O grupo de dança de Poá, da qual ela faz parte, foi selecionado para participar do palco aberto, pois para dançar em Joinville existe uma seleção, mesmo que a pessoa não vá competir. O grupo saiu de São Paulo, numa terça-feira, dia 22 de julho, chegando na cidade na quarta-feira, dia 23 pela manhã, por volta de umas 7 horas. Assim que chegaram, todos foram para o alojamento, no espaço do exército da salvação. Ao deixarem suas malas e tomarem o café, seguiram para o centro de eventos *Cau Hansen*, para retirarem suas credenciais. Terminado esse procedimento, voltaram para o alojamento, almoçaram e pouco descansaram, pois à tarde tiveram sua primeira apresentação na Feira da Sapatilha, localizada no centreeventos. Passada a apresentação, a correria continuou. Alguns do grupo, como a pesquisadora, compraram ingressos, antecipadamente pelo *site*, para assistirem à noite de abertura e a primeira noite da mostra competitiva.

A noite de abertura no dia 23 de julho, foi dada ao grupo Corpo, uma companhia de dança brasileira. Eles apresentaram dois trabalhos: o primeiro intitulado Onqotô. Pude assistir com mais atenção, mesmo não estando tão próxima do palco. Já o segundo trabalho, Parabelo, dado o cansaço da viagem, não consegui acompanhar muito bem, embora ainda tenha em mente um *pas de deux* e a música tocada, do artista Tom Zé.

Mesmo cansada, o que mais me mobilizou ao assistir esse espetáculo, foi a necessidade que senti de estar mais perto do palco, de ver os rostos, as expressões faciais, a ação corporal daqueles bailarinos mais de perto. Assim, saí pensando que havia feito a escolha certa ao comprar o ingresso para o dia seguinte, na primeira fileira.

No dia 24 de julho, uma quinta-feira, começou a mostra competitiva e não por acaso quis estar lá, pois seria também a noite do balé clássico de repertório (conjunto e variação feminina e masculina). Foi também a noite do *jazz*, solo e *duo*. Todavia, queria observar a cena do balé. Aquele palco parecia enorme. A plateia era enorme, parecia mais um ginásio e não um teatro, mas o palco era, aos meus olhos, espetacular. Ocupar cenicamente aquele espaço era um desafio. Entretanto, mais que ocupação de espaço, e uma movimentação intensa e dilatada que desse alcance até o espectador mais distante, a bailarina tinha outro detalhe importantíssimo ao se dispor: o cenário. Isso fez toda a diferença para a compreensão do teatro do balé.

Cada grupo teve seu próprio cenário cuidadosamente baixado. As telas pintadas foram estendidas e deram a grandiosidade da cena que se pretendia mostrar. O primeiro grupo a se

apresentar foi de Goiânia, com um trecho de Dom Quixote. Viram-se os moinhos de vento na imensa tela ao fundo e um homem em cena contemplando as bailarinas dançando, que seria, acredita-se, Dom Quixote. As bailarinas dançaram nas pontas e fizeram aquilo que era para fazer em nível de *performance*. Mas a cena não estava totalmente nelas e sim no cenário. O segundo grupo dançou a valsa das flores lindamente, e o cenário era mais simples; a *performance* do grupo teve que ser grandiosa naquele palco imenso. A cada grupo, esperava-se alguns minutos para que desse tempo de mudarem o cenário, que não era nada mais que grandes telas pintadas, mas que nos levaram a imaginar a história.

O terceiro grupo dançou *Esmeralda* e além da tela principal ao fundo, os tecidos das laterais, das coxias, também eram pintados. Via-se uma floresta, uma mistura de verdes. Demoraram para baixar o cenário, mas era de se esperar, pois tamanha era a suntuosidade do que estava por vir. O último grupo apresentou *Amigas de Coppélia* e a pequena vila da história parecia real. Nesse grupo, pôde-se notar o uso da pantomina, um pouco clichê, gestos simples utilizados para dar corpo à cena. Dançaram como todos os outros grupos nas pontas, e novamente o cenário deu corpo à cena do balé. Por mais clichê que fosse a interpretação das jovens bailarinas, não havia como não ficar impressionado com tamanha suntuosidade que aqueles cenários deram àqueles balés de repertório.

Todos os grupos dançaram tecnicamente; fizeram seus saltos e giros e a precisão dos grupos foi algo que deixou evidente como juntas, as bailarinas são uma só, a não ser por um destaque ou outro para as bailarinas que tinham solo, e, por esse motivo, seus vestidos tinham detalhes diferentes. Vale ressaltar que esses grupos foram selecionados entre milhares de outros que mandaram seus vídeos para o festival, então eles foram considerados aptos a serem julgados por grandes nomes do balé como: André Valadão, Ady Addor, Marcelo Misailidis, Galina Kravchenko e Eliana Karin. Essas pessoas têm anos de experiência e possuem espaços de vivência de balé que os legitimam enquanto julgadores de bons grupos de balé.

2.5.2 Diário: “Kirov”

Figura 5: Ingresso

Dia 22 de novembro de 2014, às 15:30 (quinze horas e trinta minutos), no Teatro Alfa, em Santo Amaro-SP, no setor 1 do teatro (o mais caro), assisti a uma das companhias mais consagradas do balé clássico: “O Balé do Teatro Mariinsky” (Kirov). Uma referência mundial de excelência em suas produções. Esse balé existe, como aponta o programa vendido no dia do espetáculo, desde o século XVIII. A realeza russa investiu nessa arte para tornar-se uma cidade tão notada culturalmente quanto as outras da Europa.

O balé que assisti chama-se “O Corsário”. É um espetáculo dividido em três atos. Cada ato tinha por volta de trinta minutos e houve um intervalo de vinte minutos entre um ato e outro. Destaco, nesse momento, meu estranhamento nesse lugar, no teatro; um incômodo em relação ao tipo de público que estava lá. Quando cheguei ao teatro, já na entrada, notei que as pessoas eram de um nível socioeconômico diferente do meu; eram ricas e, a maioria, eram mais velhas, idosos bem vestidos com seus cabelos bem alinhados e, na sua maioria, brancos. Assim que sentei no meu lugar, tive uma visão privilegiada do todo, minha fileira era a última do setor 1 (um) e me peguei observando aquele lugar com um certo distanciamento; pensei – “ora, para pagar R\$ 400,00 (quatrocentos reais, valor da meia entrada) em um ingresso, só poderia ter esse público. Vi muitas pessoas de cabeça branca. Havia também gente jovem, casais jovens, mas de onde eu observava era nítido o perfil etário e financeiro do público.

Logo na entrada, no saguão, havia, à esquerda de quem entra, um bar com bebidas sofisticadas, *whisky*, espumante, entre outras. Antes de entrar na sala para assistir ao espetáculo, um senhor de quase uns noventa anos, puxou conversa comigo. Fui cordial, mas, confesso que senti um estranhamento, pois pela conversa vi que ele era de um mundo distante do meu, até meu cabelo cacheado e cheio chamou a atenção dele, como se isso fosse algo que ele nunca tivera visto.

Feita essa digressão, volto ao espetáculo. A apresentação foi seguida por uma orquestra e isso fez muita diferença. Percebi que o regente não só dirigia os músicos, mas também regia os bailarinos. A relação dos bailarinos com a música é muito evidente, eles parecem, com seus corpos, que são uma extensão da música, como se o músico usasse um instrumento para tocar a música e o (a) bailarino(a) usasse como instrumento seu próprio corpo. A gestualidade das mãos, braços, tudo era fortemente atrelado ao ritmo da música. Em cada naipe de instrumentos, via-se a expressão física no mesmo peso. Isso em uma gestualidade muito periférica, ou seja, o corpo “falava” muito com as mãos, braços e expressões faciais clichês¹⁶ como medo, raiva, alegria e espanto.

O enredo desse balé é simples. Diferente das coreografias, as variações e os *pas de deux* são difíceis, mas esses (essas) bailarinos (as) russos (as) fizeram suas apresentações com uma “naturalidade” que, para quem estava assistindo, parecia que não havia esforço físico algum. Eles tinham muita flexibilidade e capacidades físicas específicas, elevadíssimas, giravam muito, com muita precisão; começo, meio e fim dos movimentos eram bem definidos e regidos no ritmo da música, sempre. Elevação de pernas (em todos os sentidos, frontal, lateral e para trás) de noventa graus para mais, com uma leveza corporal antigravitacional e expressão facial “natural” que me encantou, como pesquisadora e pessoa que já dançou balé. Como bailarina, sei como a técnica do balé clássico é difícil, e, mais ainda, como estar plena no palco, com essa técnica e com um corpo da cena dilatado, para que todos sintam na plateia a energia, é algo extremamente difícil de controlar. E eles fizeram isso.

Com relação ao enredo, chamou a atenção o fato de haver momentos de desconexão, pois há uma importância à *performance* coreográfica. A cada variação, ou coreografia, a plateia aplaudia, e a bailarina, ou bailarino, vinha na boca de cena, próximo ao proscênio (espaço onde estava a orquestra), e fazia um *reverance*, agradecendo os aplausos pelo desempenho coreográfico. Isso dava uma quebra no enredo, na história que estava acontecendo, e a plateia aplaudia sempre, parecia obrigação aplaudir, teve até o momento que, além dos aplausos, o público foi ao delírio com manifestação vocal, ficando em pé com a execução do bailarino Kim Kimin, esse, aliás, não era Russo. Na sua coreografia, Kim Kimin, esbanjou habilidade, saltando e girando muito e precisamente; num tônus muscular expandido, que lá da última fileira pude observar. Ele foi aplaudido de pé e ovacionado, inclusive no final do espetáculo.

As performances físicas nas coreografias davam a quebra do enredo, e pareciam ser as

16 Não há aqui uma conotação pejorativa. O sentido é de lugar comum.

mais esperadas. No todo, o enredo era interessante, mas a minha sensação era de que os momentos de cena pareciam mais de ornamento do espetáculo. As pessoas ora dançavam ora decoravam a cena, aliás, havia cenas lindíssimas. Os figurinos bem coloridos e variados. Esse balé também expõe bastante o corpo das bailarinas, além dos figurinos serem colados ao corpo, alguns deles deixavam (e deixam) a bailarina de abdômen à mostra (isso quando eram odaliscas).

O cenário era fabuloso. Três telas imensas compuseram o espetáculo. Em cada ato, uma tela ao fundo preenchia o palco e, no prólogo e epílogo, havia um barco enorme, bem construído, por trás de uma tela que fantasiava o mar e suas fortes ondas. Todas as telas eram de cores fortes e remetiam ao momento do enredo. No ato 1, após o naufrágio, houve a cena da praia e depois a cena do mercado de escravos. Além das telas, houve também vários elementos cênicos que compuseram o espetáculo. No ato 2, a caverna dos corsários e, no ato 3, o harém do paxá, aliás, este último cenário era suntuoso.

Mesmo com toda essa estrutura cênica pomposa, a impressão era de que o elemento principal do espetáculo estava nas *performances* físicas, na técnica. Ao final, esperei para aplaudir de pé os bailarinos e o maestro, e rapidamente saí, pois ainda tinha um percurso longo de volta para casa por meio de transporte público.

2.5.3 Diário: Balé do teatro Bolshoi

Figura 6: Ingresso

No dia 28 de junho de 2015, às 15 horas no teatro Bradesco em São Paulo, fui assistir ao tão renomado balé Bolshoi, numa das peças mais conhecidas da história do balé: *Giselle*. Para mim, o preço do ingresso foi bem caro. Paguei meia entrada mais a taxa de conveniência, totalizando 265,50 (duzentos e sessenta e cinco e cinquenta centavos). Também tive que comprar o programa do espetáculo, 40,00 (quarenta reais). Dessa vez, comprei um lugar bem na frente, na primeira fileira. O local não era muito bom para assistir ao espetáculo, mas achava importante estar bem perto dos bailarinos. Pude ver os músicos da orquestra e o trabalho do maestro, que fica atento aos bailarinos em cena. Os músicos eram brasileiros, e o maestro da companhia russa.

O público desse espetáculo assemelhava-se àquele de Kirov. Pelas vestimentas e posturas, pareciam ser pessoas de camadas sociais mais altas. Logo na entrada, assim como no espetáculo do Kirov, era feita a venda do programa e outros artigos do Bolshoi, além de bebidas que considero caras. Lembro-me perfeitamente da taça de *Chandon* custando trinta e cinco reais. Vi também um grupo de meninas uniformizadas, com coques e enfeites no cabelo. Talvez fossem de algum grupo de balé da cidade. Pareciam ser de uma escola não renomada.

Sento-me e dou uma olhada ao meu redor. Vejo que o teatro está cheio, com muitos adultos na plateia. Começa o espetáculo. Percebo que, embora a *performance* dos bailarinos tenha sido brilhante, não fico encantada com o trabalho técnico, que já conheço. Buscava focalizar meu olhar em outros aspectos. O cenário era belíssimo, suntuoso, os elementos cênicos também eram graciosos, as roupas, tudo bem feito e digno de uma grande produção.

Assisto a tudo e vejo muita técnica, mas o que buscava era a expressividade, então, a

cena que mais me chamou a atenção foi a da loucura e morte de *Giselle*. Nessa cena, vi a bailarina com o olhar perdido no horizonte e chorando, parecendo não compreender e aceitar o que estava acontecendo. A bailarina perde a razão em cena ao saber da mentira que seu amado criou. Ela se fere em cena, é bem dramático. Esse é o fim do primeiro ato. No segundo ato, entramos na floresta e na fantasia das *Willis*, seres mágicos, sobrenaturais. Nesse ato, a escuridão do cenário, a brancura das roupas das bailarinas e a palidez delas, criam um ambiente diferente, a energia muda, a feição do rosto delas muda.

Foi um espetáculo belíssimo, um teatro sem palavras, dançado e gestualizado. Meu segundo grande espetáculo de uma companhia de balé russa.

2.5.4 Diário: São Paulo Companhia de dança (SPCD)

Figura 7: Ingresso

O Sonho de Dom Quixote

No dia 14 de novembro de 2015, às 15 horas, fui assistir à São Paulo companhia de dança (SPCD), no teatro Sérgio Cardoso. O preço do ingresso era popular. Paguei meia entrada, quinze reais, mais a taxa de conveniência, que totalizou dezessete reais e setenta centavos. Chegando no teatro, percebi que havia muitas crianças, jovens, pessoas adultas e idosos. No saguão, fiquei esperando um pouco e depois fui atrás do programa do espetáculo. Pensei que tivesse que comprar, como aconteceu nos outros dois espetáculos que fui, “Kirov” e Bolshoi, mas fui informada que não seria necessário, que era de graça.

O material do programa é muito bom. A qualidade do papel é mesma encontrada nos

programas que comprei, de “Kirov” e Bolshoi. No material, há fotos belíssimas e a história criada por Márcia Haydée, especificamente para a companhia de São Paulo. Essa renomada bailarina e coreógrafa brasileira criou essa história a partir da conhecida história de Dom Quixote, inserindo poemas de Carlos Drummond de Andrade, músicas de artistas brasileiros e, nas telas, os desenhos de Cândido Portinari.

Voltando ao teatro, percebi que estava cheio de gente. Antes de entrarmos para assistir às apresentações, tivemos uma explicação da diretora artística e dos bailarinos solistas sobre como era o teatro do balé. Os bailarinos demonstraram como iriam interpretar seus personagens. Esse é o momento educativo dessa companhia. Após esse momento, entramos. Sentei-me e comecei a apreciar o espetáculo. Logo na primeira tela de Portinari fico encantada. O Dom Quixote da SPCD era jovem, um rapaz de cabelos compridos até as orelhas, mais ou menos, e com barba. O balé é dividido em dois atos

Logo no começo, os bailarinos e bailarinas estão dispostos como numa praça. A iluminação é bem clara. De onde estou sentada, consigo enxergar os rostos e os sorrisos. Entre toureiros, camponeses e ciganos (as), acontece todo o desenrolar da trama. Os bailarinos e bailarinas dançam e consigo sentir, de onde estou, a energia deles. A dança do Cigano é diferente; é usada uma música instrumental de violão, de um artista brasileiro. O bailarino faz um solo bem dramático.

No segundo ato, aparece o moinho de vento. Chama-me a atenção o solo e depois o *pas de deux* de um bailarino que fez o cupido, ele dança com Dulcinéia, o devaneio de Dom Quixote. O que me chama a atenção é o corpo do bailarino, parece que está nu, tem sobre seu corpo um macacão da cor de sua pele, seu corpo fica em evidência naquele palco, com fundo escuro. O bailarino é bem definido, sua musculatura salta aos olhos de quem assiste e sua *performance* é perfeita, precisão nos passos, finalização dos mesmos. Consigo enxergar começo, meio e fim de suas sequências. O bailarino preenche bem o palco, parece ficar grande, mas sei que ele é de baixa estatura.

Assisto a todo o espetáculo, de maneira confortável. As pessoas que ali estavam eram bem diversas, diferentemente do público que vi nos espetáculos russos aqui no Brasil. Pareciam ser pessoas de classe média. De fato, o ingresso é a um preço popular, mais acessível às pessoas e ainda tem o processo educativo para estimular os pais a levarem seus filhos e, claro, para que eles também entendam um pouco sobre balé. Percebi que a formação

de público é uma preocupação dessa companhia.

No final do espetáculo, saio, compro alguns programas de espetáculos anteriores e um DVD da companhia sobre vida de bailarino. Nesse DVD, os bailarinos contam seus percursos até chegarem à companhia. São relatadas suas dúvidas, seus esforços físicos e mentais e suas escolhas. O DVD parece funcionar como um meio de aproximar o público desses bailarinos (as) que são pessoas que escolheram uma profissão no campo das artes. Entre os relatos, encontram-se ensaios, *performances* feitas na rua e trechos de espetáculos.

Ao sair do teatro, ainda encontro com minha professora de balé, que provavelmente estava lá para apreciar essa bela obra brasileira, dançada por um bailarino que já fora seu aluno. Saio preenchida de muitas imagens e sensações, importantes para a pesquisa. Essa foi minha última observação de campo.

3. SER ARTISTA NO BALÉ CLÁSSICO

3.1 Em campo: uma investigação sobre o ser artista no balé clássico

Durante o processo de investigação nas primeiras três entrevistas, surgiu na fala das bailarinas, a noção de corpo cênico atrelada ao ser artista. No momento em que isso acontecia a conversa era aprofundada e perguntava-se o que era ser artista para ela, para a entrevistada, e ali a conversa entrava num outro lugar, não naquele da técnica explícita, mas num lugar de criação, de liberdade e domínio corporal que, a princípio não pareciam ser do balé clássico.

Após a qualificação do mestrado, o roteiro de entrevista foi reelaborado, e a questão sobre o “ser artista” começou a fazer parte da conversa, uma vez que esse tema surgia quando falávamos sobre o corpo da cena. Assim foi que surgiu essa unidade de sentido sobre o corpo da cena, unidade essa que traz luz ao que é o corpo da cena e também o porquê dos bailarinos e bailarinas considerarem a arte como um dom.

A seguir são apresentadas e discutidas as falas dos entrevistados, referentes ao ser artista.

A primeira entrevistada relata que ser artista é:

BI: Acho que principalmente a condição de quando você dá uma dança livre e a condição dela criar, acho que a criatividade dela, o corpo dela querer dizer coisas de outra forma que não via balé clássico, então é no fim da aula você dá aquela parte livre da aula e algumas (alunas) vão girar, algumas vão saltar, algumas vão subir a perna, essa menina que eu estou falando que eu até falei para a mãe, ela ia para o chão, ela imitava relógio, ela fazia outras coisas com o corpo que são muito boas, que vale a pena fazer uso e que talvez o balé clássico não faça uso dessas outras condições que ela tem, e que você percebe que é artista também, no sentido assim, na época de ensaio para o espetáculo tem muitas meninas que amam a parte do ensaio, então a parte do estudo da técnica clássica elas não querem, não fazem, ah não tem a menor vontade de fazer isso, na hora de dançar é o que elas querem, então sai do palco, tem uma aluna, que está o ano inteiro brigando com a mãe, faz balé, não faz balé, e saiu do palco e falou “tia eu não vou sair”, não vou sair porque eu adoro isso, e você percebe que ela adora mesmo estar ali, acho que talvez esse estudo clássico para ela seja muito tenso, porque não quer fazer força, tem preguiça, enfim, tudo isso...

O relato dessa entrevistada traz a ideia de que ser artista está atrelado à criatividade e liberdade corporal, permitida e explorada quando evocada pela bailarina. Essa criatividade e

liberdade parecem, na fala, não fazer parte do repertório do balé clássico, mas compondo o ensino-aprendizagem das crianças ensinadas por essa entrevistada. Fazendo referência à criatividade das crianças, a entrevistada relata que dançar balé é uma coisa e fazer balé é outra, no sentido de que a primeira é plena, tem a magia do palco, da música, da coreografia, e a segunda exige esforço físico, algo que para as crianças torna-se enfadonho, avalia. O artista do balé clássico, como relatado, deve fazer um trabalho físico para poder adquirir as habilidades específicas dessa dança. Ao mesmo tempo, a arte parece estar no ato de dançar; no modo de dançar “livre”, no balé, uma liberdade controlada, que permita, talvez, uma fluidez da movimentação dançada, pois as alunas, como cita a entrevistada, sentem-se bem após dançarem no palco.

Para a segunda entrevistada, o ser artista articula-se a uma certa facilidade corporal, da criança.

B2: Olha tem, com criança que eu trabalho bastante, a gente olha e percebe que é meio natural o que a pessoa faz; o corpo, os braços, a cabeça, o olhar, parece que a pessoa nasceu com aquilo, é uma coisa dela, então é mais fácil de você conseguir tirar algo que você acha que é o ideal, de repente, para o que você está propondo para o trabalho, do que com uma criança que não, ou até um adulto que se trava e muito tímido e não consegue fazer nada, então é desse ponto é mais fácil da pessoa que já tem o corpo já mais estruturado, já tem os braços mais fluidos, o olhar, o sorriso, não sei...

Percebe-se que para a entrevistada há uma naturalidade na expressividade. Para ela, que além de bailarina é professora de balé, existem pessoas que têm mais facilidades do que outras; esse aspecto ela observa em crianças, mas aponta que em adultos também é possível observar essa característica. Também percebido como algo “natural”, a falta de expressividade, dada pelo sentimento de vergonha, revela-se, segundo a entrevistada, na timidez. A entrevistada aponta a timidez como um aspecto negativo na realização de um trabalho cênico. Há a ideia de que a timidez, assim como outras emoções, são próprias da pessoa, de sua “natureza”, compondo o ser humano e podendo ser usadas, ou não, quando evocadas por quem direciona a cena. Para a entrevistada, pessoas que têm uma estrutura emocional incorporada e acessada com facilidade, sem bloqueio de uma timidez em relação às outras emoções, que deixa fluir o movimento dançado, são pessoas que já nasceram assim, cabendo então a ela, enquanto professora e bailarina, dosar e direcionar essas emoções de seus

alunos.

Ao ser questionada como faz quando se depara com um aluno que não tem uma dessas facilidades, ela, B2, responde: *Olha, é muito difícil, muito difícil mesmo. Nas aulas mais iniciantes, a gente tem alguns trabalhos de expressão mesmo, de explorar, de colocar músicas diferentes para ver o que a pessoa consegue fazer, ela até faz, do jeitinho dela, mas faz, agora quando vai ficando mais adulto é muito difícil, porque é em aula que você tem que tentar fazer isso, então às vezes eu mostro.* Percebe-se que há um trabalho corporal da professora para tentar fazer com que seu aluno explore as possibilidades de movimento e de criação. A música parece servir para orientar esta exploração. Talvez os vários ritmos e melodias estimulem a expressividade de maneira diferente, mas há na fala da entrevistada a evidência de que na infância isso acontece melhor, de modo mais natural. O adulto, segundo a entrevistada, já teria uma dificuldade maior nesse sentido.

Além de criar possibilidades em sala de aula, a entrevistada como professora, acaba servindo de modelo para os alunos, pois como menciona, se não flui por parte da pessoa, ela mostra com seu corpo o que é para ser feito. Ainda sobre esse aspecto da exploração das facilidades, a entrevistada aponta como tenta ensinar utilizando a aula de balé para isso. B2: *... eu, de repente, tento mostrar um vídeo de alguma bailarina que eu acho que seria assim uma referência, então eu tento por vídeo, de repente, que tem gente que é mais visual, então às vezes com a música, quando você muda bastante as músicas ajudam também e às vezes mostrar...* A entrevistada relata que faz uso de algumas ferramentas para ajudar o aluno na busca dessa fluência, ela aponta o uso de vídeos de pessoas que considera referências no balé e novamente cita o uso de músicas diversas para estimular o aluno. Sobre as músicas, para a entrevistada, elas servem para despertar o lado artístico. B2: *Dessa parte mais artística de tentar dançar que assim, às vezes a música é muito densa, a música, a pessoa não se coloca melhor, a música ajuda bastante para algumas pessoas, para tentar soltar essa parte...* Soltar essa parte artística... Prosseguimos e perguntamos se ela poderia falar mais sobre esse lado artístico, o que seria para ela, enquanto professora e bailarina.

B2: *Olha eu... Eu como professora, eu olho as minhas alunas e percebo que elas tem uma pimentinha, tem um diferencial, não sei se é o correto, mas é uma coisa que me chama a atenção, então as meninas que são muito soltas, que tem muita facilidade para fazer qualquer tipo de coisa livre e sendo correto ou não, porque se é livre, então é eu acho que me*

chama a atenção, essa facilidade sem a gente precisar é orientar, então isso para as crianças me chama bastante a atenção... A entrevistada aponta a criação e a liberdade como aspectos que compõem esse lado artístico. Como professora, ela observa suas alunas e as características apontadas acima saltam a seus olhos. Destaca-se o fato dela, a entrevistada, enfatizar que chama sua atenção o fato dela não precisar orientar as alunas para essa “liberdade criativa”, dando a entender que isso é próprio da pessoa, ou seja, se nasce assim.

Insistimos nesse caminho da arte e perguntamos se isso que chama a atenção da entrevistada é o lado artístico. B2: *Não, eu não acho nem que seja o lado artístico, mas eu acho que dali vais sair o lado artístico, talvez o lado artístico é o que a pessoa passa para você quando ela está dançando, quando ela está fazendo aula, então tem pessoas... é... Aqui mesmo na academia tinha um grupo de jazz que eles dançaram no final do ano e tem uma menina que ela dança há muito tempo, mas ela tá parada, ela teve filho e tal, eu assisti a coreografia e não conseguia tirar os olhos dela, porque ela não fazia aula quase mais, mas ela tem uma coisa diferente que eu não sei explicar o que é... Mas eu sentia, eu olhava para ela e dava até vontade de chorar, porque era uma coreografia mais triste e tal, mas ela conseguia me passar uma sensação, assim exatamente, acho que do que o coreógrafo pediu naquele momento da coreografia, enfim... é... Eu acho que ali eu falei nossa ela é uma artista...* Nesse caminho de tentar explicar o que é ser artista, a entrevistada resolve exemplificar o que seria essa “lado artístico” para ela e fica evidente que o mesmo está no âmbito da sensação, de algo inexplicável e sublime. A entrevistada relata que “a pimentinha”, aquilo que lhe chama a atenção numa criança, por exemplo, poder vir a ser o artístico, mas que ser artista está para além do dizível, está no sensível. Ao falar sobre essa mulher que chamara sua atenção, há algo na descrição dela que adquire destaque, a entrevistada ressalta que essa mulher ficou um tempo afastada da dança, que teve bebê e retornou, dançando de uma maneira que ela, a entrevistada, se emocionou e quase chorou ao ver a interpretação dessa mulher. A entrevistada deixa entrever que talvez esteja nessa trajetória de vida, da maturidade dessa mulher, a explicação para tal atuação. O elemento da maturidade também foi apontado pela terceira entrevistada, B3, ao falar sobre o ser artista:

Eu acho que o trabalho artístico vem junto com a maturidade, é uma coisa que eu acho que é fato, porque quando a gente é menor, assim, aquela coisa de você vai entrar no palco, você ensaiou, se matou de ensaiar, você chega lá, não é a mesma coisa, que você não

vê passar, e isso aconteceu para mim, foi uma coisa automática assim, eu acredito que seja a maturidade, que eu comecei a dançar e quando eu entrava no palco eu via tudo o que eu estava fazendo, eu sentia, eu tinha total controle sobre o que eu estava fazendo, e aí eu realmente me sentia no papel que eu estava fazendo, não é você, é porque parte artística tem a ver com o papel que você está fazendo, é exatamente isso. Vamos supor se eu estou fazendo uma Coppélia, que foi no caso que já aconteceu comigo, eu estudei a história toda dela, por mais que seja uma variação de dois minutos, que eu esteja sozinha no palco, aonde no meio daquilo, é como se, não era eu, eu me sentia como se eu fosse ela, então eu sabia que estava fazendo as características que ela tem, como se em volta de mim tivesse todo aquele corpo de baile que tem no balé e daí eu acho que é isso...

Para essa entrevistada, ser artista está relacionado com maturidade. Segundo avalia, seu amadurecimento como pessoa fez com que atuasse de uma maneira diferente em cena. Ela revela ter percebido que antes ensaiava muito, porém, no palco, não sentia sua presença cênica; não se percebia dançando e atuando. Quando percebeu a mudança em cena, quando se percebia dançando e sentido o personagem, ela descobriu o que era ser artista. Essa avaliação tem a ver com as sensações em cena e a percepção dessas em cena. Há um controle corporal evidente e uma liberdade de esquematizar mentalmente, ao mesmo tempo que dança, todo o espaço cênico, bem como as características que ela, a entrevistada, colocou para a sua personagem.

A entrevistada continua seu relato sobre ser artista. B3: *Eu deixo isso ser muito natural, não sei como, eu acredito de verdade que a maturidade que traz isso para a gente, às vezes você também pode, uma coisa que eu ouvi da Maria, às vezes você usa alguma coisa que aconteceu na sua vida também para fazer naquele momento, quando a Maria dançou Gisele e foi assim incrível, mas não incrível, ela é incrível dançando, mas a parte artística dela foi assim maravilhosa, e ela na hora que a Gisele morre que tudo aquilo acontece, ela pensou no filho dela, que foi, não sei se você sabe (nos conhecíamos já), mas ele ficou muito tempo no hospital entre a vida e a morte quando ele nasceu, e ela usou muito aquilo, ela praticamente lembrou daquilo e fez, mas fez uma coisa que não tinha nada a ver era com o Albert com a Gisele, era outra coisa, mas ela buscou a sensação, se eu estou num papel feliz, eu posso buscar uma sensação feliz que tive na minha vida e trazer...*

Nesse relato, essa entrevistada, assim como a anterior, ressalta a maturidade como o

fator que desencadeou sua naturalidade cênica, explicando também por esse prisma, o ser artista. A entrevistada destaca a experiência de uma bailarina – que a pesquisadora conhece – e relata o ensinamento dessa pessoa sobre a criação cênica. Para criar seu personagem ela, a bailarina exemplificada, partiu de sua vivência como mãe, mais especificamente, de um momento muito triste que ela viveu, resgatando a sensação vivida e com isso expandiu seu corpo da cena para que tal sentimento transbordasse na cena requerida, valendo-se, desse modo, de uma técnica (implícita) para compor a cena e assim passar uma sensação para o público. Transmitir a emoção com “verdade” é algo bastante destacado nas falas das entrevistadas quando falam da arte no balé. A entrevistada aponta essa característica, a busca de sensações, como um caminho de criação do personagem.

Ser artista para o entrevistado número quatro, B4, é: *viver a dança. Não só executar... É vivenciar aquilo intensamente, como se fosse a última vez e é isso, cada espetáculo é um espetáculo, não existe perfeição, porque não somos máquinas, então pode acontecer com qualquer um de falhar uma pirueta, cair no palco, mas ser artista, se você estiver vivendo aquilo intensamente você vai saber sair dali, e você tem que sair daquilo rápido, você tem que ser inteligente – ah não saiu tão bem aqui, mas vou fazer aquilo que vai recuperar – não vai se abalar, entende. E eu acho que isso também só o tempo que realmente veio me ensinar isso, porque quando é mais jovem, você caiu de uma pirueta (entrevistadora, faz cara de choro), é chorar e aquilo... Então quer dizer, mas você não pode focar só nisso, porque não somos máquinas, não tem como ser todo dia, todo dia igual, e é lindo a arte, porque independente de você estar bem na sua casa ou não, se você tem espetáculo você tem que dar o seu melhor naquilo, porque tem muitas pessoas ali que não tem a ver, eles foram te assistir, não é porque de repente você está num dia ruim que você vai acabar com o dia de outras pessoas, então por isso que eu falo que você tem que viver aquilo você não pode entrar, tipo assim, aí nossa tive um “problemão” em casa cheguei puto aqui, trabalhei, fui dançar de mau humor... Foi uma merda, quer dizer, eu vou sair dali mais frustrado, as pessoas que assistiram também não se emocionaram com nada, então o trabalho por trabalho é melhor não fazer esse, então você tem que ter a consciência que quando você mexe com arte seu problema vai ter que sair, vai ter que ficar de lado a hora que a cortina abrir (...) Você faz um espetáculo mau, você vai sair dali frustrado, tipo, irritado, cobrando você mesmo, até o que menos se importa, não vai sair contente, e a plateia não vai sair emocionada, então, para*

quê? Ou você vive disso ou, não tem como...

Nesse relato percebe-se que a arte para esse bailarino, profissional, tem relação com a vida dele. A forma intensa que ele julga necessária para ser artista reverbera nesse pensamento, de arte e vida entrelaçadas, mas arte para ele é profissão e ele aponta características peculiares dessa profissão. Para o entrevistado, viver intensamente significa saber lidar com as situações inusitadas nesse caminho, pois não existe perfeição, ele destaca que o artista é uma pessoa que erra e que precisa saber lidar com esses erros, então, para ser artista é necessário ter criatividade para sair de situações de falha técnica, por exemplo. Ter controle do seu corpo, ser criativo, explorar suas emoções em cena, porque quem dança é uma pessoa que precisa saber conter “seu eu”, e fazer transbordar na cena o personagem; precisa passar uma sensação para outras pessoas, emocionar-se e emocionar os outros que assistem. Mais do que uma linguagem, a arte parece cumprir o papel de sublimação para esse bailarino; feita para se sentir.

Outro aspecto importante é o destaque que esse entrevistado dá ao amadurecimento. Ele aponta que o tempo, vivido, foi o responsável por essa compreensão e apreensão do ser artista. Talvez o uso de si, com controle e consciência corporal, seja propiciado pelas interações intersubjetivas ao longo da vida. Segundo o relato, que se dá na esfera da consciência do fazer e do refletir sobre esse fazer. Esse entrevistado relata com intensidade o que acredita viver intensamente, isso após se perceber, percebendo, pessoa, artista, bailarino. É um relato extenso. Nas palavras ditas pelo entrevistado, apreende-se nas entrelinhas a necessidade, no relato, da fala intensa e extensa.

A entrevistada número cinco, B5, também traz a ideia da maturidade para falar do ser artista: *então, eu não lembro exatamente de um marco, mas assim com a maturidade mesmo, na maturidade de estar no palco de, que foi me trazendo isso quando eu fui, depois de uns dois anos, eu acho que, que entrei no balé, foi quando eu deixei esse lado artista fluir, porque antes eu só pensava na técnica, tem que esticar o pé, é porque muita gente fala, não adianta o físico se tem aquela cara de parede, isso no balé realmente é muito verdade, eu tenho aqui alunos que tem o físico maravilhoso, mas não consegue ter o artista, ter essa parte lúdica, é difícil, eu tenho crianças que tem aquele pezinho lá sofrido, mas que é uma coisa linda, né, então é... Ser artista tem gente que nasce, mas também tem como você trabalhar, no meu caso eu trabalhei, não considero que eu nasci...*

Nesse relato, percebe-se que a entrevistada aponta seu amadurecimento com a prática de dançar no palco. Ela destaca que antes, quando iniciou, pensava só na técnica (explícita), mas ao incorporá-la percebe que não é só essa técnica que compõe o bailarino artista. No relato, há a ideia de que a arte surge de um aprendizado fluido, da vivência do dançar, enquanto a técnica (explícita) parece ser incorporada mediante a execução dos exercícios até a conformação física adequada, bem como a aquisição das habilidades consideradas necessárias. Ao se perceber artista, a entrevistada, descobre ser verdadeiro o que falavam sobre a composição do bailarino, ou seja, para ser um bailarino, não adianta apresentar alguns atributos, a técnica explícita e o físico ideal, se o mesmo não tiver a ludicidade presente quando for dançar. Um conjunto de atributos compõe o ser artista do balé. Segundo relata, são as técnicas e a prática ao longo do tempo que levarão à incorporação de todo o conjunto e isso se dá quando se adquire uma maturidade no balé. Essa maturidade se refere à experiência com a dança e seu universo. Com relação ao aspecto inato da arte, a entrevistada, B5, sendo professora de crianças e adolescentes, relata: *eu tenho prova disso todos os dias, tem gente que nasce mesmo, que você não precisa falar muito*. O aspecto da não orientação parece ser importante para o ser artista e a criatividade aparece como um elemento em destaque.

Segundo a entrevistada, esse elemento é mais perceptível nas crianças. B5: *Nas crianças, percebo. Quanto mais a pessoa se conhece, quanto mais ela é resolvida com ela, mais artista ela é, eu assim, na minha opinião, que eu percebo, quando a criança é descolada, que ela sabe é bem resolvida, ela vai, ela põe para fora, ela não tem receio de nada, agora aquela criança que já tem um problema, já é meio tímida, ou que, aquilo já trava, é onde você tem que usar suas ferramentas para buscar, e para mim isso, eu, o bom é que eu vivi isso, então eu consigo ajudar os meus alunos com isso...*

Para a entrevistada, características da personalidade, como a timidez e ser extrovertida, são elementos que configuram o ser artista de uma pessoa. A arte estaria atrelada à capacidade de criar e de se expor sem receio. Ao contrário disso, a timidez, caracteriza-se pela vergonha de se expor, logo, segundo a percepção da entrevistada, quem é artista não pode ter vergonha; não pode se inibir devendo buscar superar essa condição. Assim, ser artista no balé, segundo a percepção da entrevistada, tem uma forte referência à ideia de personalidade, de algo próprio a cada um, ainda que esse algo possa ser desenvolvido. E esse desenvolvimento, segundo outras falas, se dá com a maturidade. Mas é na infância que os

entrevistados encontram suas referências para pensar que o ser artista configura-se fundamentalmente como um dom.

O desenvolvimento infantil aparece como alicerce para a entrevistada legitimar sua fala em direção à ideia de algo inato, à ideia de dom. A entrevistada reforça essa ideia com sua própria trajetória, mostrando que enfrentou dificuldades para se tornar artista destacando em seu relato que não nasceu artista, que se construiu, arduamente como artista no período da adolescência.

Essa ideia de inato, de algo que é próprio a cada um, também tem destaque no relato da entrevistada de número seis, que ressalta a existência de um processo, que surge no interior da pessoa, mas que já nasce com ela.

B6: O que é ser artista, para mim? Ser artista... Ser artista, enquanto bailarina... Eu acho que... Eu acho que só de você ser artista, mesmo não sendo bailarina, mesmo sendo qualquer tipo de arte já é assim, já é um escolha meio intuitiva assim, porque não é qualquer um que consegue ser artista, entendeu, isso é muito de dentro, assim da pessoa que vai florescendo aos poucos, mas, já nasce, a pessoa já nasce, com isso sabe, com esse dom, porque é um dom, trabalhar com arte é maravilhoso, a gente tem grandes artistas aí que qualquer pessoa assim que não tem nada a ver com arte, admira, então para mim ser artista é admirar, sabe, é ser uma pessoa muito a ser admirada, porque sem a arte meu mundo não seria nada, porque para mim é assim é maravilhoso, então ser artista enquanto bailarina é a melhor coisa que eu pude escolher para mim, para minha vida assim... Não sei...

Nota-se pelo relato da entrevistada que ser artista é uma escolha de vida, mas uma escolha não racionalizada. Ao mesmo tempo, não é qualquer pessoa que é agraciada com essa escolha. Há nas entrelinhas a ideia de que ao receber “a graça”, o dom, a pessoa deve se permitir uma externalização daquilo que já estava contido nela, ou seja, ela recebeu uma dádiva e deve usá-la. A entrevistada usa a palavra dom para explicar o ser artista, e a admiração por pessoas agraciadas com esse dom é o reflexo de ser um artista. A arte é sublime, venerada e enaltece aquele que a possui. Interessante notar que ao mesmo tempo em que a entrevistada relata que a arte de dançar balé é um dom, ela também destaca que foi a melhor “coisa que ela escolheu”, dando a entender que ela possui esse dom e que resolveu usá-lo. Sobre o dom, e o ensino do balé, a entrevistada, B6, relata:

Então, é porque assim no balé tem essa coisa de quando você é mais novo, de você

entrar no balé, mas assim não pensar; pensar como um hobby mesmo, como uma atividade como qualquer outra, natação, inglês, o que for... Então acho que artista mesmo a gente descobre quando a gente já tem um certo amadurecimento, uma maturidade para perceber o que é a arte mesmo, que é algo muito elevado, sabe, então de repente uma criança, não sei, posso estar totalmente errada, mas, de repente, uma criança talvez não tenha tanta noção disso quanto uma pessoa já assim mais, não acredito que um adulto, porque assim no balé tem essa coisa de idade, mas que eu acho também que assim, sabe é muito de cada um, então a pessoa que, um adolescente, igual eu tenho uma aluna que tem doze anos, tá no grupo do avançado, ela a gente vê que ela quer isso também para ela, sabe, ela quer isso para a vida dela, então ela se esforça tanto que, ela, para a idade dela eu acho ela muito madura, então por isso que eu falei é de cada um, ela é madura, sabe, ela faz as coisas com consciência, então eu acho que assim

Para a entrevistada o ingresso no balé clássico, na infância, se dá como numa atividade qualquer, pensada como diversão ou meio para se praticar algum exercício físico. Mas, conforme o envolvimento com a prática do balé vai aumentando, pode surgir, segundo avalia, o ser artista, uma descoberta que surge com a maturidade, com a tomada de consciência do seu corpo, e talvez da vida. Para a entrevistada, talvez quando crianças, por não ter muita noção desse universo, por não ter maturidade ainda, ser artista, no balé, estaria um passo a frente, não que isso seja um atributo da vida adulta, mas, segundo avalia, para ser artista a pessoa precisa ter a noção do quão elevada a arte é, e isso requer um amadurecimento cênico, que se dá mediante a prática. Entretanto, fica evidente a dúvida dela sobre uma idade, ou fase da vida mais adequada para compreender a arte. Para a entrevistada, uma adolescente pode estar madura para lidar com a grandiosidade da arte, a maturidade estaria ligada à tomada de consciência corporal e cênica mais do que a uma idade cronológica e/ou biológica.

Falar do ser artista também é recuperar a memória, buscando na infância os sinais e aqueles que o descobriram. B6: *Sim, desde criança eu sempre fui mais para esse lado da arte do que para o outro lado, eu sempre fui mais assim, até no meu dia a dia, minha mãe falava que em vez de andar na rua, eu ficava dançando para lá e para cá, que atravessava a rua saltando, pulando, e sempre gostei mais desse lado assim da arte, sabe, sempre busquei mais esse lado de conviver com pessoas parecidas comigo, então eu sempre busquei isso para mim de estudar, pesquisar, não só na arte do balé clássico, mas em todas as artes...*

Quando a entrevistada descreve seu envolvimento com a arte, ela se reporta à sua infância, mas é interessante notar que ela menciona sua mãe como fonte de recuperação dessa memória artística, nos remetendo ao que ela, a entrevistada, disse anteriormente, talvez uma criança não saiba o que é a arte, ou se é, ou não, artista, o discurso vem de fora, de alguém que julga, apresenta e legitima o dom. As características apontadas pela mãe revelam que ela, a entrevistada, gostava de criar maneiras inusitadas de se locomover na rua, e que adorava dançar, isso é apontado, na fala da entrevistada, como característica de quem será uma artista. A criatividade e a liberdade corporal nesse processo criativo, são quesitos fundamentais para compreender esse lugar que o ser artista, no balé, representa.

Transmitir um sentimento; comunicar-se com o corpo, perceber que está sendo compreendido em suas emoções, em sua mensagem, são elementos destacados pelo sétimo entrevistado, B7, ao falar do ser artista:

Não é só técnica, é o que eu sempre acreditei desde que comecei a dançar, as pessoas pensam em perna alta, girar muitas piruetas e eu nunca pensei nisso, claro que tem que trabalhar, mas sempre pensei em realmente transmitir o que eu sinto, fazer com que as pessoas que estão assistindo e com que eu esteja confortável, que, tipo, seja atenção o tempo todo, então eu acho que isso é ser artista, trazer as pessoas para o que você está fazendo...

Para esse entrevistado, está claro que não é só técnica (explícita) que diz do ser artista, existem outras técnicas que parecem ser apreendidas de maneira singular. O entrevistado, ressalta a importância do trabalho técnico, mas para ele, ser artista implica uma outra técnica (implícita), que está no âmbito da sensação, é sentir e transbordar essa sensação até que a mesma reverbere em quem assiste, trazendo-as para a cena, para a história contada por meio da dança. Uma linguagem que não é falada, vista como sublime, que, aparentemente, está relacionada à contemplação.

A percepção do ser artista no balé também se faz mediante a associação com o ser profissional. B7: *Eu acho que sim, acho que é o que faz o bailarino, a diferença do bailarino de escola para o bailarino profissional, que eu vejo, bailarino profissional além de bailarino é artista...* O entrevistado ressalta a diferença de um bailarino que ainda está no âmbito escolar, das academias, que supostamente prioriza a técnica (explícita), e de um bailarino profissional, esse, visto como um artista. O entrevistado percebe em seu meio que o bailarino puramente técnico não supre as demandas dessa profissão, tendo algo a mais, que transcende

a pessoa, mas que também é percebido como imanente a ela. O entrevistado destaca na sua fala que a atenção que ele precisa ter é integral, fazendo referência a uma necessidade de um controle corporal por parte do artista que o direcione a esse transbordar de sensações na dose certa para poder tocar as pessoas, em suas emoções.

Para a oitava entrevistada, B8: *Ser artista é trazer o que você tem de dentro, é você sentir o que você está fazendo, isso em qualquer arte até nas artes plásticas e tudo mais. É você conseguir colocar o que você está sentindo e expor, acho que é... Porque cada arte tem suas coisas que você precisa saber, então na dança eu preciso saber de dança, saber de teatro, preciso saber dançar, então é o que, preciso passar isso para quem está assistindo porque esse é o meu foco, passar isso para alguma pessoa, ser artista no geral é isso, não sei explicar...*

Para a entrevistada, ser artista tem relação com a exposição de sentimentos; algo internalizado que precisa ser transmitido. O sentir, visto como algo que pertence a cada um, é o norteador do fazer artístico. Explorar sensações e transbordá-las para si mesmo e ao público é percebido como uma técnica singular, que cabe a cada um e a seu modo conseguir desenvolver.

O artista se expõe e precisa dominar sua arte, no caso da entrevistada, a dança, mas o teatro também aparece como um domínio, de uma outra ordem, a ser alcançado. A entrevistada diz que ser artista implica transmitir sensações e enfatiza a troca entre o artista e o público como espaço possível de arte. Nessa arte, a fala é corporal e seu espaço de expressão é um teatro dançado.

É também dessa linguagem do teatro, a interpretação, que a nona entrevistada localiza o ser artista. B9: *Eu acho que é pegar ou o que estão montando para você, ou o que já está ali pronto, e você interpretar aquilo da sua maneira, com a sua personalidade, e eu acho importante que assim independente da história, que conte para fora, que conte uma história para mim, que eu sinta alguma coisa com aquilo, sabe, que me passe uma história na cabeça, acho que isso.*

Como já ressaltado pelos demais entrevistados, ser artista, no balé, para essa entrevistada, implica falar em sensações, interpretação e criatividade. Trata-se de criar a partir daquilo que lhe montam como personagem; usar de suas características pessoais, daquilo que lhe compõe enquanto pessoa no mundo, para a cena. É uma liberdade controlada. A

entrevistada destaca que ser artista no balé implica interpretar do seu jeito, ressaltando o transbordar da história para fora, para os outros, e para tanto, da necessidade de alcançar o público, de reverberar em quem assiste. Ao mesmo tempo, reforça que para que isso aconteça, ela precisa, antes, sentir. Ser artista implica, assim, sentir o que se faz e não meramente executar. A sensação é o resultado cênico esperado. Busca-se, aparentemente, um resultado cênico contemplativo e sensível. Importante destacar a ideia das sensações da bailarina como um processo pessoal e interno, que cabe a cada uma buscar e desenvolver. Ao mesmo tempo, a transmissão da sensação conta com o outro, o público, que precisa ser tocado, capturado pelas emoções que o bailarino, em cena, deseja passar, reforçando o caráter social das mesmas.

Essa entrevistada, B9, continua seu relato sobre ser artista da seguinte maneira:

Olha eu não sei quando, mas assim eu lembro que eu sempre tive esse, eu sempre quis botar isso, até porque eu não sou muito dotada fisicamente assim, de linhas lindas e de pernas altas, então eu sempre tive que, sabe, que buscar uma outra coisa para por junto, porque só aquilo, e assim, é uma coisa que eu penso mesmo, até quem tem mesmo, o corpo, aquele “mignon(zinho)”, físico, só aquilo não basta, aquilo nunca, eu, nunca me chamou atenção sendo só isso, então eu sempre tinha essa curiosidade, assim, tipo saber quem é a personagem de, eu me (guiava) por ali sabe, eu, a B9, com meus defeitos, as minhas qualidades, as coisas que tem vontade de fazer ou não nessa personagem, aí eu acho que fica mais natural, também, uma coisa tão só uma cópia, só uma réplica, para mim sempre foi mais interessante esse caminho.

Dentro de sua vivência, como bailarina, ela destaca como o ser artista do jeito que ela narra foi uma possibilidade dela se perceber, se construir como bailarina, já que os atributos físicos necessários ela não possuía. Assim, segundo narra, ela percebeu que ser artista no balé é resultado de uma junção de atributos físicos com a criatividade de quem dança. Há a percepção da existência de um espaço para a criação que parte de quem vive o balé; uma busca do bailarino, em suas características pessoais, de elementos que configurarão o corpo da cena, e que traduz como uma capacidade que a faz artista. Capacidade de criar uma técnica singular que transmitirá o que a pessoa, bailarina, sente. Como relata a entrevistada, a técnica não se reduz à imitação do que já existe. A curiosidade, relatada pela entrevistada, a direciona na busca da arte que ela quer transmitir, e na artista que ela deseja ser. Há nesse processo um

aspecto de liberdade, mencionado pela entrevistada, pois ela estuda seus personagens, mas busca em si mesma, em suas vontades, o que comporá seu personagem.

O último entrevistado, B10, ressalta o corpo “que fala”, corpo expressivo, como elemento fundamental do ser artista... *É muita coisa, é muita coisa, é a música, é a dança, é a consciência corporal é o em volta, são todos, é o conjunto...é... É o seu sentimento, é a sua realidade, é muito engraçado porque às vezes você fala assim, ai eu quero dar tudo de mim, mas eu estou tão triste hoje que eu não consigo fazer nada, e ai o seu corpo fala, e às vezes você tá tão feliz que você, às vezes, não tá nem fazendo força e transpassa isso na cena, que eu acho que é o todo, é o todo...*

Ser artista é, segundo esse relato, “deixar seu corpo falar”. Pelo relato, o entrevistado destaca que ser artista implica ser uma pessoa que vive e que precisa de um conjunto de aspectos – música, dança, consciência corporal, o entorno, sentimento – que compõe seu fazer artístico. Ter domínio do seu corpo é um elemento destacado, mas às vezes mesmo buscando controlar as sensações internalizadas e em evidência, elas se destacam e tomam conta do corpo. Como diz o entrevistado, *às vezes você tá tão feliz que você, às vezes, não tá nem fazendo força e transpassa isso na cena.*

Como ressalta esse e os demais entrevistados, o sentir norteia o ser artista, e isso é visto como algo singular, específico para cada um, mas sempre vivido e passado ao público corporalmente, por meio da dança e de seus gestos, técnicos e expressivos. Pelas falas, é possível apreender que as emoções são como uma bateria que “carrega” o agente e o faz “descarregar” suas sensações, suas emoções na cena. Aquilo que ele é, como relata o bailarino, enquanto ser humano, suas crenças, valores, história de vida, seu “estado de espírito”, se está triste ou feliz, no momento, é transferido em ações físicas que tocam quem faz e quem assiste. Mesmo sabendo-se que ali, na cena, prevalece o todo, o conjunto, bailarinos, plateia, espaço cênico, fica evidente que o ser artista ocupa o lugar do sensível, uma dimensão fundamental do corpo da cena.

3.2 A arte do balé clássico e a ideia de dom

A presente pesquisa gira em torno da problematização do pensamento e percepção do bailarino (a) de que a arte é um “dom”. Nesse registro, o corpo expressivo dos bailarinos (as) é descrito como um corpo que já é próprio da pessoa, inato. Observamos nas entrevistas,

utilizadas nessa pesquisa, que a ideia de “dom”, de algo inato e não construído, ainda persiste.

Ser artista, para os (as) bailarinos (as), está relacionado à liberdade de expressão corporal e à criatividade no uso do corpo, ambos pensados como próprio a cada um. Ao mesmo tempo, avaliam, a partir de suas experiências pessoais, que ser artista é permitir-se criar sem receio de estar certo ou errado. Evidentemente, existe o momento adequado para isso. Esses bailarinos (as) sabem e fazem referência ao fato de que balé é estudo. Estudar a técnica é fundamental para ser um bailarino (a) e ter um corpo ideal, segundo as exigências desse campo artístico, mas para “ser artista” a pessoa precisa saber explorar seu corpo. Havendo repertório motor e emocional para isso, dado especialmente pela vivência e maturidade, avaliam, o (a) bailarino (a) cria, movimenta-se e se emociona conforme a música, conforme a direção, os professores, o (a) deixam livre para isso. Contudo, se não há repertório motor e emocional suficiente, a pessoa que dança balé não consegue e não se permite explorar e sentir, então, ela “não é artista”, não nasceu com “dom”. Essa é a lógica de pensamento das entrevistadas da iniciação científica da pesquisadora, que nortearam a problematização e apareceu também nesse novo material de trabalho de mestrado. O artista pode ser construído, mas “*tem gente que nasce assim*”, revela uma das entrevistadas.

Diferente dessa compreensão, Bourdieu (1999, p. 67) mostra, a partir da noção de capital social e cultural, que a cultura (e dizemos a cultura corporal) também é herdada. Como aponta o autor, “o volume do capital social que um agente individual possui depende então da extensão da rede de relações que ele pode efetivamente mobilizar e do volume do capital (econômico, cultural ou simbólico) que é posse exclusiva de cada um daqueles a que está ligado”. O bailarino (a) é, antes de ser bailarino (a), uma pessoa que vive socialmente, possui sua rede de relações, recebe uma educação escolar e familiar que irá lhe preencher de referências, enquanto pessoa no mundo. O bailarino (a) vai para sua escola de balé, na maioria das vezes, ainda criança. Nossos entrevistados (as) iniciam cedo, na infância e adolescência, seus estudos no balé, mas em paralelo estão descobrindo o mundo e cada uma dentro da sua rede de possibilidades corporais e também de acesso às boas escolas de formação para o balé, encontrando e se relacionando com outras pessoas. Assim, às referências familiares, escolares, vão agregando outras referências e vivências que o reconstrói, continuamente.

Para Bourdieu (1999), o capital cultural, no seu estado incorporado, está no corpo, é pessoal e não se transmite facilmente como se faz com um bem material. A apreensão desse

tipo de capital é feita (muitas vezes) de maneira inconsciente. Reconhecer que uma bailarina é artista olhando pela maneira como se expressa não é tarefa simples, requer também um capital cultural e simbólico de quem conhece “de dentro” esse universo; de quem já assistiu tanto a arte do balé e talvez tenha vivenciado a dança corporalmente, que por meio da inculcação de seus códigos adquiriu tal conhecimento e percepção sobre o outro bailarino, sobre sua atuação.

De um modo geral, definir conceitualmente arte não é uma tarefa simples. Shusterman (1998) faz uma trajetória filosófica para tentar explicar alguns conceitos. O autor, apoiado em outros pensadores, vai afirmar que a arte pode ser definida como uma “*prática sociocultural*” (SHUSTERMAN, 1998, p.31). Prática esta, em destaque, porque o autor também definirá este termo. Para ele, prática é “um conjunto de atividades interconectadas que exigem a aquisição de certas habilidades e certo conhecimento”(SHUSTERMAN, 1998, p.31). O autor define a arte no plano das ações humanas. Nessa definição, a perspectiva histórica é levada em consideração, pois para cada período haverá seu repertório de práticas. A “essência” da arte não é fixa, e sim delimitada pelo campo artístico. A arte é autônoma. Assim como Bourdieu, Shusterman também enfatiza a autonomia do campo como algo que o delimita e o rege.

Ser artista implica aquisição de habilidades e conhecimentos e isso se dá de forma consciente e inconsciente. Os (as) bailarinos (as) entrevistados (as) dizem que a maturidade os fazem artistas; a experiência de vida e a incorporação das vivências afloram e os libertam em cena. A apropriação da experiência demanda tempo; somos treinados no mundo da vida para nos emocionarmos nos momentos certos (LE BRETON, 2009). Quando chega esse momento, que para cada bailarino (a) será de uma maneira, essas emoções reverberam na medida certa da cena. Há, assim, o controle do corpo, onde as emoções se expressam, no palco. Quando não há controle de tônus, e de emoções, não há expressão artística e sim uma dança entre tantas danças de balé, segundo os entrevistados. E isso requer, segundo avaliam, maturidade.

A maturidade é definida no dicionário online de português como: “efeito ou circunstância da pessoa que se encontra numa fase adulta”... “Espaço de tempo de uma vida.”

Nesse momento de reflexão sobre ser artista, para o (a) bailarino (a) que está sendo entrevistado, quem o entrevista já teve a vivência do balé em seu corpo, em sua vida, compreendendo esse universo e o que ele diz a esse respeito.

Num outro momento, de reflexão da pesquisadora, agora na escrita e análise do

campo, torna-se necessário nesse processo de compreensão do campo, trazer imagens que ajudem não só a explicar o objeto, mas permitir a visualização de certas noções, como a noção de tempo, do correr do tempo, também na escrita do presente texto. Busca-se, assim, um paralelo do trabalho do pesquisador, na tarefa de análise, com o próprio campo, no tocante à noção de tempo e de corpo. A intenção é de que por meio da observação de imagens simples o leitor consiga perceber algo que transcende a esfera da escrita, de um fazer-se na escrita, assim como no balé, no tornar-se bailarino (a). Quem escreve sabe como é difícil controlar o “corpo em cena”. À medida certa da expressão envolve o controle fisiológico do corpo, entretanto, esse controle acontece no nível mental e até reverberar-se para o corpo demanda tempo. Num primeiro momento, essa expansão é inconsciente.

Fazendo um paralelo com o campo da pesquisa, quando se percorre o caminho de vida de um (a) bailarino (a), esse controle, e essa reverberação, tornam-se mais conscientes. O aprendizado demanda tempo nesse longo caminho que o (a) bailarino (a) tem que fazer.

Figura 16: Relógio

Dar tempo ao tempo... Para cada pessoa será de uma maneira... É um descobrir-se descobrindo... Perceber-se percebendo... Num tempo pessoal, cronológico, biológico, social, não necessariamente nessa ordem de escrita, mas emaranhados na malha da vida.

Figura 17: Águia¹⁷

Liberdade controlada...

Se quem dança pudesse voar, é possível imaginar que seria difícil segurar a criatividade... A arte parece estar disponível a quem se permite “voar nos seus sonhos”, a quem se permite imaginar. Está, como Shusterman (1998) descreve, na dependência da aquisição de certas habilidades e de certos conhecimentos. Como revelam os entrevistados e na percepção dos mesmos, a arte do balé é para quem explora seu corpo em todas as possibilidades perceptivas, mesmo sabendo que precisará controlá-las em cena, mas na sua mente (corpórea) haverá uma gama de emoções borbulhando e esperando o momento de extravasar a pele e alcançar outros espaços, avaliam. O processo de criação dentro de um microespaço de liberdade no balé exige que se “voe na fantasia”, a imaginação, nesse caminho, torna-se ferramenta fundamental para compor, para “voar em cena”, com leveza, força e graça.

¹⁷ Figuras 16 e 17 são fotos de domínio público, retirada do site pixabay.

Figura 18: Caminho¹⁸...

O caminho de cada pessoa/bailarino (a) é feito de escolhas, conforme revelam os relatos. Ser um bailarino, bailarina, é uma escolha de vida, ser artista também, mas uma escolha, aparentemente, inconsciente. Durante o percurso de vida de quem dança, a arte vai aflorando, num processo de aprendizado inculcado, incorporado ao longo do tempo. Nesse caminho percorrido, fica evidente que separar a pessoa, na sua inteireza, do artista/bailarino (a) é reduzi-la ao que ela não é, mesmo para compreendê-la como bailarino (a), pois o artista que se forma é uma pessoa imersa no mundo da vida, que cria e se cria no mundo e na arte; uma pessoa que vive socialmente e faz uso de suas singularidades nos microespaços de liberdade da vida e da arte; dentro e fora dos palcos. Ambas as referências se interconectam, mundo da vida (com famílias, amigos, histórias) e mundo da arte, no universo do balé, que é o caminho escolhido pelos entrevistados.

A arte é aqui pensada como uma “prática social”, com regras e códigos próprios, e não como uma entidade divina e suspensa da materialidade da vida. A arte circunscreve um caminho específico de aprendizado que é disponibilizado não só em seu campo próprio, mas nas várias referências apreendidas nas relações estabelecidas com os agentes que constantemente nos formam e nos conduzem as várias maneiras de ser no mundo, a partir das experiências vividas, conformando o *habitus*.

O *habitus* incorporado do (a) bailarino (a) clássico (a) é formado muito cedo. Os entrevistados (as) ingressaram ainda na infância, e adolescência, dentro de um campo já bem consolidado. As regras do balé são (quase) imutáveis; a estrutura de treinamento da bailarina é

¹⁸ Foto de domínio público, retirada do site pixabay.

toda codificada. As habilidades necessárias são trabalhadas em sala de aula, e assim, treino após treino, o corpo da bailarina é moldado. A técnica (explícita) do balé é fundamental nesse processo e, assim, o ser artista acaba sendo visto como um treinamento que se faz a parte, individual (também dado no coletivo) e inconsciente, pois o bailarino (a) vai construindo o ser artista, de certa maneira, “de fora para dentro”, imitando, mas “de repente” descobre que pode construí-lo “de dentro para fora”, a partir de suas referências, da história vivida, da maturidade que se vai adquirindo, como revelam os relatos. Em ambos os casos, há a percepção de que essa conquista é algo inato, próprio a cada um.

O estudo de Wacquant (2002) sobre o boxe traz uma relação parecida àquela apresentada pelos bailarinos deste estudo, no referente à antinomia apresentada, ou seja, à ideia das qualidades inatas do ser bailarino e, ao mesmo tempo, a necessidade revelada de muito esforço e treino para a construção do ideal no balé. O autor escreve sobre o caráter inato descrito pelos boxeadores e também sobre o controle, trabalho e esforço empreendidos, treino a treino pelos lutadores; “é essa contradição inerente ao *habitus* pugilístico explicativa de que a crença no caráter inato das qualidades do boxeador possa se acomodar sem fricção com uma moral inflexível do trabalho e esforço” (WACQUANT, 2002, p. 119). O autor aponta que o *habitus* pugilístico começa desde criança, assim como vemos com os (as) bailarinos (as). Outro apontamento se dá sobre esse caráter coletivo da aprendizagem, diferente do balé que é todo codificado, o boxe não é. Em consonância, poderíamos pensar que o aprendizado artístico do bailarino (a) se dá pelo coletivo, pois a transmissão do gesto da cena, da representação, é passado de geração para geração, pela imitação. Sobre a transmissão no boxe, Wacquant (2002, p. 120) escreve: “A transmissão do pugilismo efetua-se de uma forma gestual, visual e mimética, sob o custo de uma manipulação regulada do corpo que somatiza o saber coletivamente detido e exibido pelos membros do clube a cada patamar da hierarquia tácita que o atravessa”. No balé também há a somatização daquilo que é visualizado e imitado, isso se dá no coletivo, mas há também o aspecto singular, individual da aprendizagem. “Um ter que tornou-se ser”, isso é o capital cultural, é um *habitus* (BOURDIEU, 2007, pp. 74-75).

A aprendizagem no balé clássico se dá no fazer, na prática. Silva (2011, p. 367), analisando o pensamento de Ingold, destaca que “enquanto a aquisição da linguagem é vista como inseparável do desenvolvimento dos poderes da fala, o desenvolvimento, de aptidões

perceptivas que nós aprendemos para conhecer os outros se desenvolve estando atentos para aquelas tramas sutis que revelam as nuances do nosso relacionamento com eles”. Aprender balé requer um estado de atenção corpórea. É por meio dos atos perceptivos, ver, ouvir, sentir, fazendo e refazendo na prática cotidiana, que se aprende balé. Nas falas dos entrevistados, é nítida a dificuldade em expressar em palavras aquilo que foi aprendido corporalmente, por atos perceptivos. Falar sobre o que se faz não é tarefa simples, uma vez que exige a tomada de consciência dessas outras percepções usadas no processo de aprendizagem. Os (as) bailarinos (as) são educados por atos perceptivos que não requerem a fala, ou como eles mesmos disseram, no caso da arte, também não requerem orientação.

Essa aprendizagem talvez aconteça pela pré-condição, relatada por Silva (2011, p. 368), de “imersão individual, no momento exato do nascimento (e não antes) em um campo relacional”. Somos seres únicos vivendo com outros seres únicos, num universo de relações, no interior dos quais nos abrimos mais ou menos, consciente e inconscientemente para processos de aprendizagem.

Separar a pessoa/bailarino (a) do artista/bailarino (a) seria desconsiderar os processos de aprendizagem existentes, bem como as relações que propiciam a aprendizagem do balé. “Tornar-se uma pessoa é, então, reunir relações sociais na estrutura da consciência” (SILVA, 2011, p. 368). Um bailarino (a) é uma pessoa que aprende na interação com o mundo e com outras pessoas. A autora recorre ao termo socialidade, utilizado por Ingold, tornando compreensível a ideia de aprendizagem apresentada. A socialidade, diz, seria “uma qualidade constitutiva de relacionamentos, que está nas e através das relações que as pessoas vêm mantendo em suas atividades e na vida social” (SILVA, 2011, p. 368). É por meio dessa socialidade que há o aprendizado constante, sem a necessidade de verbalização, no sentido da linguagem falada. “Então, a socialidade é possível na ausência de linguagem e de qualquer tipo de autoconsciência que dependa da linguagem” (SILVA, 2011, p. 369).

A autora destaca a importância da “experiência perceptiva como um núcleo através do qual as pessoas se engajam e se envolvem umas com as outras”... (SILVA, 2011, p. 375). Os processos de aprendizagem não se resumem à fala ou à imposição de linguagens, e discursos. Aprendemos com os outros a partir do momento em que interagimos no mundo e com o mundo, também através de nossos sentidos, vendo, ouvindo, cheirando, tocando, sentidos esses que estão impregnados do social (LE BRETON, 2009). Como desenvolve o autor, é por

meio de uma avaliação, ainda que intuitiva e provisória, que o sujeito interpreta suas sensações. Essa interpretação baseia-se num repertório cultural, na apropriação pessoal da cultura, das circunstâncias, nas singularidades individuais. “O desencadear das emoções é necessariamente um dado cultural tramado no âmago do vínculo social e nutrido por toda a história do sujeito” (LE BRETON, 2009, p. 117).

É possível assim falar em microespaços de liberdade, pois a experiência perceptiva, ainda que posta no coletivo, será dada para cada pessoa, de uma maneira. Na aprendizagem do balé, o (a) bailarino (a) vai construindo uma consciência, inconsciente, das suas ações emotivas cênicas; aprendendo também pela percepção a ser um artista no balé. Essa percepção passa pelo filtro de um repertório de valores; de um capital cultural que também mobiliza sua sensibilidade.

Ao se tornar bailarino, o campo do balé clássico, com as regras e padrões definidos, já estava posto. Mas o aprendizado no interior desse campo será dado coletivamente, pelas interações, e individualmente, pela percepção dos atos de outros bailarinos; pelo amadurecimento no campo; pela imitação e reconstrução singular do que é dado aprender.

Mas, se a arte é uma prática social a ser aprendida como entender a noção de dom nas falas? Essa compreensão pode ser buscada na forma como se aprende o balé, no quê e como se aprende o balé. Pelas falas, fica evidente que a técnica (explícita) é aprendida e praticada constantemente, por meio de exercícios físicos em meio à apreensão dos códigos do balé. Mas a arte não se aprende dessa maneira, no mundo do balé clássico, segundo os entrevistados.

Como mostram os bailarinos pesquisados, ser um artista no balé clássico envolve uma aprendizagem não explícita; um “algo a mais para dançar”, que é buscado nas possibilidades dos corpos. Conforme relatam, os bailarinos ouviram essa orientação de pessoas já consagradas; assistiram pessoas consagradas sendo artistas e explodindo sensações no dançar, e perceberam em seus corpos as sensações, no ato de dançar. Tudo pela experiência sensorial, de pessoas imersas no mundo do balé desde a mais tenra idade.

No caso do balé, como arte, há por vezes, como demonstram os relatos dos entrevistados, uma tentativa de separação da vida do artista, daquela vivida fora do universo do balé, a vida do dia a dia, como se isso fosse possível. Com base nessa separação, a vida artística aparece como um dom, porque não se considera o aprendizado, processual, que cotidianamente nos preenche. O dom surge como algo divino e inexplicável para justificar

uma habilidade aprendida.

Ao escrever sobre Mozart (1995), Norbert Elias traçou não só o panorama da vida de um artista, mas também trouxe à tona a discussão sobre o dom.

Na leitura de Mozart, o autor destaca que no século XVIII havia uma mudança na conformação social que reverberava no fazer artístico, que ecoava nas pessoas que já não se enquadravam no modelo aristocrático de arte. “A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte” (p. 16). A liberdade que Mozart, um burguês, buscava era uma necessidade de criar à sua maneira, sem a intervenção da corte, daqueles que se julgavam entendedores da arte. A ideia de liberdade criativa parece tornar-se, então, uma característica do artista.

Para Elias (1995, p. 18), o estudo sobre Mozart fora um estudo sociológico. Segundo o autor, “é preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo”, logo, separar o homem do artista seria um equívoco, afinal, o artista configura-se na interdependência de outras pessoas, e meios, de sua época. Compreender o ser artista implica a compreensão do social que configura esse ser. No século XVIII, a força da aristocracia de corte era evidente, eram eles, e não os artistas, que ditavam o que era a arte, e “as instituições capazes de montar óperas, balés e obras orquestrais de grandes dimensões ainda estavam, em grande parte, limitadas a cidades dotadas de cortes, como Munique, Mannheim, Berlim ou Praga” (ELIAS, 1995, p. 40).

Sobre o ser artista de Mozart, Elias (1995, p. 42) aponta que ele “sempre desejou poder criar livremente, seguir suas vozes interiores sem se preocupar com os compradores”. Percebe-se que ser artista, nesse período, não era uma atividade que permitisse liberdade criativa, mas havia esse desejo e o autor destaca que as melhores obras produzidas por Mozart foram aquelas que ele pode soltar sua imaginação.

Para compreender a noção do ser artista, Elias (1995) faz uma distinção entre a “arte de artesão”, ou de corte, e a “arte de artista”. A primeira se dá pela produção artística encomendada pelos superiores socialmente, da corte, e a segunda, à produção para um público anônimo, mas de mesmo nível do artista. Assim, para entender o macroprocesso, Elias vai ao micro, à vida de Mozart, e aponta “à medida que vai mudando a relação entre os que produzem arte e os que precisam dela e a compram, muda a estrutura da arte, mas não o seu valor” (ELIAS, 1995, p. 46).

Esse processo parece indicar o surgimento da ideia de liberdade criativa. Quando se muda a estrutura do que vem a ser arte, mudam-se as relações entre quem detém o poder financeiro e político e quem detém o conhecimento e habilidades artísticas. Para que o artista pudesse criar e sair dessa arte artesanal, no sentido de arte de corte, houve o surgimento de uma classe que pudesse comprar as obras. Uma mudança na conformação social estava acontecendo (ELIAS, 1995, p. 47).

Fica clara a existência de uma função para a obra de arte nesse contexto social de corte e como aponta Elias (1995, p.49), uma das funções da obra de arte era de exibição da sociedade enquanto um grupo de pessoas com as mesmas características e de indivíduos dentro desse grupo. Para isso, a arte de artesão servia. No passado, a arte foi utilitária, então, a liberdade do artista não era socialmente aceita. O artista precisava só executar o que lhe fora pedido.

Ainda hoje, no universo do balé, existe a necessidade de seguir o que se pede. O bailarino que pretende seguir carreira profissional, precisa antes se adequar fisicamente ao que solicitam aqueles que produzem os balés; aos grandes nomes do balé clássico; e também precisa realizar o que a “corte” lhe pede.

Entretanto, Elias (1995) destaca que no século XX, em alguns ramos da arte, como na pintura, música elitizada e popular, houve uma mudança na relação de poder entre produtores de arte e consumidores. Os primeiros começam a ter voz. O artista individual, autônomo, desponta e num novo padrão social de arte, ele ganha espaço e usa de sua imaginação e criatividade para compor. “(...) Ele dispõe de liberdade bem maior para seguir sua compreensão pessoal dos padrões sequenciais, sua expressividade e seu próprio sentimento e gosto, que se tornam altamente individualizados” (ELIAS, 1995, p. 50). O artista da sociedade europeia ocidental ganha liberdade e pelo contexto percebe-se que isso foi um processo longo, ocorrendo de modo concomitante a mudanças na conformação política e econômica da sociedade.

Nesse momento, volta à recordação a fala de um dos entrevistados que, no momento em que foi proferida, não fez muito sentido. Mas ao compreender o contexto em que se faz o artista, é possível perceber como é atual essa discussão que Elias desenvolveu no contexto do século XVIII ao XX. Um dos bailarinos entrevistados relata: *seria hipocrisia falar que a gente não dança para a plateia, tá que a gente não dança, porque a gente nem vê quem tá lá,*

mas que a gente deve um respeito a eles, deve, eles estão ali... Percebe-se, nessa fala, que quem dança tem clareza que há uma plateia, mas ele, artista, faz sua arte, primeiramente, para se sentir bem e se isso fizer bem para ele, provavelmente alcançará quem foi vê-lo. A obra (particular, não o todo, a composição da companhia obviamente foi feita para ser apresentada) foi produzida independente de quem foi assistir, pois quem assiste é um público de indivíduos isolados, não uma “corte”. O ver que o entrevistado se refere significa que o bailarino não enxerga o público com os olhos por conta da iluminação cênica que o “cega”, mas também significa que antes de produzir algo para quem foi assistir, ele, enquanto artista, precisa produzir a sensação para ele mesmo; precisa “fantasiar” para si para materializar a obra na sua dança... *Então quer dizer, se de repente você nem quer, aquele dia você não quer dançar, você faz um espetáculo mau, você vai sair dali frustrado, “tipo”, irritado, cobrando você mesmo, até o que menos se importa, não vai sair contente, e a plateia não vai sair emocionada*, avalia o entrevistado.

Como aponta Elias (1995, p. 51), “tanto na produção como na percepção, uma parte importante é desempenhada não apenas por sentimentos altamente individualizados, mas por um grau elevado de auto-observação”.

Como falar hoje em liberdade criativa no balé clássico, uma dança já codificada e tão hermética? Se no passado havia mudanças sociais e políticas importantes, pensando nos séculos XVIII/XX, o século XXI, século em que essas entrevistas foram realizadas, também se faz em meio a mudanças, de diversas ordens. O social está evidentemente incorporado nas ações dos agentes, orientando suas práticas. Falar em ser artista, ser bailarino é também falar em pessoas e sociedades, bem como e especialmente, em sua articulação.

Elias (1995, p. 53) destaca que é frequente a ideia de que

“a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta ideia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos”

Embora clara a articulação entre o social e o indivíduo, da referência ao aspecto da maturidade, conseguida com o tempo e nas experiências vividas, também vista nas entrevistas como responsável pela compreensão do ser artista, para a maioria dos entrevistados, esse amadurecimento é visto como algo interno, próprio da pessoa, embora em momento algum os

entrevistados mencionassem que essa maturação cênica tivesse relação com quem eram como pessoas, mesmo fazendo referências às suas emoções como norteadoras do fazer artístico. Ao mesmo tempo, na percepção dos entrevistados, parece que a arte e a maturação artística surgem de uma construção pessoal que “não se sabe bem” a origem, ou a mesma aparece como milagre de um dom que receberam. Porém, em uma das entrevistas, surgiu na fala algo incomum às demais falas, talvez porque esse bailarino vivenciou, e vivencia, o balé e a arte de uma maneira singular. Ele enxerga que é uma pessoa e que isto o compõe enquanto artista.

Então, vai também de gosto de cada bailarino, tipo assim, se é um príncipe B4, eu já sei, eu não sou loiro, não tenho dois metros de altura, então eu não vou querer ser algo que eu não sou, então eu tenho que procurar coisas que me valorizam, você enquanto bailarino, você tem que aprender, isso claro só vem com o tempo, hoje eu tenho 31 anos e ano que vem eu vou descobrir outras coisas daqui – nem, semana que vem já, amanhã – a cada dia você vai descobrindo uma coisa e você vai amadurecendo aquilo, não adianta você querer cobrar isso de uma pessoa que acabou de começar é... E é uma busca constante... Nota-se a clareza com a qual esse bailarino se descreve como artista. Ele tem a noção de quem é de que isso o compõe na sua maneira de fazer arte. Para ele, isso se aprende, mas requer tempo e atenção. Ser artista é ser uma pessoa que vive no mundo e que está num aprendizado constante.

Sobre sua individualidade enquanto artista o entrevistado relata:

E não suporto quando alguém despreparado na sua frente começa a falar – não, mas olha o jeito que ele faz, você tem que fazer assim – não existe, é arte, você pode me levar numa direção e ali eu vou me encontrar, mas querer que a minha direção seja na mesma direção, ou igual, com uma outra pessoa, em balés assim, principalmente esses de história, né, porque de repente se é uma coisa de técnica, técnica é aquilo, é ali o arroz com o feijão, você tem que fazer isso, isso e isso, tem que ser desse jeito nessa música, ponto, beleza, mas se é um balé com história não, cada um cria o seu trajeto do balé, você me direciona, olha é assim que eu quero, assim, assim e assim, mas o que vai passar na cabeça de cada personagem só a pessoa sabe...

A criação individual é um aspecto da personalidade do artista, como demonstram os relatos de bailarinos e bailarinas dessa investigação, com destaque para esse trecho do entrevistado supracitado. Elias (1995) também evidencia esse aspecto ao traçar o contexto histórico do século XVIII com a noção de artista atribuída a Mozart.

É notória a ligação da arte como sociedade e Elias (1995) aponta a lacuna quando se trata a arte como algo que flutua na sociedade, algo externo e independente das pessoas vivendo em sociedade. O autor discute a ideia de dom atribuída a Mozart e aponta o caminho da sublimação e da aprendizagem desde a infância como fatores de aquisição de habilidades e do desenvolvimento de uma arte extraordinária, como era a de Mozart, na visão do autor. A sublimação seria esse caminho de suspensão da realidade e de redirecionamento da imaginação e da fantasia, para a produção artística, mais um “talento” artístico do que uma herança genética, biológica, pressuposta na ideia de um dom.

O autor destaca a infância como um período de desenvolvimento importante, e ressalta: “é muito difícil conhecer as razões pelas quais, no desenvolvimento de uma dada personalidade, mecanismos particulares como projeção, repressão, identificação ou sublimação são preferidos” (ELIAS, 1995, p. 59). A explicação para um “talento” parece estar no processo de aprendizagem que a pessoa é inserida, bem como nas escolhas que ela pode, ou não, fazer.

Para Elias (1995, p. 60), a capacidade de criar inovações, artísticas, e produzir uma ressonância nos outros é o que se classifica como criatividade, e para o autor, Mozart sabia fazer-se ecoar, Mozart “sabia dar rédea livre às fantasias”. Para Elias, estava na sublimação a explicação do talento de Mozart e as fantasias sonhadas seriam o alimento do fazer, mas entre o sonhar e o fazer uma obra artística é que estava a questão, pois produzir um material requer um treinamento e também um certo distanciamento de si, uma vez que deverá produzir para outros.

Elias (1995) faz uso de leituras freudianas para tentar elucidar a noção de ser artista e assim compreender o “gênio” Mozart. Para o autor, “diferente das ideias dos sonhos, as ideias do artista sempre estão ligadas ao material e à sociedade”. Acrescenta-se, “(...) forma específica de comunicação que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativamente, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio” (ELIAS, 1995, p. 64).

Ser artista é um “vai e vem” de ideias e sensações, do mundo externo e interno; da pessoa que vive em sociedade, mas que também é um ser único, que faz escolhas, que experimenta e que na sua autoconsciência julga o que será sua arte. O artista aprende sonhando e vivendo, experimenta suas fantasias numa realidade que a pessoa/artista constrói.

Se der certo, apresenta-se como obra, mas a ressonância pode ser negativa também e isso é consequência do risco embutido na experimentação artística, no ser artista.

3.3 A invenção do “ser artista” do (a) bailarino (a): possível gênese de um campo

Bourdieu (2004, p. 58), em seu estudo sobre o campo artístico, faz um questionamento pertinente ao nosso problema de investigação. O autor questiona: “como o artista e o intelectual tornam-se pouco a pouco autônomos, conquistam sua liberdade?” Para o autor, a resposta viria de um estudo rigoroso da gênese da estrutura do campo.

O balé clássico é um campo artístico que tem sua estrutura originada na corte. Ele nasce na França e ganha poder no reinado de Luiz XIV¹⁹. Monteiro (2006, p.133) relata que a partir do século XVIII estava em uso a escrita da dança, como uma partitura musical; a notação usada no balé em dias atuais é derivada desse período de corte. No século XVIII, o rei Luiz XIV encomendara para Raoul Anger Feuillet²⁰ uma obra com as notações coreográficas, com passos, ritmos e deslocamento espacial. O estudo do balé é todo em francês; a aprendizagem, em qualquer parte do mundo, faz uso da mesma nomenclatura, *plié* é *plié*²¹ aqui no Brasil, no Japão e em qualquer parte do mundo, utiliza-se essa mesma nomenclatura.

O balé é uma arte com mais ou menos trezentos anos de existência. Ele se reestruturou esteticamente no século XVIII e ainda hoje replica as mesmas notações coreográficas; as mesmas nomenclaturas. Evidentemente, em outras dinâmicas, outros corpos, outras sociedades; outros tempos.

Para apresentar o balé clássico, Monteiro (2006, p. 13) traz a obra de Noverre, datada de 1760. Para a autora, esta obra “ocupa um lugar de destaque na história da dança”, tendo em vista a mesma ter criado com as *cartas sobre a dança*, uma obra teórica de reflexão sobre o balé clássico. A autora faz uma interpretação das cartas em conjunto com outros autores que escreveram sobre dança e teatro. Pensando nessa liberdade do artista, do bailarino, temos nessa obra apontamentos do que era um artista na visão de Noverre. Esse autor descreve características cênicas e ressalta a natureza do bailarino e das emoções como parte do

19“A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atinge seu apogeu, tanto quanto etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres” (Monteiro, 2006, p. 36)

20Raoul Anger Feuillet, *Chorégraphie ou l' Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, 1700.

21 *Plié* significa flexão de joelhos.

repertório motor que diferenciará o balé de ação de um balé mecânico, de puro divertimento.

Por meio dessas cartas, é possível perceber que Noverre proporciona uma liberdade controlada ao bailarino, que sem o uso de máscaras na cena, se vê obrigado a compor expressões faciais. Como descreve Monteiro (2006, p. 136), o “rosto é que dá sentido ao gesto, que interpreta a cena muda, animando os movimentos”. A autora, interpretando Noverre, relata a importância das emoções; do bailarino sentir para se expressar. Mas considerando a época, percebe-se que esse sentir fora orientado de maneira a imitar a “natureza”, a classe social “legítima”, e o controle das paixões. A “variedade, que tanto interessa à arte, se amolda de preferência aos personagens bem-nascidos, cujas possibilidades expressivas são bem maiores” (MONTEIRO, 2006, p. 163).

A pantomina fora a norteadora da ação cênica, porém, como aponta Monteiro (2006), para Noverre, na composição da cena, deve haver espontaneidade, não a cópia do gesto. O bailarino deveria sentir. Aqui entramos num aspecto importante para esta pesquisa, a evidência de que faz parte da estrutura de aprendizagem do balé clássico desde o século XVIII a naturalização do corpo da cena, pois, como descreve Monteiro (2006, p. 147),

Se não há regras, nem códigos, se a atuação depende exclusivamente da espontaneidade da emoção e do vivo sentir do intérprete, como chegar a explicitar a natureza do contexto da expressão e do sentir? Determinada, no momento da atuação no palco, é condicionada, entre outras coisas, pelas qualidades físicas e emocionais do intérprete. O novo padrão de gosto paga um preço por ter humanizado os personagens, por envolver pessoalmente o bailarino. Os que não foram destinados **por natureza** (grifo nosso) ao ofício estarão, doravante, excluídos. Sem o concurso da natureza, não existe verdadeiro bailarino.

Olhando para essa citação e refletindo sobre as entrevistas e observações já realizadas, pode-se dizer que nesse momento de ruptura estética do século XVIII²² tem-se a conformação do bailarino ideal com a noção de dom ressaltada, pois aqueles que não possuem o talento, o dom, não serão coroados artistas.

No balé, as regras são claras: existe uma codificação coreográfica da cena. A bailarina precisa entrar “no jogo”. Como descreve Bourdieu (2004, p. 82):

“o *habitus* como social inscrito no corpo, no indivíduo biológico, permite produzir a infinidade de atos do jogo que estão inscritos no jogo em estado de possibilidades e de exigências objetivas; as coações e as exigências do jogo, ainda que não estejam reunidas num código de regras, impõem-se àqueles e somente àqueles que por terem o sentido do jogo, isto é, o senso da necessidade imanente do jogo, estão preparados para percebê-las e realizá-las”.

22“Uma ruptura na sensibilidade estética foi então sendo percebida a partir da investigação sobre os rumos tomados pela dança no início do século XVIII” (MONTEIRO, 2006, p.30).

Uma vez que esteja “dentro do jogo”, e por ter internalizado suas regras, naturaliza-se o corpo da cena. Desde o início da aprendizagem, na infância, o (a) bailarino (a) vai entrando no jogo da cena e aprendendo “o fazer cênico” com seus mestres e com as bailarinas mais experientes e renomadas. Com a maturidade, permite-se sentir e, já com uma experiência de vida maior, coloca suas paixões de maneira controlada no ato de representar. Há, nesse processo, uma contradição inerente ao “ser artista” do bailarino, visto como inato, como um dom.

Sobre o caráter inato da expressividade do bailarino, Noverre escreve na *carta 2* as características de um bom mestre de balé para que ele possa explorar bem as capacidades do bailarino no palco do teatro, este: “deve recomeçar uma cena de ação até que os que a executam tenham finalmente encontrado o instante natural, **inato em todos os homens**, instante preciso, que se mostra sempre com força e verdade, se produzido pelo sentimento” (MONTEIRO, 2006, p.194, grifo nosso). A bailarina do século XXI reconhece esse “natural”. Nos relatos, isso chama a atenção e revela que o modo como o balé é ensinado conduz a tal pensamento. Na pesquisa, foi possível perceber que essa liberdade controlada para expressar-se na cena vai sendo aprendida inconscientemente, muito similar ao que demonstram as cartas de Noverre.

3.4 A formação de um campo nas artes: nascimento e perpetuação do balé clássico

O balé é uma arte nobre e majestosa, como descreve Noverre na *carta 4* (MONTEIRO, 2006, p. 209). Nos dias de hoje, essa dança ainda tem esse apelo ao “nobre”. No relato de diário de campo do “Kirov”, é possível perceber, na digressão feita pela pesquisadora, sua afetação, ou incômodo, ao estar imersa num espaço com pessoas, aparentemente, com alto poder aquisitivo. O balé não é puro divertimento. Noverre queria distingui-lo enquanto arte nobre, por isso em suas cartas descreve como deveria ser tal arte; quem poderia executá-la e até quem seria apto para assisti-la: as pessoas de gosto. A “vontade” de Noverre era equiparar o balé à pintura nobre europeia e transformar o balé numa linguagem universal assim como pensava a pintura.

Para Noverre, na carta 6, “tudo que serve à pintura também serve à dança”

(MONTEIRO, 2006, p. 226). Fica claro ao ler as cartas de Noverre, que ele buscava na pintura e na poesia exemplos de boa arte para o balé clássico. Mesmo sendo uma arte de corte, um dança de corte, lendo as cartas, nota-se que havia uma busca pela autonomia do balé. No século XVIII, havia, nas artes, um desejo de liberdade artística associada ao contexto político e social da época, na França. Para Noverre, *carta 6*, à arte cabia a imitação da natureza. Em suas palavras, “a perfeita imitação exige que se tenha em si o mesmo gosto, as mesmas inclinações, a mesma constituição, a mesma inteligência e as mesmas aptidões que original a ser copiado” (MONTEIRO, 2006, p. 238). Pensando em tempos atuais, e nas entrevistas realizadas nesta pesquisa, ressalta o fato de os bailarinos e bailarinas buscarem em suas vivências emotivas, na vida do cotidiano, possibilidades de movimentação cênica que passe verdade, que imite a vida.

No século XVIII predominavam ainda as danças de divertimentos. O balé parece que estava restrito às óperas e Noverre, em suas cartas, faz fortes críticas a esse lugar do balé (MONTEIRO, 2006, p. 239). Sobre o aspecto da representação, Noverre sugere que os bailarinos deveriam estudar os homens que iriam representar e aponta que “é somente colocando-se no lugar do herói, ou do personagem que se quer interpretar, que se consegue representá-lo e imitá-lo perfeitamente” (MONTEIRO, 2006, p. 265).

Noverre tecia fortes críticas à falta de expressividade no balé. Nesse período, ainda se usavam máscaras nas representações e isso, para ele, tirava o caráter representativo e expressivo do balé. Na representação, a fisionomia era de suma importância para Noverre. Para ele, “todo ator deve sentir-se livre no teatro; nem o papel, nem o personagem que representa deve colocar-lhe qualquer espécie de entrave (MONTEIRO, 2006, p. 266). Para esse reformador da dança, nada podia atrapalhar a expressividade, nem roupas exageradas, nem máscaras. A liberdade torna-se artefato do bailarino, porque a arte estava para o sublime, para o sentimento, e não somente para a utilidade da corte.

Sentir. A sensação deveria nortear a ação do balé de Noverre e o rosto deveria expressar as emoções. Nessa perspectiva, a arte não mais deveria estar restrita a “cópias vazias”, com máscaras e adornos, e sim a uma imitação “da verdade” na qual a pessoa que representa se faz presente e sente o que faz. Liberdade criativa e controlada, eis o artista do balé surgindo no século XVIII. Obviamente, não era qualquer pessoa que estaria apta a essa arte. Para Noverre, haviam aqueles que, favorecidos pela “natureza”, estariam aptos a essa

arte. Aos outros que renunciassem ao teatro e fossem dedicar-se a outro ofício, que não seria necessária a perfeição (MONTEIRO, 2006, p. 285). Percebe-se que a ideia de talento e dom já estavam presentes.

Para Noverre, a ação “em matéria de dança, é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos, da fisionomia”(MONTEIRO, 2006, p. 297). O balé de ação proposto por Noverre no século XVIII trouxe esses ideais à prática artística. A ação para Noverre era a pantomima.

É possível inferir daí que esses ideais tenham ultrapassado as barreiras do tempo e seguido pela tradição oral no universo de aprendizagem do balé. Século após século, em diferentes contextos e sociedades, cada um a sua maneira se valeu dessa noção de representação expressiva do balé.

A ideia de dom é perpetuada nas cartas de Noverre. Para ele, nem todos possuem a graça e o espírito para a dança; só a natureza provê o ser humano dessas qualidades, ou seja, a pessoa nasceria com o gosto e depois só precisaria refiná-lo (MONTEIRO, 2006, p. 299).

Noverre clamava por uma arte sublime e para isso ele dizia: “é indispensável e necessário que os bailarinos dividam seu tempo e seus estudos entre corpo e espírito e que ambos sejam objeto de suas reflexões; mas infelizmente dá-se tudo ao primeiro e nada ao outro”. Continuando ele dizia (...) “raramente a cabeça conduz as pernas e, como o espírito e o gênio não se encontram nos pés, fica-se perdido; o homem é eclipsado, resta apenas a máquina mal combinada, exposta à estéril admiração dos tolos”... (MONTEIRO, 2006, pp. 306-307). É nítida a dicotomia corpo e alma presente nesse discurso. Para o autor, deveria haver a soberania do espírito em relação ao corpo; separada do espírito, a cabeça deveria reinar. Dessa dicotomia, corpo e mente, há também a dicotomia natureza e cultura. Para o autor, o “gênio”, que é da pessoa, é separado da cultura, do contexto.

Starobinski (1994, p. 19) em seu livro “a invenção da liberdade” estudou o período de 1700 a 1789 no campo das artes plásticas e aponta que

“o *status* da arte e do artista sofre uma transformação que, se não se faz sentir imediatamente na forma visível das obras, não será por isso menos decisiva a longo prazo. Através das reivindicações dos artistas e das tentativas da filosofia estética (outra invenção do século), abre caminho e se impõe uma ideia de criação segundo a qual a obra de arte torna-se o ato por excelência da consciência livre”.

Eis a conformação no campo das artes que estava se moldando, nesse período. De fato, o autor fala de poetas, músicos e pintores, mas ao recorrermos às inspirações de Noverre no campo das artes plásticas é possível compreender essa liberdade criativa na dança.

Esse chamado à liberdade nas artes dá-se em meio ao contexto político absolutista. A importância de apreensão do contexto histórico na compreensão das artes é destacada por Starobinski (1994, p.20), que argumenta “seja qual for o momento da história em que a observamos, ela não exprime diretamente o estado global da sociedade. Ela é o apanágio dos que detêm o poder e a riqueza”. O balé de corte e clássico, assim como a pintura e música, serviram para ostentar o poder e a riqueza das cortes. A arte era encomendada por uma corte. Elias, no estudo de Mozart, descreve que ao músico não se pedia uma criação; solicitava-se aquilo que a nobreza julgava arte e o “artista” produzia. Mas, nas brechas de liberdade, o artista também começava a pensar na sua própria criação.

Starobinski (1994, p. 61) descreve que no século XVIII houve a descoberta do prazer e aponta que “em tudo o que tem de confuso, nossa emoção não é somente a primeira resposta diante da obra de arte, ela é a resposta decisiva”. Para o autor, esse século seria o do pensamento do prazer e servirá para justificar muitos assuntos da vida mundana. O sentimento torna-se a expressão primeira em detrimento da razão. Essa virá posteriormente²³.

A servidão do artista é vista, mas contestada. A “falsa natureza” ilude. A arte barroca, de luxo, revela ostentação, a pedido dos nobres, revelando seu poder. Starobinski (1994, p.75) descreve a pintura desse período pela sua magia imitativa e ressalta: “a pintura nos oferece o espetáculo de um espetáculo, a imagem brilhante de uma sociedade que deseja brilhar”. Assim, se Noverre pretendia igualar o balé à pintura é compreensivo que ele julgasse belo imitar a “falsa natureza” da nobreza, com expressividade.

O balé de corte precede o balé clássico. Havia, no período, várias danças de corte, que eram executadas em ocasiões especiais. A Itália tinha essa tradição. Na França não foi diferente, tendo sido até mais exuberante. “O balé de corte foi, em primeiro lugar, um baile organizado em torno de uma ação dramática” (BOURCIER, 2001, p. 73), mas era visto como divertimento e propaganda da corte. Quem dançava não eram profissionais da dança, mas cortesãos de classe alta. Só a partir de 1670 os amadores saíram (BOURCIER, 2001, p. 75).

Bourcier (2001, p.75) aponta que “até o século XVII, os tratados de dança tinham sido

²³“Com o século XVII chega o tempo do racional [...]” (Le Breton, 2011, p. 103). De acordo com esse autor, para Descartes as emoções deveriam ser sujeitadas à razão.

mais obras de reflexão intelectual sobre o balé do que exposições de técnicas”. O autor destaca que não é possível saber de fato como eram as composições do balé de corte. A dança clássica surge no reinado de Luís XIV. O gosto era pela mitologia grega, uma arte artificial e rigorosa (BOURCIER, 2001 p. 113).

Com o intuito de controlar a dança clássica e impor a ela regras, o rei, Luís XIV cria a academia real de dança em 1661. A ideia era conservar os balés e nada de novo poderia surgir sem passar pelos acadêmicos. Dada sua qualificação na música e na dança, Charles-Louis-Pierre Beauchamps foi o responsável pela codificação e pela técnica do balé. Beauchamps nada escreveu, os tratados de dança foram escritos por outras pessoas.

Na França, a dança clássica toma ares de profissão no reinado de Luís XIV. Como aponta Bourcier (2001, p. 116), “toda arte da época de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, à sua rigidez”. A forma prevalecia em relação ao conteúdo.

Sobre a profissionalização do balé, sabe-se que a partir de 1672, com a criação da academia real de música e dança, os bailarinos começam a ter renda fixa e precisam competir para conquistar um cargo, tanto no corpo de baile, quanto para serem solistas (BOURCIER, 2001, p.116). Um dos tratados de dança data de 1700 e fora escrito por um aluno de Beauchamps, Raoul-Auger Feuillet. Outro autor, André Lorin, também publicou uma obra de escrita da dança (BOURCIER, p.118).

No século XVIII, século das luzes, uma nova conformação política, social e econômica estava ganhando força na França. Socialmente, os burgueses ricos ascendem e, ideologicamente, é a cidade e não somente a corte que prevalece (BOURCIER, 2001, p. 148). O autor também afirma que esse será o século do prazer. Para Bourcier (2001, p. 149) “as artes mostram como o grande negócio do século é ser feliz”... Em 1713, a profissão de dançarino é regulamentada e é criada a escola de dança da academia real (BOURCIER, p.152).

Bourcier (2001, p. 153) aponta dois documentos importantes de dança da época, que tratam da escrita da dança, códigos e técnica.

“La Chorégraphie ou l’ Art de décrire la danse par caractères, figures e signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses (a coreografia ou a arte de descrever a dança por caracteres, figuras e sinais demonstrativos através dos quais se aprende facilmente por si mesmo todos os tipos de dança), publicado em 1700 por Raoul-Auger Feuillet (...) - *Le Maître à danser* (o

professor de dança), publicado em 1725 por Pierre Rameau.

O balé no século XVII e XVIII ainda tinha seu lugar no interior das óperas, sendo visto como divertimentos. Lully²⁴ empregava a dança entre atos de suas óperas heroicas. Mais tarde, após a morte de Lully, André Campra criou um gênero novo, a ópera-balé (BOURCIER, 2001, p. 157). Todavia, no século XVIII, surge Noverre, e como reformador da dança, tecerá sérias críticas a esse tipo de balé. Já no século XIX, a *silfide* irá marcar o nascimento do balé romântico. Segundo Bourcier (2001), o espírito que reinava nos românticos era o de sensação de liberdade artística. De acordo com o autor (2001, p. 200), “a arte é conquistada pelos ‘grandes princípios’ de 1789: liberdade, igualdade; cada artista tem o direito de se exprimir sem restrições.”

Ao traçar a trajetória da dança clássica, recupera-se o contexto histórico, social e político que a circunscreve e os pensamentos que a acompanham. Percebe-se que a dança foi mudando conforme modificava-se o gosto da nobreza. O balé clássico não nasce nas ruas; nasce nas cortes como forma de entretenimento e propaganda de seu poder. Nesse período, vão surgindo músicos e mestre de balés que imersos em várias sociedades de corte de sua época, francesa, italiana, alemã, britânica, vão adquirindo outros saberes de outras artes, pintura, teatro, literatura, poesia, e essas vão lhes servindo de inspiração.

Importante destacar como a França influenciou outras cortes. Vários bailarinos se formaram na França e foram propagar o balé em outras cortes e, por meio de tratados de dança, cartas e muito provavelmente, pela tradição oral e corporal, os ensinamentos do balé foram sendo propagados. A normatização do balé clássico, dada por meio da criação de regras e códigos tornou-o uma dança perpetuada e, certamente, esse caráter de disciplina, ordem, sublimação e valorização do poder monárquico atraiu o interesse de outros reinos. Pensar o nascimento do balé clássico como arte é recorrer à compreensão do social que o circunscreveu; aos pensamentos e configurações das sociedades dessa época.

De acordo com Canton (1994, p. 61), o balé nasce na corte de Luís XIV. A autora destaca-o, nesse período, como “balé teatral”. Para a autora, o termo dança abarca de maneira geral uma série de manifestações teatrais, “desde o balé do século XVII até a dança-teatro

24 “Jean-Baptiste de Lully (italiano: *Giovanni Battista Lulli*) (Florença, 28 de novembro de 1632– Paris, 22 de março de 1687) foi um compositor francês, nascido na Itália. Passou a maior parte da vida trabalhando na corte de Luís XIV. Compositor prolixo, seu estilo foi largamente imitado na Europa”. https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully

contemporânea em vários países ocidentais” (CANTON, 1994, p.20). A autora dá destaque ao balé do século XIX, de Marius Petipa. Francês, mestre de balé em São Petersburgo, Rússia, coreografou e dirigiu o balé do teatro Maryinsky (Kirov). Na era romântica, fez grandes obras baseadas em contos de fadas, com rigor técnico e em grande escala (CANTON, 1994, p. 20). De fato, a França, e mais ainda Luís XIV, tornaram-se exemplos de civilização por séculos (CANTON, 1994, p. 35). A França criou o balé clássico, mas os franceses trouxeram da Itália mestres e músicos. Como aponta a autora, os italianos criaram os mestres de balé, mas foram os franceses que transformaram o balé numa técnica e o profissionalizaram (CANTON, 1994, p. 62).

Canton (1994), ao trabalhar com os contos de fadas, aborda o balé romântico do século XIX. Foi no romantismo que a bailarina ganhou um tom etéreo e os bailarinos tornam-se mais secundários nas ações, responsáveis por conduzir as bailarinas.

Na Rússia, o balé projeta-se para a aristocracia. O estilo grandioso adotado por Petipa²⁵ reproduzia os valores do czar, não o da sociedade, de fato. Como discute Canton (1994, p. 72).

Desde 1735, o balé se tornara virtualmente propriedade do czar e, como tal, um artefato aristocrático. Não ecoava a crise econômica sentida sobretudo pela classe média, pelos camponeses e pelo novo proletariado urbano, nem os sentimentos populistas e desiludidos de escritores como Tolstói e Dostoiévski. Os balés encomendados por Ivan Vsevolozhky, o diretor do Teatro Imperial, enfatizavam a pompa e a diversão mais ainda que os de seus antecessores.

Para Bourdieu (2007), o processo de autonomia do campo artístico dá-se mediante a constituição de uma nova categoria de artistas e profissionais intelectuais, que não mais se orientam pela igreja, aristocratas ou por academias. As demandas externas de outros campos não interferem no fazer artístico, que possui suas regras próprias. A produção e concorrência será entre pares, entre produtores produzindo para produtores. Segundo o autor, esse movimento de autonomia do campo artístico aconteceu em ritmos diferentes, em cada sociedade. Bourdieu destaca a Revolução Industrial como um ponto marcante na aceleração dessa autonomia. A indústria cultural, com a produção em série de livros e folhetins, possibilita uma extensão cultural, bem como o acesso ao consumo às novas classes e às mulheres (BOURDIEU, 2007, p. 102).

Há uma distinção clara entre a arte “pura”, de significação e codificada, e a arte como

²⁵“Marius Ivanovich Petipa (1818-1910) foi um bailarino, professor e coreógrafo russo nascido na França”. https://pt.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa

mercadoria; relegada ao “simples” prazer. O autor aponta o processo que levou a arte a esse caminho, da arte pela arte, a um público restrito, e da arte mercadoria destinada ao grande público anônimo:

Em consequência, todas estas “invenções” do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da “criação” livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo”(BOURDIEU, 2007, p. 104)

O autor aponta mudanças no mercado econômico e na maneira de pensar a arte, como norteadores de um novo campo para arte, um campo autônomo. Voltando a Mozart, de Elias, é possível reconhecer também aí a busca pela autonomia do artista.

Sobre o balé do século XIX, Canton (1994, p. 75) aponta que a junção de Petipa com Vsevoloshky, diretor do balé, e Tchaikovsky, rendeu trabalhos grandiosos, ao mesmo tempo em que garantiu a profissionalização dos dançarinos e a virtuosidade técnica. Para a autora, esse processo levou o balé a uma linguagem clássica mais pura; linguagem essa que buscava reviver a corte de Luís XIV. De acordo com a autora, “Vsevolozhsky queria que a encenação do balé reproduzisse o estilo barroco francês e que a música revivesse o espírito de Lully, Bach e Rameau” (CANTON, 1994, p. 75).

Nessa evolução do balé como forma teatral, Canton (1994, p. 98) ressalta o ganho de destaque da bailarina na dança, enquanto o bailarino “devia se limitar ao papel de sustentador, ou *porteur*”. Todavia, mesmo havendo mulheres em destaque na dança, isso não significava poder, pois quem produzia e dirigia os balés eram homens.

Homens e mulheres bailarinos, são todos herdeiros dessa cultura artística enraizada e reproduzida. A conformação social muda, de sociedade para sociedade, assim como a economia, a política, as pessoas e mentalidade. Não há uma linearidade, mas uma dinâmica de transformações, ao nível macro e micro, das relações.

De fato, o balé clássico profissional se legitima pelas grandes companhias que o consagraram, além dos festivais que também cumprem esse papel. As cortes não mais existem. São as instituições que fomentam e difundem o balé clássico. A autonomia talvez esteja nesse microespaço de liberdade que o bailarino conquistou, e que permite a ele dizer que a arte é liberdade criativa; é sentimento.

Segundo Bourdieu (1996, p. 159), “o processo que leva à constituição de um campo é um processo de *institucionalização da anomia* no termo do qual ninguém pode já aparecer como senhor e proprietário absoluto do *nomos*, do princípio de visão e de divisão legítimas”. Do ponto de vista da instituição, o balé clássico constitui-se como um campo. Historicamente, nasce atrelado à aristocracia.

Pelos relatos desta pesquisa percebe-se que houve mudanças nesse campo e que há uma dimensão de liberdade no dançar balé. No âmbito individual, subjetivo, os bailarinos já revelam a existência de certa liberdade, remetendo-a ao nível do sensível, da expressão, da arte.

Para Bourdieu (1996, p. 161), ao estudar escritores e pintores do século XIX, a arte pela arte, seria “essa maneira particular de viver a arte que se enraíza numa arte de viver em ruptura com o estilo de vida burguês, nomeadamente porque assenta e recusa de qualquer justificação social da arte e do artista”. Eis a noção de liberdade artística emergindo, fundamentada na ideia de arte como sublimação.

Nesta investigação, a arte é pensada como sociedade, como prática social, historicamente definida. Como mostraram os relatos, aquilo que se aprende socialmente, em socialidade, é incorporado e utilizado na criação artística. Para alguns entrevistados, trata-se de um dom, o dom de ser artista no balé. Como destaca uma das entrevistadas, B6, *a pessoa já nasce, com isso sabe, com esse dom*, referindo-se ao dom de ser artista no balé.

4. SER E SE TORNAR BAILARINO (A)

Durante o exame de qualificação surgiu o questionamento sobre o que seria “ser bailarino (a)”. Tal pergunta apareceu, provavelmente, para melhor esclarecer o problema dessa investigação, que seria qual o corpo cênico do balé e como se naturaliza esse corpo da cena. Portanto, talvez faltasse algo previamente, que desenhasse o caminho de compreensão desse corpo, algo que estivesse no âmbito do ser, de uma vivência pessoal e singular. Sendo assim, outra pergunta foi incluída no roteiro: o que é ser bailarino (a) para você? Nas primeiras três entrevistadas, dessa investigação, não foi feita tal pergunta, mas as entrevistadas narraram como e quando iniciaram seus estudos, assim conseguimos ter uma noção do que seria ser um (a) bailarino (a) para elas. A pesquisadora também fez balé clássico, tendo incorporado a noção do que é ser uma bailarina. Assim, no decorrer das

descrições, será quase inevitável não convergir com as ideias desses (as) entrevistados (as), ou até mesmo delas divergir, pois nos relatos surgiram falas superficiais que não levaram, a princípio, ao âmbito profissional e pessoal do ser bailarino (a); como uma das respostas dadas que traz a ideia de que ser bailarina é você ser feliz...O que evidenciou a necessidade de melhor compreensão dessa ideia a partir do relato completo da entrevistada e de outros relatos, para a mesma questão.

A primeira entrevistada narrou seu início e sua vivência com o balé clássico, a incorporação da técnica parece ter sido algo muito forte para ela. *B1: Eu comecei com o balé, né? Então, eu acho que esse corpo foi construído e hoje, por exemplo, você diz, foi construído, sim, e quando eu sai do balé, porque quando eu entrei na CIA e fui dançar dança contemporânea, então, por exemplo, eu sofri muito, né? Por não ter vivenciado outra coisa, então aos doze anos eu até fiz jazz, mas era também com linhas clássicas, então quando eu entrei com dezessete na CIA eu não tinha um corpo para o contemporâneo, então essa mudança, essa necessidade de transformar esse corpo cênico do balé... é... E não era só físico, era um corpo que era preparado para certas coisas e que quando eram necessárias outras coisas eu não conseguia, então, acho que ao longo da minha vivência no balé clássico eu fui preparada para este corpo cênico e que isso é uma coisa que eu acho que me questiono muito como professora de balé...* Segundo essa entrevistada, ser bailarina tem a ver com a apropriação e incorporação de uma técnica específica, essa parece moldar a pessoa de uma maneira quase imutável; a ponto de, quando a bailarina precisa usar seu corpo de outra forma, em outras danças, ela não consegue se desvincular facilmente dessa técnica internalizada em seu corpo, ela torna-se esse corpo da bailarina clássica, e percebe isso na medida que tentar experimentar outras práticas corporais. No caso da entrevistada, hoje, em outro lugar, como professora, ela se questiona, a partir de suas experiências, sobre qual seria o caminho a ser seguido, para que o corpo da pessoa não ficasse formatado numa técnica só.

Essa entrevistada iniciou na infância seus estudos de balé. *Entrevistadora: Você começou a estudar com quantos anos o balé clássico? B1: Estudar, estudar, acho que uns sete anos, né? Quando você entra na escola e tem o baby... Entrevistadora: Ai com dezessete você entrou para a companhia (CIA) de contemporâneo? B1: É. Entrevistadora: Hoje você está com quantos anos? B1: 32 (trinta e dois). Entrevistadora: Continua dançando? B1: Continuo. Hoje contemporâneo e jazz, né? Balé clássico só faço aula. E eu acho que também*

o balé favorece algumas... é... Alguma parte técnica muito necessária para outras modalidades, então estilo, o jazz por exemplo que eu danço necessita da técnica clássica, do corpo em cena clássico, né? Então, eu faço uso do balé por conta disso e porque eu gosto também, né? Acho que é por isso. Desde pequena, percebe-se que a entrevistada vai se construindo e se configurando como bailarina. Ao ingressar numa CIA de dança contemporânea, ela se dá conta de que precisa se (re)configurar; a entrevistada escolhe outros caminhos, mas destaca que nesses caminhos usa da técnica clássica e ressalta que gosta do balé. Talvez, ser bailarina clássica profissional seja uma coisa, e usar a técnica do balé clássico como base para outras danças, e para satisfação pessoal, seja outra coisa, pelo menos é o que fica do relato.

A entrevistada aponta aspectos emocionais sobre sua vivência com o balé. *B1: E assim, hoje, por exemplo, eu acho que essa ideia de que não se deve iniciar só com o balé clássico, porque frustra muito, né, eu não tenho o biótipo ideal da bailarina, né, então durante muito tempo eu briguei com isso...* Parece que ser bailarina implica ter um corpo ideal, específico para o balé, e, pelo relato, esse não deve ser fácil de ser alcançado, a ponto de levá-la à frustração. Dando continuidade a essa fala: *Entrevistadora: Você brigou... B1: Briguei, eu tive bulimia com quatorze anos, né, quadro de internação, porque tava já com a gastrite avançada e toda hora eu colocava o dedo para vomitar, com quatorze anos... Entrevistadora: Para ter um corpo... B1: Um corpo ideal, né, eram dietas e dietas atrás de dietas exageradas, né...* Pelo narrado, sabemos que esse é um caso particular, que aqui temos um aspecto singular, pessoal, mas o destacamos porque o “ser” parece implicar o “ter” e para isso essa bailarina não mediu esforços, deixando sua saúde de lado e se rendendo a “torturas” para ter um corpo ideal e assim ser uma bailarina clássica.

A segunda entrevistada estava com vinte e nove anos de idade quando foi entrevistada. *B2: Olha, eu comecei com doze anos, mas eu comecei num lugar que não era adequado, então assim eu... é... Creio que eu comecei de verdade com dezesseis. Entrevistadora: você estudou no começo como? B2: A tá. Não, na verdade assim, era porque era uma escola, mas eu não imaginava que não estavam me ensinando corretamente ... B2: Então, eu fazia várias coisas assim, e já fazia várias coisas difíceis, mas eu não tinha ideia que era difícil, eu fazia de qualquer jeito, eu copiava... B2: ... Ai depois quando a B1 me trouxe para essa academia e ai eu comecei a perceber, “opa” espera aí tem alguma coisa errada. B2: Eu comecei a*

estudar e tudo mais. B2: Dezesseis eu considero que eu comecei a fazer mesmo. Essa entrevistada, inicia jovem seus estudos, mas destaca na sua fala que não começou corretamente, então afirma que iniciou seus estudos mesmo com dezesseis anos, porque parece que ser bailarina implica “estudo”; estudar uma técnica para incorporá-la e não somente copiar movimentos. Ela foi indicada pela primeira entrevistada, as duas são da mesma academia de dança. Essa pessoa atua como professora e bailarina desse espaço. Na continuidade do seu relato, percebe-se que ser bailarina está ligado à incorporação da técnica (ou técnicas, implícita e explícita) e externalização dessa, na dança do balé clássico. Ressalta-se, que assim como para a primeira entrevistada, na segunda também não foi feita a pergunta sobre o que é ser bailarina. Buscou-se nessas entrevistas o exercício de interpretação, baseado nos relatos sobre a vivência das bailarinas, com o balé, conforme narraram.

A terceira entrevistada, bailarina, estava com 19 (dezenove) anos de idade no momento da entrevista. A pesquisadora foi uma de suas primeiras professoras de balé. Ela iniciou como aluna da pesquisadora quando tinha nove, dez, anos de idade e seguiu para o estúdio de dança que a pesquisadora também estudou. Toda a sua adolescência fez balé. Aos 18 (dezoito) anos teve sua vivência internacional, foi para o Canadá estudar balé. Quando fez quinze anos de idade, a pesquisadora foi convidada para sua festa de debutante, bailarinas compuseram o quadro das quinze meninas e a entrevistada dançou um *pas de deux* na festa. Mesmo de longe, a pesquisadora a acompanhava, pela internet. Em seu relato, percebe-se que ser bailarina implica incorporar a técnica e não medir esforços para alcançar o corpo ideal.

Após essa entrevista, foram realizadas outras, inserindo-se a questão do que é ser bailarino (a).

O bailarino quatro estava com trinta e um anos de idade quando o entrevistamos. Ele atuava como bailarino numa grande CIA de São Paulo. Ele começou a fazer balé com doze anos de idade, no mesmo lugar que a pesquisadora fez. Sobre sua resposta: *ser bailarino para mim, eu acho, acho que é uma opção de vida... É... Não é simplesmente um trabalho, muitas pessoas podem até achar que tem como conciliar isso, dizendo você vai vir aqui, você vai trabalhar ali as suas oito horas de trabalho, e, como se sentasse num escritório, e não é. Você tem que, você sabe que não pode ficar até tarde, à noite acordado, porque você precisa ter descanso para o seu corpo, porque no outro dia você tem que estar bem para fazer o ensaio, se você não faz bem o seu ensaio, você também não vai sair realizado daqui, então... Quando*

eu fui para fora eu fiquei onze meses, todos os anos, em dez anos eu ficava onze meses fora sem a família, e ficava só um mês com a família, então são tudo opções que eu tinha que tomar para ser...

Para esse entrevistado, ser bailarino implica fazer uma escolha de vida, ressaltamos a comparação que ele faz com outras profissões, ele não é bailarino somente nas oito, ou mais, horas de trabalho que tem por dia; ser bailarino é uma escolha de vida, porque “você dormirá e acordará sendo um bailarino”. Cuidados com o corpo são necessários e isso se dá todos os dias, fora e dentro do espaço de trabalho. O corpo do bailarino é seu instrumento de trabalho, então, o bailarino necessita de descanso, e precisa estar no padrão requerido, sem descanso o bailarino não renderá no trabalho, precisa de eficiência.

O entrevistado fez essa escolha, o que mexeu com sua vida pessoal. Ele precisou abdicar de sua família, de seu país, para se dedicar à profissão que escolheu. Como ele disse, ele tinha opções, e sabia que precisava fazer uma escolha para *ser* bailarino.

B4: É... Daí tomar essas decisões, porque você sabe, você tem que estar com peso em dia, você tem que estar com o músculo, você tem que cuidar, de repente você vai sair igual a um louco numa bicicleta você cai se machuca... Se lesiona, então você tem que evitar fazer muitas coisas, você tem que cuidar do seu corpo, você tem que estar sempre em forma, aqui que a gente dança um repertório tanto do clássico quanto do moderno, então seu corpo tem que estar preparado para essa mudança...

Cuidados com o corpo. Ser bailarino é ter um corpo apto à profissão e há uma manutenção constante da forma e técnica requeridas. Pelo que aparenta, ser bailarino envolve elementos para além de uma profissão convencional. Os cuidados com o corpo soam como manutenção do instrumento de trabalho e não como um cuidado voltado para a saúde do bailarino. Pelo relato, é possível apreender que ser bailarino envolve aparência física, uma estética magra e uma força específica, pois há um trabalho muscular necessário à prática do balé clássico.

A quinta bailarina estava com vinte e cinco anos de idade, atuava como professora de balé clássico. *B5: No balé clássico eu comecei no ano de 2005 (dois mil e cinco) para 2006 (dois mil e seis), um pouco tarde, eu já tinha uns 15 (quinze) anos (...). Com a ginástica rítmica com os 8 (oito) anos de idade, eu fui campeã brasileira de ginástica rítmica, eu morei no Paraná, participei da equipe da Sadia da seleção, então eu tive toda uma vivência com a*

ginástica rítmica, e posteriormente iniciei no balé... Essa entrevistada destacou em sua fala que iniciou tarde o aprendizado do balé, deixando transparecer que é uma prática que se inicia cedo, na infância. Mas ao aprofundar a conversa a entrevistada relatou sua vivência com a ginástica rítmica. Ela chegou a competir e foi campeã brasileira nessa modalidade.

A ginástica rítmica exige também um padrão de corpo, magro e forte, e uma flexibilidade corporal extrema. Quando essa entrevistada ingressou no balé, a pesquisadora frequentava o estúdio de dança por ela escolhido, foram colegas de turma e dançaram juntas. A presença dela realmente chamava atenção, a superflexibilidade dela era algo incomum para a maioria das pessoas que frequentavam o estúdio, mesmo para aquelas bailarinas com mais habilidades e com o físico ideal. Essa entrevistada só não tinha o domínio da técnica (ou técnicas) clássica, mas o corpo, físico/anatômico ela já possuía.

Sobre ser bailarina, a entrevistada relatou como foi sua vivência na Alemanha e encontramos nesse trecho de relato uma possibilidade descritiva do “ser bailarina”:

*B5: Sim, então, foi assim, na verdade eu cheguei lá para ficar três meses, na Alemanha, cheguei para ir, conhecer como turista, porque eu já tinha um amigo que morava lá, então eu falei a, vou para passear, para ficar três meses e nesse meu passeio eu resolvi começar a fazer aulas nas escolas (...) Então eu fui para ficar três meses e na verdade fiquei dois anos, e nesses dois anos eu vim duas vezes para cá, para o Brasil de férias. Pelo relato, percebe-se que a experiência na Alemanha, com o balé, foi importante, resultando na escolha de ficar no país para estudar o balé. Ela parece ter tido oportunidade para ficar naquele país e atuar em uma companhia (CIA), mas a entrevistada aponta os caminhos na vida de bailarina e esses não se resumem somente ao dançar, como ela disse: *a gente pode escolher*.*

Essa entrevistada (B5) possui, junto com sua mãe, uma escola de dança. A escola dela é bem estruturada, várias salas adequadas para dança, com tablado de madeira, espelhos e barras, são 3 andares e um terraço que ela também usa para eventos. Sobre sua experiência na Alemanha e a ideia da escolha, a entrevistada diz: *foi porque eu fui para lá, isso me incentivou, fez assim eu olhar para a dança de uma maneira diferente, admirar os professores, porque hoje eu sou professora e gosto muito dessa função, né, porque a gente como bailarino a gente pode escolher se quer dançar, se a gente quer ser coreógrafo, se a gente só quer dar aula, se a gente só quer produzir um espetáculo, então assim... é... Me ajudou a ver a qualidade dos professores da escola, daí eu falei poxa quero, né, quero ter*

uma escola assim, boa, quero, né, é claro que é muita pretensão da minha escola chegar perto da escola de lá, né, mas foi onde eu decidi realmente que eu queria ter uma escola e queria ser professora, né, a parte bailarina foi ótima para mim, mas eu me encantei mais pelo professor, foi onde eu decidi mesmo que eu quero ser professora. A entrevistada parece ter se identificado com a profissão de professora e viu aí a possibilidade de trazer para o Brasil aquilo que aprendera na Alemanha.

Voltando à questão da escolha, a entrevistadora pergunta: *Você não quis mesmo ir para a CIA como bailarina...*

B5: Não, não. Até porque eu gostei muito, mas eu não me adaptei a morar lá, no frio, a língua, o alemão é difícil e assim eu sentia saudade da minha família, então eu falei assim, não, eu quero levar tudo isso para lá (Brasil) e aí foi assim... Parece, que assim como o entrevistado anterior, ser bailarina, bailarino, envolve uma escolha de vida, da qual fazem parte certas abdições. A entrevistada relatou episódios da sua vida pessoal que seriam importantes para ela no momento da tomada de decisão de ser uma bailarina profissional. Na verdade, a entrevistada tinha possibilidades de escolha, pois ela pôde montar sua academia e seguir no universo profissional do balé de outro modo.

A entrevistada relatou episódios de sua vida pessoal que seriam importantes para ela no momento de tomar a decisão de ser uma bailarina profissional, ou não. Quando foi questionada sobre o que é ser bailarina, ela disse:

B5: Ah... Ser bailarino... Para mim... é... Difícil mesmo essa pergunta, porque ser bailarina envolve tantas coisas, né... Mas assim, ser bailarina é você se sentir uma pessoa melhor, eu acho, sabe... é... Não sei, eu falo que bailarina é diferente de uma pessoa normal, né.... É difícil expressar assim, mas para mim sei lá, você ser bailarino é você acreditar, é você ter fé nas coisas, é você, você olha diferente para as coisas, é diferente...

Essa não é uma pergunta fácil, mas como a entrevistada disse, ser bailarina envolve “muitas coisas”, e para além da superficialidade do relato, destaca-se novamente a escolha de vida como possível resposta a essa pergunta.

A sexta entrevistada estava com vinte e três anos de idade no momento da entrevista. Ela atuou em CIAs de balé, mas estava no campo como professora de balé.

B6: Eu iniciei de 11 (onze) para 12 (doze) anos, balé clássico, né, mas eu já fazia o jazz, já cheguei a fazer ginástica olímpica... Essa entrevistada inicia cedo o balé, mas antes,

bem pequena, já tinha entrado em contato com outras danças e com a ginástica também, quando questionada sobre ser bailarina, B6: (...) *fui descobrindo em mim que era além de um hobby, de uma diversão, porque para mim balé ainda era uma diversão, só que bem mais responsável, bem mais profissional, tem esse lado assim que é o meu trabalho, é a minha profissão, é o que eu quero para mim, é o que vou ser a minha vida inteira, então eu boto assim todo amor, toda dedicação, é ai, é tudo assim, tudo, tudo envolve o balé, tudo envolve o balé, entende, não consigo explicar direito em palavras porque é muito de cada um, assim, é muito o que a gente sente, então a gente tem que transmitir isso em aula, porque balé também mexe muito com nossos sentimentos porque não é uma coisa fácil, uma que não é uma coisa que é valorizada no nosso país, não é reconhecido, então – você trabalha com o quê? A sou bailarina. E? Mas estuda alguma coisa? Tá, para ser bailarina tem que estudar muito, para se formar são nove anos, né, de formação, fora o preparatório, o baby class, e tal, no começo, mas para formação mesmo tem que ser os nove anos, tem que passar em todos os exames, assim, tem que ter experiência também de palco, tem que ter várias experiências com vários profissionais, igual esses cursos de férias que tem eu acho que isso acrescenta muito na vida de qualquer bailarino...*

Ser bailarina é uma escolha profissional que a pessoa faz para si, e que parece envolver sentimentos, pois, no relato, percebe-se que não é uma profissão comum, parece não ter o *status* de profissão, logo, para a bailarina se afirmar como profissional, como alguém que trabalha profissionalmente com o balé, necessário, talvez, se faz saber o sentido da palavra trabalho. Para “os outros”, para as outras pessoas não ligadas ao universo do balé, o que ela faz é uma diversão, uma atividade física, mas para ela não, ser bailarina envolve estudar e estudar muito, assim como para se graduar em qualquer outra profissão. Há uma trajetória acadêmica, para ser bailarina. É o que ela será a vida toda. Isso aparece muito forte em sua fala. É uma escolha de vida.

Num primeiro momento, a fala é direcionada a um aspecto quase “superficial”, mas a entrevistada vai mergulhando em seus pensamentos e sentimentos e aponta que balé é uma profissão, e ser bailarina é uma escolha de se tornar um profissional; e é uma escolha feita para si e que envolve razão e emoção e o reconhecimento de um difícil caminho a seguir.

O bailarino sete, B7, estava com vinte e cinco anos de idade no momento da entrevista. Ele atuava numa grande CIA de balé, de São Paulo. Sobre quando iniciou seus

estudos no balé: aos 13 (treze) anos, em Salvador. B7: *Engraçado que eu tinha uma professora de Educação física em 2000 (dois mil), ela era apaixonada por dança, ela queria ter um grupo de dança, mesmo ela sem noção, ela queria, e ela resolveu abrir um grupo lá na escola com os alunos dela, em 2000 (dois mil), então a gente tinha aula de dança, mas era mais jazz, dança afro, e através dela eu conheci uma professora em 2003 (dois mil e três) que me levou para fazer balé clássico, que eu não tinha nenhuma ideia do que era balé clássico.*

Esse entrevistado não inicia com o balé, ele, na sua escola, vivencia outras práticas e por intermédio de uma professora (de educação física, assim como a pesquisadora/entrevistadora, por isso ele menciona que é “engraçado” lembrar) ele conheceu o balé clássico; dando seguimento é feita a pergunta sobre ser bailarino. B7: *Difícil. Eu acho que é falar o que a gente sente, a nossa verdade através do nosso corpo, por exemplo, eu sou uma pessoa muito tímida, agora que eu to conseguindo mais me expressar, que no começo era terrível, tinha entrevista eu já começava a suar...* Aparentemente, ser bailarino significa poder falar com o corpo, sem uso da voz; é “mostrar a verdade através do corpo”. Esse entrevistado disse ser muito tímido, e a dança aparece como uma forma de linguagem. B7: *(...) ser bailarino é poder falar o que você sente...* Falar com o corpo, ser bailarino parece ter propiciado a ele um outro caminho de expressão na vida, de expressar sentimentos, ser ele e ser bailarino são uma coisa só, vida e profissão estão unidas.

A bailarina oito estava com dezoito anos, ela iniciou no *baby class* com a pesquisadora, que na época estava com quinze anos e ela, a entrevistada, seus quatro, cinco, aninhos.

B8: *No meu caso foi um pouco mais diferente do que é acostumado, porque eu fiz aula em escola muito simples e escola de periferia mais afastada, então a vivência não era muito técnica e aprofundada, era uma coisa mais de criança, mais brincado, porque não existia aquele conhecimento tão... Então eu só comecei a ter conhecimento de balé clássico mesmo quando eu estava um pouco mais velha, com 11 (onze), 12 (doze) anos. Balé clássico mesmo, com o estudo que eu tive, conhecer nomes, conhecer técnica, de conhecer repertório tal, aos 15 (quinze) anos mesmo, como eu era mais criança o estudo era mais lúdico como acontece com a maioria das crianças, mas no meu caso foi bastante, porque a academia não era tão profissionalizante.*

A entrevistada inicia o balé cedo, mas considera que o início foi mesmo na

adolescência, pois parece que é nesse momento que ela começa a aprender a técnica, os códigos e a estética própria do balé. É notório que, para ela, a aprendizagem do balé clássico acontece quando a academia possui caráter profissionalizante, ou seja, balé, para ela, é profissão.

Com relação a ser bailarina, a entrevistada, B8, fez a seguinte descrição: *Ser bailarina tá está ligado a expor alguma coisa própria, através de não falar que eu acho muito mais difícil que um teatro por exemplo, você não tá falando só de você, no caso do balé clássico, você tá contando uma história de anos que não tá ligada com seu convívio atual, você tá contando uma história que você nunca (... viveu? Leu?) na vida, são personagens diferentes do que você não está acostumada, então acaba exigindo muito do psicológico seu e estudo, mas ser bailarino ... é mais fácil você falar o que é estar dançando, talvez, o que é estar sendo bailarino, agora falar ser bailarino é complicado...*

Pelo relato, ela associa o ser bailarina a uma forma de linguagem corporal, de expressão, parece que balé não é só executar movimentos, tem uma finalidade que é a de comunicar, sem falar, uma história, algo que, para ela, não é fácil, pois as histórias contadas não são atuais, não tem relação com a vida dela; mesmo indo pelo caminho do “estar dançando” a entrevistada continua com o (mesmo) discurso, e afirma ser complexa a pergunta e por tanto de difícil resposta.

A nona entrevistada estava com trinta anos de idade quando foi entrevistada. Atuava numa grande CIA de balé, de São Paulo, e iniciou seus estudos no balé aos nove anos de idade no Rio de Janeiro. E ser bailarina, para ela: *(...) é uma maneira de me expressar, porque embora a gente, a maioria, assim como eu danço mais o clássico, já são coisas que já estão prontas né, e você só põe no seu corpo, mas esse por no seu corpo eu acho que você pode por muita coisa da sua personalidade, das suas experiências, a sua vivência, e o prazer físico mesmo que me dá assim, enquanto eu to ensaiando, enquanto eu to fazendo aula, não é só uma coisa, né, acho que da cabeça assim, no fica só no campo de ideia, ou de sentimento, né, você tem a sensação é de se desafiar, né, todo dia, né, de conseguir se superar.*

Para a entrevistada, ser bailarina é poder se expressar, mas ressalta-se que nesse relato a entrevistada disse colocar suas vivências nessa expressão, então parece haver uma troca, algo que vem “de fora” e algo interno que é dela, que também será comunicado. Ao mesmo tempo, a entrevistada, B9, aponta os esforços em sua rotina de aula: *todo dia, a coisa da*

quinta perfeita, da linha do arabesque, a perna mais alta em fim, mas eu acho que mais por conseguir me expressar mais assim do que até com palavras, para mim é uma forma de expressão muito importante. Ser bailarina envolve certas habilidades físicas (flexibilidade) e estéticas, mas a expressividade corporal, poder falar com o corpo, sem uso da voz, é um aspecto de suma importância para ela como bailarina.

O décimo bailarino entrevistado estava com trinta anos de idade, iniciou seu estudos no balé aos dezessete anos, no ano de 2003 (dois mil e três). Ele, B10, descreveu como foi que tudo começou: *... ai eu fui conhecendo dessa realidade, fui aprendendo na realidade o que era o balé como profissão e como isso funcionava e aquilo foi me dando mais gosto e ao mesmo tempo angústia, porque eu era o mais velho, tava fazendo aula junto com meninas de 14 (quatorze), 16(dezesseis) anos e eu já tinha 18 (dezoito),19 (dezenove) anos, então aquilo foi me afligindo, porque eu queria ser também um profissional da dança né, um bailarino, mas já tinha um peso da idade, né, querendo ou não as coisas já eram um pouco mais difíceis de acontecer e pelo tempo também de estudo e tudo mais ai fui indo, fui indo...*

Esse entrevistado destaca que começou tarde, já num período de transição da adolescência para a idade adulta e aponta isso como um aspecto relevante, já que ele viu a possibilidade de uma profissionalização com o balé clássico, mas sabia que o meio exigia uma ascensão na carreira ainda jovem e pelo relato percebe-se que conforme ele ia conhecendo o campo e tentando se fixar na carreira, a idade ia lhe pesando, deixando evidente que esse elemento, a idade, conta nesse universo profissional.

Levado a pensar sobre o que é ser bailarino, ele, B10, destacou: *Ai olha menina, to me perguntando isso até hoje, (risos). A cada dia que eu acordo eu me pergunto, a cada aula que eu faço eu me pergunto, o que é ser bailarino, porque não tem como descrever, porque é o corpo que fala, não sei, eu não consigo dar uma definição de dança, porque não é aquela coisa piegas que fala sabe de amor e de...*

Nesse trecho aparece a noção de expressividade, de linguagem corporal, e da complexidade em descrever aquilo que está no âmbito do sensível, e não dizível. O entrevistado, B10, tentou destacar que ser bailarino é algo que se diferencia da paixão, talvez porque ele reconhece o balé como profissão e prossegue:

Não é isso, é mais do que isso, sabe, porque o amor, sei lá, às vezes acaba, não sei, não sei explicar, é muito engraçado porque são etapas da vida que você vai amadurecendo a

forma do seu trabalho, então o jeito que você trabalha vai falando o jeito que você dança, e ai vai falando como é o bailarino B10, porque o bailarino B10 hoje ele é um bailarino diferente do de ontem, mas ai eu acordo amanhã e talvez é outro B10, também, que sofre a influência de antes e que vai buscar do além, que se confunde e não sabe o quê que é, e às vezes não sabe o que tá fazendo, mas sabe que tá fazendo isso, é muito abstrato...

Pelo relato, ser bailarino é ser uma pessoa que vive e se transforma todos os dias, que vai amadurecendo seu trabalho conforme vai amadurecendo na vida; o entrevistado enxerga o balé como uma profissão, logo sente a necessidade de separar o amor pela dança, do aspecto profissional, para ele o amor pode acabar, como acontece na vida pessoal, mas ser um bailarino parece não estar nesse lugar “incerto” do amor, da paixão, há o aspecto emocional, e também o racional nessa escolha, de ser um bailarino

A interpretação das falas dos bailarinos (as) atrelou-se às experiências acadêmicas e de balé da pesquisadora.

No desenvolvimento da pesquisa, foi possível verificar a existência de uma pluralidade de informações e percepções a respeito do “ser” bailarino (a), evidenciando uma separação entre o mundo da vida com o mundo do balé. Ao mesmo tempo, na percepção dos bailarinos (as), há um corpo anatômico específico, e para ser alcançado, uma dedicação extrema, um cuidado em se manter eficiente para o balé. Ter um corpo adequado conduz a pessoa a ser um bailarino, uma bailarina, mas além de forma e técnica há o aspecto da expressão, outro elemento do corpo ideal.

Ser bailarino (a) é uma escolha de vida, e de carreira profissional, que interfere no cotidiano, no sentido da manutenção do corpo segundo exigências específicas e também no sentido das sociabilidades, do encontro com pessoas, família. Ser bailarino (a) é ter uma profissão e estar nela quase 24 (vinte e quatro) horas, além dos cuidados com o corpo, sua vida, emoções, experiências vão sendo internalizadas e parece que vão sendo externalizadas na expressividade do dançar balé. Interessante é verificar isso numa modalidade de dança tão hermética, que aparenta ser tão fechada, já dada como uma arte “acabada”, e sem muitas possibilidades de escolha, mas ser bailarino (a) envolve ir além da compreensão e execução das técnicas e do alcance do corpo ideal; envolve a transformação de pessoas no balé, com o balé, e no mundo da vida.

4.1 Tornar-se bailarino (a): corpo, *habitus*, ensino-aprendizagem do balé clássico

De acordo com Bourdieu (2014, p. 247), “o corpo funciona, portanto, como uma linguagem que fala de nós mais do que falamos sobre nós” ... Corpo, de acordo com esse autor, é linguagem. Os gestos dançados, ou não, dizem coisas e dançar, nessa perspectiva, é falar com o corpo, através do corpo. O balé é uma dança e por mais codificada e “fechada” que pareça – uma dança clássica consagrada que atravessa séculos, possibilita a fala, a expressão por meio dessa linguagem que é o corpo. Se corpo é linguagem, se vivemos no mundo e esse habita em nós, quando nos expressamos dançando, nos valem das emoções contidas em nosso corpo. Não é possível se desvencilhar das camadas de emoções que nos preenche. Ser bailarino (a) para os entrevistados envolve a expressão, e para cada um essa expressão será de uma maneira. Cada bailarino se valeu e se valerá de suas vivências no mundo, articulando esses registros à expressão no balé. Somos indivíduos socializados e conforme aponta Bourdieu (2014, p. 248) “quase não há necessidade de lembrar que o corpo, naquilo que ele tem de mais natural na aparência, isto é, nas dimensões de sua conformação visível (volume, tamanho, peso, etc.), é um *produto social*”.

Conforme aponta o autor supracitado, para compreender o corpo, tem-se que: “o conjunto dos sinais distintivos que constituem o corpo percebido é o produto de uma fabricação propriamente cultural”(BOURDIEU, 2014 p. 248). Assim, para compreender o corpo do balé percebe-se que está na cultura dessa dança, amplamente divulgado e incorporado, o que é um corpo apropriado para o balé clássico, e ser bailarino (a) significa ter um corpo adequado a essa prática.

Ser bailarino (a) envolve uma maneira de ser no mundo, no palco e fora dele, como tantas outras possíveis maneiras de ser. Quando questionados sobre o que é ser um bailarino, os entrevistados mostram o quão difícil é essa resposta, pois se trata de dizer o que está na verdade incorporado, tanto que alguns entrevistados buscaram pensar a questão pelo caminho aparentemente superficial da paixão, destacando adjetivos que os fazem felizes, evidenciando também um contentamento com a escolha profissional e a identidade de bailarinos que os representa. Mas ao entrar na trajetória que o fez bailarino (a), percebemos que “ser” implica uma construção de corpo e pessoa que desde muito tenra idade deverá ser incorporada, por meio da apreensão de um conjunto de códigos, regras, valores, atitudes e posturas; pela incorporação de um *habitus*.

A disposição no balé é clara e as tomadas de posição também. A pesquisadora/entrevistadora, que já foi bailarina, tem ciência de que não possui o corpo exigido pelo balé, porém sabe que pode usar o balé clássico, aprendido e incorporado, como prática para outras modalidades de dança e como atividade física que lhe agrada. Como destaca Bourdieu (2001, p. 169) “o senso prático é o que permite agir de maneira adequada (*ôz dei*, dizia Aristóteles) sem interpor ou executar um ‘é preciso’, uma regra uma conduta”. Está enraizado na cultura corporal do balé quem é o bailarino (a) e há o bom senso de quem pratica sobre esse ser ou não o seu lugar, principalmente pensando na profissionalização.

Para Bourdieu (2001), o *habitus* seria uma maneira de ser do indivíduo que implica reconhecer que o corpo é socializado, que somos o que somos porque vivemos em sociedade. Existe uma estrutura externa de mundo que internalizamos como *habitus*, e sem pensar reproduzimos aquilo que aprendemos na prática, nos atos cotidianos, porque se aprende com o corpo. “Maneiras de ser resultantes de uma modificação durável do corpo operada pela educação, as disposições atualizadas pelo corpo, permanecem desapercibidas enquanto não se convertem em ato, e mesmo então, por conta da evidência de sua necessidade e de sua adaptação imediata à situação” (BOURDIEU, 2001 p. 169-170). O *habitus* é percebido quando convertido em ato, quando há a corporalização daquilo que foi aprendido.

A aprendizagem do balé se dá pela incorporação de práticas e discursos que são realizados nas aulas, nos espaços de difusão e de consagração, como festivais, e nos espetáculos consagrados pelos grandes nomes do balé. As disposições são convertidas em atos nesses espaços de poder, locais de consagração e aprovação pelos pares; espaços onde existe a necessidade de exposição do aprendizado corporal do balé.

Com vistas a acessar a compreensão do que é ser bailarino e o modo como o *habitus* se constrói, perguntamos nas entrevistas sobre o método de balé que os entrevistados mais vivenciaram, e todos passaram pelo método russo, Vaganova. Alguns vivenciaram o Royal, método inglês, uma entrevistada, o cubano, e o francês também foi mencionado. Nesses métodos, a diferença parece estar na estruturação da aula, na dinâmica das sequências de barra e centro de sala, bem como numa relação de ensino-aprendizagem que caracterizam os métodos.

A compreensão do ensino do balé, nessa investigação, acontece no espaço escolarizado, onde as aulas são estruturadas por níveis. Nesses espaços, os alunos passam,

anualmente, por exames para poderem prosseguir para o nível seguinte, até chegarem ao ano de formação escolar.

Marulanda (2015, p. 45-46) relata como foi seu processo de aprendizagem no balé clássico:

“Minha formação inicial aconteceu através de uma professora colombiana que por sua vez tinha sido aluna de um professor russo. Anos depois estudei com uma professora cubana. Esta última corrigia com frequência algumas das minhas posturas e chamava alguns movimentos com outros nomes diferentes aos que eu tinha aprendido. Depois desta professora, estudei mais outros anos com um professor colombiano formado pela escola de *ballet* mais importante da Colômbia (Incolballet). Como já tinha certa experiência consegui notar que existiam algumas diferenças nas formas de estruturar a aula, de nomear os movimentos e de descrever algumas posturas e atitudes. No entanto, a ideia de um método como tal me era completamente alheia”.

A estruturação do método Royal (esse que a autora entrou em contato no Brasil) é fornecida por meio de materiais como vídeos e cartilhas, disponíveis no site; como aponta Marulanda (2015, p. 46), “as cartilhas contêm descrições detalhadas dos exercícios, partituras musicais para explicar a execução do exercício nos tempos musicais e algumas vezes propostas de variação dos exercícios”, também servem para estruturar as aulas segundo o nível do aluno. E assim se configura um modelo de aula, de formação escolar dentro do balé clássico. Ser bailarino (a) requer formação escolarizada, estruturada e estruturante, os aptos passarão e serão reconhecidos pelos pares e alguns se consagrarão no mundo do balé.

Valendo-se de Marulanda (2015, p. 48) para esmiuçar um pouco o ensino do balé, tem-se que:

“o ensino do *ballet* é uma atividade sistemática baseada numa estrutura de aula que trabalha uma série de princípios. Rapidamente identifiquei três: A incorporação, para que a técnica pareça “natural ao corpo”. O virtuosismo do corpo, para que ele consiga fazer coisas “extraordinárias”. E o uso de imagens e metáforas que remetem a noções culturais e procuram facilitar a apropriação de repertórios, movimentos e em geral da poética do *ballet*”.

Essa autora descreve sua vivência com o balé e destaca a passagem por alguns métodos. De forma inculcada, ela percebeu que havia diferenças na estrutura das aulas e isso não foi um empecilho para que compreendesse as aulas de balé. Vale ressaltar que ela destaca sua experiência no balé como base dessa compreensão, seu corpo já estava “educado” para o balé, logo, certas mudanças não mexeriam na estrutura corporalizada que ela possuía. Marulanda (2015, p. 46) entrou em contato, no Brasil, com o método Royal Academy of

dance²⁶ (RAD) e relata que: “a primeira vez que perguntei pelo método Royal, rapidamente me mostraram diversos materiais para introduzir o tema. Cartilhas, livros, vídeos e certificados me mostravam que era um método sistemático e reconhecido no mundo”. Um método ganha notoriedade por ser reconhecido, nesse caso reconhecido internacionalmente.

4.2 Olhar para si e para o outro (a): experiências pessoais e específicas de ensino-aprendizagem do balé clássico

Quando a pesquisadora tinha onze anos de idade, sua mãe a inscreveu no curso de balé clássico de sua cidade. Para ingressar, ela teve que passar por um processo seletivo, sendo avaliada pelo seu físico e flexibilidade corporal. Ela era magra, não tinha (nunca teve) muita rotação lateral da articulação coxofemural (já que no balé essa flexibilidade articular é muito importante para a execução de todos os movimentos), mas conseguiu passar nos testes. Nesse espaço, cursava balé duas vezes por semana. A aula tinha duração de uma hora. No primeiro semestre, foi possível assistir as alunas mais velhas num espetáculo e ali já começou a visualizar o balé no palco. Viu quem eram as meninas avançadas. No primeiro ano, a pesquisadora dançou uma coreografia intitulada “Valsa das flores”, com música de mesmo nome, de Tchaikovsky. Ao escrever essas linhas, a pesquisadora resolveu ouvir novamente a música e com ela relembrou o refrão perfeitamente, bem como o figurino utilizado em sua apresentação: um collants vermelho com uma flor bordada de lantejoulas no centro, uma saia de tule vermelha, longa, meia e sapatilhas rosa, um coque enfeitado com uma flor vermelha de papelão, também enfeitada com lantejoulas douradas. Era uma bailarina.

Lembro-me²⁷ que minha mãe nunca tinha dinheiro para pagar o figurino, então ela pegava roupas para bordar de lantejoulas, para pagar meu figurino, e depois, também o de minha irmã. Tenho até hoje o VHS, as fitas reproduzidas no videocassete, da minha primeira apresentação. Eu, toda desengonçada, mas acertando toda a coreografia. Dos meus onze aos dezesseis anos, se não me falha a memória, dancei, mas fui descobrindo, já na adolescência, que o “nosso” balé era defasado; tínhamos poucas aulas e não desenvolvemos a técnica requerida do balé clássico. Uma professora de balé trouxe para nós algumas apresentações da escola de dança da qual ela fazia parte e que, não por acaso, tendo em vista que eu estudei

²⁶ www.rad.org.uk

²⁷ Aqui, onde as lembranças tornam-se mais fortes a pesquisadora escreveu em primeira pessoa.

nessa escola e mantenho muitos contatos, é a escola que muitos dos meus entrevistados passaram.

Quando assisti aqueles bailarinos, fiquei encantada e impressionada com a dança deles, pois eles executavam passos e coreografias difíceis. Passado alguns dias, depois dessa apresentação que assisti naquela época de estudante de balé, também fomos a essa escola de dança e lá pudemos assistir a uma aula da turma avançada. Era incrível. Hoje, esses bailarinos já “ganharam o mundo”, e um deles inclusive foi meu entrevistado.

Quando adulta, por volta dos vinte anos de idade, pude retornar ao balé. Parei dos dezessete aos dezenove e resolvi ir para essa escola que já havia conhecido. Lá, fiz aulas de balé, *jazz dance*, dança contemporânea e teatro, por três anos. Eu sabia que não tinha muita técnica e que eu tinha dificuldade para incorporar a técnica. Pela minha idade, eu precisa estar mais apta, mas, de fato, não estava. A professora sabia que eu precisava aprender, pois eu assumiria o cargo de professora de balé no lugar onde fui formada, então ela me dizia, “*você precisa criar o olhar de professora, mesmo não conseguindo executar*”, isso era o mais importante para mim. Frequentava o estúdio de dança e fazia aulas com pessoas, adultas, com a mesma dificuldade que eu tinha, e também com as adolescentes que já estavam em nível avançado. Eu via tudo e incorporava tudo que dizia respeito ao universo do balé clássico.

Uma aula de balé requer uma estética própria e um domínio do corpo que exige coordenação, ritmo e suavidade na execução dos movimentos, tudo ao mesmo tempo, “junto e misturado”. Não era fácil. Lembro-me das aulas no centro da sala e das sequências de bateria, são os pequenos saltos, que desastre. Eu não tinha muita potência, não conseguia saltar e aproveitar a energia para continuar com os saltos de maneira harmônica e esteticamente adequada, mas eu fazia; com os grandes saltos também não era diferente, faltava potência, força explosiva, e outras habilidades mais.

Quando fui para as pontas, outro problema, eu era, sempre fui, *en dedans*, rotação medial das pernas, e tentava fechar a quinta posição dos pés, mas não conseguia. Contudo, dancei balé de repertório, somente corpo de baile; uma variação, pequeno trecho de uma obra clássica, estava longe da minha realidade naquele momento, eu não tinha técnica para dançar um solo, algo que exigiria mais do que meu corpo podia fazer. Acho que hoje eu tentaria dançar uma variação, mesmo ainda não tendo a técnica explícita e nem a anatomia ideal, de todo modo, sinto-me mais apropriada do meu corpo.

Fui, nesse trajeto, incorporando a aprendizagem do balé desde criança. Quando adulta, participei de festivais regionais e cheguei a participar de um grande festival no Estado de São Paulo. Nos festivais, via mais ainda o que era o balé; quais corpos eram adequados; qual dança era a melhor, afinal, num festival, ganha o melhor, aquele que é considerado apto perante seus pares.

O público que frequentava os festivais resumia-se a bailarinos (as); mães e pais de bailarinos (as), professores (as) de balé. Ainda hoje é assim. Participei, de 2012 (dois mil e doze) a 2014 (dois mil e quatorze), de festivais de dança regionais e, por duas vezes em Joinville-SC, o maior festival de dança do mundo.

Resolvi contar a minha história com o balé, porque é por esse caminho que enxergo e percebo o *habitus* incorporado; é nessa trajetória de vida com o balé que fui inculcando o balé no meu corpo. Por outros caminhos, mas assim como eu, os entrevistados desta pesquisa também foram internalizando o aprendizado do balé. Todos participaram de festivais, iniciaram jovens no balé, e aqueles que iniciaram na adolescência julgaram-se já “velhos” quando ingressaram.

A infância é considerada o período ideal para a iniciação, evidenciando a existência de uma normatividade no fazer balé.

Voltando-se à minha trajetória no balé, campo que hoje também se reveste de interesse investigativo, repenso meus questionamentos sobre o que me fez dançar balé, apesar de todas as dificuldades enfrentadas, e a resposta, até hoje, é a possibilidade de me expressar. Dançar no palco é algo incrível e assustador ao mesmo tempo, porque a sensação de euforia e medo se misturam. Às vezes, saímos extasiados e felizes e, às vezes, frustrados, tristes e chorosos. Repensar e rever esses sentimentos ajudam-me a compreender as sensações e emoções apresentadas pelos entrevistados, que revelam na dança a linguagem dos corpos.

Há nas falas dos entrevistados e na minha vivência como bailarina, um *habitus* do corpo da cena. Aquilo expresso na cena é resultado não só do aprendizado técnico, estético, codificado, mas também do social presente no corpo. No momento exato, quando solicitado na cena, esse aprendizado é usado para expressar algo, até diferente da realidade cotidiana, que internalizou a emoção, mas a sensação é trazida para produzir a expressividade requerida no momento do espetáculo, da representação de um papel.

O corpo requerido no balé tem suas marcas distintivas, e ser bailarino (a) implica ter

um corpo específico. Desde criança, já é sabido que para ser um bailarino, ou bailarina, é necessário estar magro (a), e isso já é analisado na seleção. De fato, se o aluno paga para estudar balé, pode não ser cobrado dele estar magro, mas, ao longo dos estudos, isso lhe será colocado e, nos festivais e audições que quiser participar, no universo profissional, a cobrança é de um corpo magro e eficiente, como diz um dos entrevistados desta investigação, ser bailarino implica ter cuidados com o corpo, controlar o peso.

Quando se entra numa sala de balé clássico, com bailarinos (as) já em nível avançado, é notório o padrão existente na sala: corpos magros, com definição muscular aparente, e longilíneos. A pessoa mais baixa, em estatura, na sala, parece crescer ao acionar o tônus muscular requerido à prática do balé. Isso foi observado na trajetória da pesquisadora, como bailarina, com o balé, e na observação dos entrevistados, todos magros, mesmos os que estão atuando mais como professores (as). Na verdade, os professores mais velhos, com anos de ensino, já não precisam possuir o padrão corporal do balé, já estão em outro lugar de consagração do balé e de incorporação de um *habitus*.

O *habitus* envolve um tipo de história que está encarnada nos corpos, diferente da história objetiva, cronológica, das estruturas das coisas do mundo. Essa história encarnada é fruto da incorporação da história objetivada (Bourdieu, 2001, p. 184). É uma história “viva”, dinâmica, não linear, e que se faz no cotidiano, quando os agentes vivem e jogam²⁸ buscando o sentido do jogo. Portanto, há dois “movimentos” que entram em cena na compreensão do ser bailarino (a): o movimento referente ao *habitus* e aquele relacionado ao campo, que será retomado em outro capítulo. Importante, no entanto, ressaltar a existência de uma articulação entre o campo, a estrutura “externa”, e o *habitus*, a estrutura internalizada, ou os esquemas cognitivos, nos termos de Bourdieu (2001, p. 185).

No balé, o *habitus* é antecipado pelas forças imanentes do campo²⁹; já é sabida qual é a postura corporal de um bailarino (a); a exposição do corpo do balé faz parte, em grande medida, daquilo que caracteriza a noção do ser bailarino. Existe uma forma prévia; pressuposta, a ser atingida; uma movimentação também enraizada, por exemplo, da bailarina que gira nas pontas dos pés com seus braços acima da cabeça.

28“É na relação entre o *habitus* e o campo, entre o jogo e o sentido do jogo, que se engendram os móveis do jogo e que se constituem os objetivos jamais afirmados como tais, potencialidades objetivas as quais, embora não existam fora dessa relação, acabam por se impor, no interior dela, como uma necessidade e uma evidência absolutas” (Bourdieu, 2001, p. 184)

29 Abordaremos a noção de campo em outro momento dessa dissertação.

No balé, o “ser” remete ao “ter”, e a pertencer; a expor-se publicamente, a ser um bailarino e ter um corpo apropriado, em diferentes dimensões, para o balé. Todavia, ser e ter remetem também à afetividade, levando a um questionamento sobre o que faz com que essas pessoas se submetam a tal maneira de ser; a tal maneira de ter (o corpo) para e no balé. Como disse um entrevistado, “é uma escolha de vida”, e para isso há a necessidade da abdicação de certas coisas, como pela ausência da família, muitas vezes, lutar contra a biologia, para não engordar; cuidados maiores para não se machucar e, em todas essas situações, as emoções, o aspecto afetivo está presente. Assim como no dançar, que envolve emoções positivas, pelo prazer que propicia, disse uma das entrevistadas, que ressaltou que dançar balé envolve a superação dos desafios da modalidade, e isso também é incorporado.

A aprendizagem do balé, assim como de outras modalidades de dança, é dada por meio da prática; do uso do corpo. Na dança, se pensa com o corpo. Assim, para compreender o que é ser bailarino, o caminho, nessa investigação, é o da apreensão da vivência corporal expressa por quem vive o balé.

Ao descrever os relatos dos entrevistados, a pesquisadora acaba por mergulhar na própria memória como bailarina, lembrando as sensações de quando dançava balé, de quando tornou-se professora e de como cobrava de suas alunas tudo aquilo que tinha incorporado, e fazia com que elas assistissem vídeos de grandes nomes do balé clássico, assim, ia construindo com elas o *habitus* do balé. Cobrava-as nas sequências de aula, e na repetição iam buscando o corpo do balé.

Segundo Bourdieu (2001, p. 176), “certos universos, como os do esporte, da música ou da dança, requerem um envolvimento prático do corpo, logo uma mobilização da ‘inteligência’ corporal, capaz de determinar uma transformação, e até uma inversão das hierarquias ordinárias”. É na ação física que se é bailarino (a). Não se descobriria esse “ser” na teoria, talvez conseguíssemos descrever um pouco pelo entendimento das estruturas que são internalizadas para nos tornarmos, mas são eventos que acontecem conjuntamente, um *habitus* e um campo, e é preciso observar e, talvez, fazer o balé para compreender o que é ser, nesse caso, para responder a si mesmo. É preciso escutar o corpo. Na pesquisa é preciso ouvir e observar atentamente os bailarinos e suas percepções sobre e com o balé clássico.

Aqui, faz-se necessário realizar uma digressão. Ao escrever sobre o envolvimento prático, ou seja, sobre a própria investigadora ter feito o balé clássico, há o questionamento, da

pesquisadora, sobre o lugar dessa investigação nos estudos culturais e descobre-se um texto que permite essa reflexão. Desmond (2013, p. 94) destaca que “a dança permanece uma área subvalorizada e subteorizada nos discursos sobre o corpo. Sua prática e os estudos acadêmicos sobre ela são, com raras exceções, marginalizados na academia”. Talvez, isso aconteça porque falta a compreensão da prática corporal como produtora de textualidades sobre a dança, e sobre os corpos. Colocar os estudos sobre a dança dentro dos estudos culturais traria contribuições, cinestésicas, sobre o corpo e, conforme aponta Desmond (2013, p. 94), “sobre como as identidades sociais são codificadas em estilos performáticos e como o uso do corpo na dança reproduz, contesta, amplifica, excede ou relaciona-se com as normas de expressão corporal não dançada em contextos históricos específicos”.

Ser bailarino (a) aqui no Brasil, em São Paulo, tem suas características, por mais que haja convergências com outras localidades, países e estados. O ser bailarino buscado nesta pesquisa dá-se num contexto social e histórico específico. Os entrevistados viveram, e vivem, numa sociedade específica, criaram e internalizaram emoções, fizeram e fazem escolhas de vida, todos os dias, de vida de bailarino (a), que vivem profissionalmente em seu país.

Inevitavelmente, falar em ser implica falar em pertencer. Quando os entrevistados respondiam sobre o ser bailarino (a), não havia uma fala em direção ao já dado no balé, eles falavam de suas vidas, de quem são, e inevitavelmente expunham suas escolhas, seus caminhos para chegarem a serem hoje bailarinos.

Desmond (2013, p. 104) afirma que “mesmo o balé, a mais altamente codificada e financiada, e, talvez, o símbolo mais elitista entre as danças cênicas europeias nos Estados Unidos, sofreu mudanças que alguns estudiosos associam aos valores estéticos afro-americanos, incluindo a síncope rítmica e articulações pélvicas acentuadas”. Mesmo o balé sendo, talvez, uma arte já dada como acabada, é possível identificar mudanças; o ser bailarino (a) do brasileiro é diferente do europeu. Como disse um dos entrevistados: *eu não sou alto, loiro*; ele relatou que seria um príncipe diferente, porque ele sabia qual era o lugar dele na sociedade, ele sabia suas origens, e isso estaria no seu personagem, em sua apresentação, podendo ser pelos outros também reconhecido.

Como destaca Bourdieu (2001, p. 177), na busca de um grupo, “de suas maneiras de ser e fazer, cada um encontrando na conduta de todos os seus pares a ratificação e a legitimação (‘isso se faz’) de sua própria conduta a qual, por sua vez, ratifica e, se for o caso,

retifica a conduta dos outros”. Ser bailarino (a) é uma busca pelo reconhecimento dos outros de que se é, e se for necessário corrige-se aquilo que não é aceito. Isso se dá pela prática. Bourdieu fala de uma “intercompreensão prática”. É no vivido, socialmente construído, que se incorpora as condutas, as formas, os comportamentos. O bailarino, a bailarina, o é, porque existem outros (as) como ele, mesmo havendo as singularidades, as diferenças, há a busca pelo que faz o ser bailarino (a) ter reconhecimento, ter uma identidade legitimada pelos pares. Na alteridade, encontra-se a identidade de si e do grupo, porque nesse encontro há o semelhante e o diferente ali, visível, que não precisa ser falado.

Ser bailarino (a) pode ser uma escolha de vida, mas, a partir do momento em que se torna bailarino, sendo assim percebido, nem tudo são escolhas, o *habitus* está dado, internalizado, e externalizado, no campo escolhido. Bourdieu (2001, p. 182) descreve que não dá para dizer que o agente escolhe aquilo que o determina, “porque, caso se possa dizer que ele se determina, na medida em que ele constrói a situação que o determina, confirma-se que ele não escolheu o princípio de sua escolha, isto é, seu *habitus*, e que os esquemas de construção aplicados por ele no mundo foram eles mesmos construídos pelo mundo”, no caso, pelo mundo do balé.

Diferentes são os métodos de aprendizagem constitutivos desse mundo do balé (russo, italiano, inglês, francês, cubano...), mas todos usam a mesma nomenclatura em francês. No caso dos entrevistados desta pesquisa, o método russo Vaganova foi o que eles mais mencionaram.

Os métodos de ensino do balé parecem estar atrelados a cultura do país da qual são originados. O método mais comentado pelos entrevistados, o russo, segue esse raciocínio. Agrippina Iakovlevna Vaganova, sistematizou o que chamamos de método Vaganova, o método russo. Seu livro foi publicado em 1934. No Brasil, foi traduzido como “Fundamentos da Dança Clássica”, em 2013. Sim, a tradução é recente, mas há muitos anos, se conhece esse sistema, por meio de bailarinos que aqui se estabeleceram e também por meio do caminho “mais fácil”, dos vídeos em VHS. Hoje em dia, esses vídeos são acessados facilmente pela internet, além de aulas, espetáculos, ensaios.

Vaganova foi bailarina do Teatro Mariinsky (Kirov). Em 1916, despediu-se dos palcos. Em seu livro há o seguinte relato: “Vaganova sentia a insuficiência da sua técnica de dança: ‘Era evidente que eu não progredia. E essa consciência era horrível. Foram aqui que

começaram para mim os tormentos de insatisfação, tanto comigo mesma, quanto com o antigo sistema de ensino” (VAGANOVA, 2013, p. 23). Os sistemas de ensino que vigoravam eram o italiano e o francês. Nesses dois, Vaganova visualizava certas deficiências. No primeiro, sentia “carência poética e de conteúdo” e no segundo, sentia “a negligência em exercitar a energia dos braços e do tronco, e a maneira calma, comedida de conduzir o *exérçise* limitaram a virtuosidade da dança” (VAGANOVA, 2013, p. 24-25).

Vaganova buscava uma pedagogia própria para o balé russo e conseguiu alcançar seu intento. Ela criou nos anos vinte do século passado, na Escola Técnica de Leningrado, “um sistema pedagógico rigorosamente testado pela prática” (VAGANOVA, 2013, p. 27), sistema que ficou conhecido como Sistema Vaganova. De acordo com o livro, “o sistema de Vaganova está direcionado para ensinar a ‘dançar com todo o corpo’, alcançar a harmonia dos movimentos, aumentar a amplitude da expressividade” (VAGANOVA, 2013, p. 31).

Expressividade, ser bailarino envolve essa capacidade humana de manifestação corporal falada ou gestualizada. Ao assistir um bailarino clássico dançando, podemos ficar mais encantados com a exuberância e dificuldade dos movimentos executados, e muitas vezes mal sabemos nós, meros espectadores, que para o bailarino há toda uma expressão artística própria, que ele buscou construir dia após dia, aula após aula, repetindo incessantemente cada sequência, até que o movimento se internalize de um jeito que só resta a expressão “leve” e singular do bailarino (bailarina).

A aprendizagem do balé faz-se mediante um método e a instituição onde o ensino ocorre. Como aponta Resende (2011, p. 70) “de uma maneira geral, quando se pensa na aprendizagem do balé logo se faz referência a uma instituição, uma vez que as chamadas danças eruditas [clássica, moderna e contemporânea, KALLÁS (2006)]³⁰ não são aprendidas nas festas tradicionais, assim como as danças populares”.

Ser bailarino (a), implica estudar, fazer uma escolha de vida, seguir um método, de ensino e aprendizagem, que pode ser russo, com “jeitinho brasileiro”, inglês, cubano, francês ou italiano, pois o indivíduo que pretende seguir uma carreira no balé, precisa de uma formação escolarizada, institucionalizada, reconhecida pelos pares e legitimada nos espaços de consagração.

Cada indivíduo vai construindo “seu ser” de acordo com a trajetória que percorre,

30 KALLÁS, Águeda Moraes de Carvalhaes e. Expressividade Mineira na dança Folclórica: um referencial de grupo na modernidade. Belo Horizonte: Cuatiara, 2006.

desde o processo de sua formação a atuações e participações, no balé, passando por encontros com pessoas e diferentes situações vividas nesse universo. Ao mesmo tempo, a estrutura do balé clássico, com seus códigos e definições, inclusive referente ao corpo exigido dos bailarinos, já está historicamente dada. Nesse universo edificado, o que existem são brechas possíveis ao “ser artista” no balé, conforme discutiremos em outro capítulo.

4.3 Fotos que representam o que é ser bailarino (a): amadores e profissionais

A pesquisadora perguntou a alguns colegas se poderiam ceder suas imagens para compor essa dissertação. Em uma rede social, via internet, foi publicada uma mensagem para os colegas, amigos e amigas, bailarinos (as), perguntando se alguém gostaria de participar dessa pesquisa, àqueles que aceitaram, em conversa particular foi explicado o que precisávamos. Queríamos fotos que significassem para eles o que era ser bailarino (a). E gentilmente três pessoas cederam suas fotos, autorizando a publicação delas³¹.

São fotos belíssimas com poses expressivas, de elevado grau de dificuldade, e de expressividade facial. Ao olhar para esses bailarinos, e bailarinas, poderíamos dizer que todos são profissionais, porém parece ser outro o aspecto que define a profissão, no caso apenas um desses bailarinos, das fotos, está empregado numa companhia de dança, tem contrato e é remunerado para isso, possui férias e seus direitos trabalhistas, cumpre uma jornada de oito horas por dia de trabalho. Os demais seriam considerados “amadores”, ou seja, os que estão nesse meio por amor.

Como aponta Neves (2013, p. 203) essa carreira é muito concorrida com poucas chances de ganhos materiais e poucos espaços estáveis que garantam a empregabilidade da pessoa dentro das normas trabalhistas, a autora ainda destaca que muitos bailarinos (as) após anos de dedicação, e de adquirir um nível técnico elevado e propício para adentrar ao universo profissional, optam por outras carreiras. Essa autora estudou uma determinada companhia de dança de São Paulo e percebe-se em seu artigo que o profissional de dança é aquele alocado numa companhia de dança e que a profissão remete-se a uma “condução metódica da vida”. Faz parte da vida humana ter um trabalho, uma profissão, isso nos organiza como seres em sociedade.

³¹Esses bailarinos das fotos não são os mesmos das entrevistas, nossos entrevistados tiveram suas identidades mantidas em sigilo.

De fato um profissional implica a aquisição de certas habilidades, mas não estar alocado numa companhia de dança não significa que o bailarino não tenha propriedade para falar sobre esse corpo da cena, como a autora supracitada apontou, muitos adquirem nível técnico profissional, mas por motivos variados não seguem a profissão.

Busca-se legitimar a escolha de nossos entrevistados, seguindo o raciocínio acima, fomos atrás de bailarinos (as) com esse nível técnico, com a experiência encarnada, alguns estão nesse lugar do profissional, outros não, mas as falas dos entrevistados amadores e profissionais apontam para esse caminho da compreensão do corpo da cena de maneira harmônica, sem muitas divergências.

Figura 8: Patrícia Gama Bonini (com Allan Monti), ensaiando grand pas de Bodas de Aurora (foto pessoal)

Figura 9: Patrícia Gama Bonini, em O baile dos graduados (foto: Carlos Magno Rodrigues)

Figura 10: Diego de Paula em O lago dos cisnes, coreógrafo Christopher Wheeldon. (Não soube informar o fotógrafo, foto tirada na Alemanha)

Figura 11: Diego de Paula em Klavierkonzert de Uwe Scholz. (Não soube informar o fotógrafo, foto tirada na Alemanha)

Figura 12: Gislene Rocha de Rainha vermelha. (Foto: Thays Peric)

Figura 13: Gislene Rocha de Rainha vermelha. (Foto: Thays Peric)

5. O CORPO CÊNICO

Quando escolhemos denominar o problema de pesquisa como “o corpo cênico”, tínhamos em mente que esse corpo seria o corpo pleno, inteiro, completo, preenchido de técnicas, de emoções, de vida do (a) bailarino (a). Ao pensar em corpo da cena, expressivo, nos referimos a uma pessoa, bailarino (a), que usa seu corpo na sua integralidade, apresentando-se e expressando-se corporalmente. O balé clássico é um teatro dançado, como veremos nas falas dos entrevistados (as), a pessoa em cena precisa “falar”, passar uma mensagem, uma história contada sem dizer uma só palavra. A comunicação com a plateia é feita, então, por meio da dança, dos gestos precisos de cada bailarino (a).

De olho nesse aspecto, da comunicação gestual, nessa pesquisa, procurou-se também ouvir em palavras aquilo que elas, e eles, bailarinos, dizem dançando; buscou-se dar voz ao corpo na sua inteireza expressiva. Uma missão difícil, pois traduzir em palavras o que se dança, como se dança, o que se sente e como se sente, não é tarefa fácil. Não menos complicado é apreender isso, pois é necessário enxergar os movimentos ditos, em palavras, tentando alcançar o corpo cênico. Esse corpo cênico, apresentado em cena, seria o resultado da “incorporação” da técnica codificada e da estética própria do balé clássico, articuladas com todas as vivências singulares dos que dançam balé.

Ao problematizar esse corpo cênico, é como se pretendêssemos ampliar um detalhe, da imagem plena desse corpo, evidenciando-o como questão de pesquisa, pretendendo, ao mesmo tempo, não reduzir esse corpo em fragmentos, em “camadas” recortadas e pensadas separadamente do todo. Ao contrário, buscou-se a compreensão de um corpo inteiro, que se expressa em cena, corpo técnico, corpo “arte”, corpo pessoa.

O presente tema, corpo cênico, surgiu das leituras e interpretações das falas de bailarinas lá no início da vida acadêmica da pesquisadora, na iniciação científica, e, a partir dessa experiência e dos resultados lá encontrados, foi denominado esse corpo da cena, do espetáculo, de “corpo cênico”, e compreendendo-o como sendo o (a) bailarino (a) integral, pleno (a), que vive o balé, que dança expressivamente, que interpreta, ou representa, em cena.

Percebeu-se pelas entrevistas realizadas nesta pesquisa que para compreender esse corpo da cena, seria necessário identificá-lo, então as perguntas levantadas foram: qual seria o corpo da cena próprio do balé clássico, ou o que é esse corpo cênico do balé clássico? Existe

um corpo da cena próprio do balé clássico? Eis que surgiram respostas que confirmavam essa ideia; há um corpo cênico do balé e, pelas falas dos (as) entrevistados (as), esse corpo será apresentado por meio da noção de “unidades de sentido”.

5.1 Reprodução de trejeitos/Imitação

No teatro do balé é comum a reprodução de grandes obras de balés, denominadas de repertório, justamente por comporem o repertório de companhias (CIA); obras tornadas clássicas, já reproduzidas a anos por muitos ao redor do mundo.

Há um conjunto de obras de balé que já estão dadas; histórias já conhecidas, e essas obras são sempre reproduzidas e mesmo havendo as adaptações, o que se sabe é que há uma busca por reproduzir, “imitar”, os que já montaram e remontaram de maneira suntuosa e com as técnicas apropriadas esses grandes balés.

Se no século, passado, o acesso a vídeos pela internet era mais difícil, ou não existisse, e a busca pelo conhecimento técnico, do balé, era dada por outros meios, por exemplo pelo contato com professores vindos de fora, pela busca de vídeos em VHS, pela ida ao teatro, hoje, com a internet conectando o mundo é possível saber o que grandes CIAs ao redor do mundo estão produzindo, adaptando e remontando. Esses conhecimentos via internet também informam os bailarinos, revertendo-se em mais um mecanismo de acesso ao que podem buscar imitar, também no referente às expressões em cena, ao corpo cênico.

Ao perguntar para os bailarinos e bailarinas sobre a existência de um corpo da cena, todos o confirmaram. Alguns atrelaram esse corpo expressivo ao corpo ideal (Anjos et al, 2015) do bailarino, aquele corpo longilíneo, com uma verticalidade corporal acentuada, magreza funcional, flexibilidade extrema, coadunando-se a uma estética própria do balé. Isso faz pensar que a “separação” cogitada nessa problematização, dada por meio da focalização no corpo cênico, só diz respeito ao recorte que dessa investigação procura, e deseja, responder, pois o corpo do (a) bailarino (a) é esse todo inseparável.

A técnica de representar no balé centra-se no que os entrevistados denominam de pantomima³², uma mímica exagerada e já codificada, porém com adaptações conforme a montagem ou remontagem. A primeira entrevistada usa o termo “caricato” para descrever o

³²Conforme Berthold (2014, p. 164), “A arte da pantomima é universal. Suas leis são as mesmas em todos os lugares e em qualquer época. Sua linguagem sem palavras fala aos olhos. É por isso que a arte da pantomima se espalhou de Roma para todas as regiões do império”.

tipo de expressividade teatral do balé, subentendo que essa definição seja dada pelo exagero posto na gestualidade.

B1: Um corpo cênico... Você não diz o corpo físico, né? Mas é... Não só a parte física, mas a parte teatral mesmo... Eu acho que é aquele corpo, como posso dizer... Talvez mais expressivo, mas é uma expressão mais caricata, acho que eu poderia dizer que talvez venha dessa formação mais quadrada em que é necessário desse palco mesmo em que é palco e público, e não público em meio ao palco...

Nota-se, pela fala da entrevistada, que para ela se fazer entender, seria necessário essa separação entre o corpo físico e o expressivo, até porque a pergunta a direcionou neste aspecto, expressivo/teatral, do corpo. A entrevistada, então, revela qual o teatro do balé, e aponta a característica de um teatro centrado na divisão entre público e palco, que delimita o espaço da cena e revela como seria a representação dos bailarinos, centrada na mímica e na dança.

Para a segunda entrevistada, B2, o corpo cênico dependerá daquilo que será representado, em cena. Percebe-se que para ela o corpo da cena está atrelado a uma história, a um personagem; cada representação requererá um corpo cênico. *B2: É que para mim depende do que você está representando... Esse final de ano a gente fez Alice e eu fiz determinado personagem, então foi um desafio porque eu nunca tinha feito um personagem forte, e apesar dela ser um personagem forte, ela era engraçada, então foi um pouquinho difícil assim, mas eu tinha que ser imponente, tinha que ser, ficar sempre no poder...* A entrevistada descreveu seu último personagem e destacou características que ela precisaria expressar com o seu corpo. Para falar de cena ela precisou narrar como ela faz a parte dela, como monta seu personagem, listando as principais características da personagem.

Na terceira entrevista, o corpo cênico também parece possuir relação com a execução de balés com personagens, com história a ser contada. *B3: Foi através dos trabalhos em conjunto, eu acredito, conjunto não, na verdade pelos trabalhos de repertório que nós tivemos com a Maria e até teve época que nós fizemos uma outra, uma terceira pessoa que não era (tinha) nada a ver com a dança, que ela era da parte teatral, e assim não que é a gente tinha uma aula de teatro, porque quando fala de aula de teatro para bailarinos é diferente, é específica, de outra maneira, a gente não fala, isso até antes do repertório, primeira vez a gente dançou Le Silfide, não era Le Silfide, era a Suíte Clássica, era uma*

releitura de Le Silfide e aí chegou a parte que a gente falava sobre o etéreo e tudo mais, então isso tudo já foi começando a entrar; quando fui dançar uma paqueta, a gente tem esse estudo, de o que você está fazendo, o que ela é, que época que está se falando, foi a questão do Baile do ano passado, eu não dancei Baile, mas eu tava...

Essa entrevistada reforça que o teatro do balé não é o da fala e que a preparação para representar seria outra. Há, segundo afirma, um estudo sobre o que se vai dançar, sendo importante conhecer bem a história e os detalhes do personagem, para incorporar o gestual próprio e se imaginar nessa outra realidade que seria a da representação. Por mais que falemos em imitação, pois o estudo gira em torno de “imitar” outros que já fizeram o que você quer fazer, percebe-se que o imitar também tem sua particularidade, uma espécie de tradução do imitado, o que remete à reapropriação daquilo que se imita. Essa entrevistada comenta que dançou uma releitura, que seria a criação de uma obra baseada em outra, então poderia se pensar que na imitação existem diferentes caminhos possíveis.

Um desses caminhos seria, como aponta nosso quarto entrevistado, que certos personagens no balé são aquilo e pronto, todos que conhecem o balé clássico já sabem do que se trata, ou seja, a reprodução de trejeitos, a imitação, seria a mesma. *B4: ... Eu também faço o Basílio, mas o Basílio é ali, né, todo Dom Quixote é o Basílio, é o Basílio; o grand pas de deux de Dom Quixote é o grand pas de deux de Dom Quixote...*

Entretanto, como destaca a quinta entrevistada, por mais que representar seja reproduzir aquilo e pronto, o (a) bailarino (a) precisa estudar esse personagem, acreditar no que faz. *B5: Não é difícil assim, se você realmente estudar o seu personagem, acreditar naquele personagem, claro que tem toda uma pesquisa, né – aí eu sou um cisne! Vou ser um cisne e pronto...* Como a entrevistada destaca “não dá para querer ser um cisne só dizendo isso para você mesma”, ela, a bailarina, precisa de técnica para isso.

A entrevistada número seis destaca como é sua pesquisa para o corpo da cena e delineia seu caminho na composição de um personagem. *B6: É, eu procuro assim saber muito bem qual é a minha personagem, né, como eu te disse, sabendo o que ela sente, eu pesquiso, eu vou na internet e jogo, hoje você acha qualquer coisa, então você vai na internet, pesquisa, o quê que ela é, como ela é, sabe, é... O que ela está sentindo nessa hora, nesse momento, o quê que ela quer passar para essa pessoa nessa hora, nesse momento, como que é a mãe dela, como que é o, tudo, tudo, eu pesquiso, assim procuro pesquisar tudo, tudo da*

personagem.

A pesquisa dessa entrevistada parece, assim como nas outras, que se dá em torno da imitação do que já está dado. A entrevistada busca na internet o que existe sobre tal personagem, afinal, ela irá reproduzi-lo, não só no referente aos gestos, mas ao que o personagem está *sentindo nessa hora*, e outras pessoas possivelmente já o fizeram. Importante notar que a entrevistada destaca a sensação, ela se preocupa em saber o que o (ou a) personagem está sentindo, possivelmente para incorporar e reverberar isso em suas ações.

Na entrevista sete, o bailarino destaca algo que chamou a atenção na compreensão do corpo cênico, o fato de que não só a reprodução de trejeitos devem ser enfocadas, quando se pensa na representação de um personagem, mas que o próprio “ser bailarino” em aula já é o “ser um personagem”. B7: *...e eu sinto que no balé clássico a gente tem quer ser muito um personagem, tipo teatro...* Parece que a reprodução é “como” num teatro, mas não é o mesmo da fala e o bailarino tem que “ser” um personagem. Nesse momento, a pesquisadora/entrevistadora ficou imaginando a figura do (a) bailarino (a), e associando muito essa fala às características corporais próprias do bailarino³³, aquela figura longilínea que parece estar com uma postura ereta, verticalizada, com um pescoço alongado, como se fosse o próprio cisne, braços e pernas longos, uma figura corporal que é reproduzida e que é, ao mesmo tempo, o corpo cênico do bailarino.

A entrevistada de número oito relata a especificidade da representação no balé e aponta uma certa limitação, pois como os personagens já estão dados é como se o (a) bailarino (a) ficasse restrito à pura imitação dos personagens. Nesse caso, o corpo cênico estaria mais centrado no aspecto técnico, físico. B8: *... só que quando você interpreta uma história dessa, ela é muito específica, o personagem é assim, assim, segue essa, característica, como é no teatro, até no teatro tem mais liberdade para fazer o personagem, no balé clássico os bailarinos mesmo são limitados, o professor mesmo limita porque tá mais preocupado com a parte técnica de dança, essa foi uma visão que eu tive...* Segundo essa compreensão, o corpo da cena não pode deixar a técnica (explícita), codificada, de passos e estética próprios em segundo plano, então parece que o representar fica subjugado à imitação, sobressaindo-se a técnica.

A nona bailarina afirma que em se tratando de balé clássico de repertório, existe corpo

33 O termo bailarino refere-se ao homem e à mulher.

cênico, expressivo, que conta uma história. A entrevistada afirma que já é preestabelecido um corpo da cena próprio do balé. B9: *Existe, porque tudo que a gente dança sendo balé clássico, de repertório, já tem uma história, um enredo, então disso já veio um pouco do que você, acho que me perdi um pouco, calma ... É que já tá preestabelecido ali né, tem a mímica, a pantomima, que a gente fala, então já tem por si só, a coisa do port de bras, então, a reverence, a mão na cintura quando é espanhola...* Ela, a entrevistada, aponta alguns trejeitos já característicos dos personagens do balé, o *port de bras*, são as posições de braços próprios do balé, a *reverence* que é a saudação (ou saudações) típica do balé, a maneira de agradecer, de se curvar perante alguém, e ela cita também uma característica da reprodução da personagem espanhola, a mão na cintura. São trejeitos produzidos e reproduzidos nos grandes balés de repertório, ou simplesmente numa variação desse grande balé. A ideia aqui colocada é que já se sabe-se como seria uma típica espanhola, então é “só” imitar sua gestualidade dentro do que é pedido na coreografia.

O entrevistado de número dez, B10, descreve um de seus atuais personagens: (...) *então assim, você fala num toureiro você pensa num homem alto, másculo, com cara de homem, sedutor, com aquele olhar que transpassa sabe, que deixa a mulher respirando fundo e abanando o leque, aí então é essa a referência que eu tento buscar e é muito engraçado, porque a própria postura e o próprio estilo do balé já permite isso, então a gente tem muito epaulement, tem muita torção, então querendo ou não você torce, você tem que se empinar, então já existe uma coisa do próprio movimento que já te faz, da intenção do movimento, da torção do corpo que já vai te dar uma característica do personagem.*

Esse entrevistado deixa claro sua referência de imitação para esse personagem, tendo muito claro o que seria para ele um toureiro, segundo suas pesquisas foram essas as características que ele destacou. Esse bailarino mostrou basear-se muito em vídeos, isso parece exercer forte influência sobre a composição de seus personagens. Ele contou que buscava muito suas referências em vídeos de grandes nomes do balé clássico. Esse personagem que ele ia dançar já fora dançado por grandes nomes e o entrevistado buscava referências internacionais que reproduziram esse balé.

Fica, assim, evidente que a reprodução de trejeitos, a imitação, faz parte da composição do corpo da cena, e é assim que funciona o teatro do balé clássico: buscam-se referências externas, sejam nos grandes balés ou em estereótipos sociais já dados (o que seria

uma espanhola, um toureiro, um cisne, um príncipe, uma princesa, etc.), características a serem reproduzidas pelos bailarinos, cada um à sua maneira, ou seja, cada um apropriando-se e (re)produzindo o imitado.

5.2 Corpo “*extra-cotidiano*” e expandido

Há um padrão de corpo no balé clássico, uma magreza funcional, um corpo longilíneo, flexibilidade extrema, com uma determinada forma; não é um corpo do cotidiano, corpo de diferentes formas, mas um corpo com algo que está para além da forma “comum”, do dia a dia, que pode ser pensado como um corpo *extra-cotidiano*, que é o corpo da presença cênica, em sala de aula ou no palco. Corpo que requer um tônus muscular diferenciado e é aí que está a diferença entre ser uma pessoa “normal”, no sentido do corpo, e ser um bailarino (a). O (a) bailarino (a) formata seu corpo de uma maneira a se encaixar no padrão do balé clássico, e, para tanto, aciona uma energia “anormal” para manter essa forma, “corpo ideal,” no âmbito do perceptível, como se os bailarinos estivessem sempre num personagem, uma vez que sustentam uma forma, enrijecem sua presença, carimbando pela presença a figura do (a) bailarino (a).

Essa interpretação do corpo *extra-cotidiano* surgiu pelos relatos e pelas reflexões, da pesquisadora, sobre os balés que assistiu, além de lembrar sua presença em sala e no palco, como bailarina. Mas é especialmente como pesquisadora que o olhar para o corpo no balé clássico se volta.

Logo na primeira entrevista, a bailarina relata sua dificuldade quando em outra modalidade de dança precisou fazer uso do corpo de “gente normal”, além de mencionar a energia, ou tônus, para manter-se “grande” em cena. *B1: ...E que tem também essa cara de ser um pouco mais superior; então é um corpo que necessita desse... é.. dessa grandeza, né, de uma certa grandeza, e de que faça uso dessa, desse dois D, dessas duas dimensões, talvez que eu posso chamar; nem sei se posso falar que é isso, mas enfim é isso...* A entrevistada, destaca a bidimensionalidade do balé clássico, palco e plateia, como norteadora dessa grandeza, dessa “superioridade” do bailarino (a), que é buscada pelo acionamento muscular adequado, visando o alcance de todos na plateia, uma vez que a energia precisa reverberar. Talvez, a luta antigravidade travada no balé clássico também exija esse acionamento. Como se o (a) bailarino (a) precisasse estar sempre elevado, grande.

Sobre ser “normal”, a entrevistada, B1, destaca como foi difícil descondicionar esse corpo que estava sempre elevado, expandido, a um corpo de gente “normal”, com um tônus muscular diferente: (...) *e ai ele pediu, pedia para fazer corpo de gente normal, então a fala dele era essa, faça um corpo de uma pessoa normal para caminhar, e tinha uma tarefa que era caminhar no palco de um lado para o outro, né, era isso, e ele pedia para fazer um corpo de uma pessoa normal e andar como uma pessoa normal, essa foi a primeira tarefa que eu tive...* Quando a bailarina narrou esse fato, estava contando como foi duro desconstruir esse corpo de bailarina, no seu dia a dia; ela percebeu que havia engessado uma forma em seu corpo, a forma da bailarina clássica.

Na segunda entrevista, a bailarina, B2, aponta a estruturação em aula de um corpo formatado e expandido: (...) *Eu acho que a gente tem um corpo, assim, que tem é que ser estruturado durante a aula, para poder ser apresentado, é principalmente essa forma que você está falando, ereto, e tem que ser assim muito grande, porque, normalmente, o balé são muitas pessoas que assistem, então eu acho que tudo muito para fora, tudo muito grande para as pessoas poderem enxergar, e as pessoas têm uma visão do balé sempre muito certinho, sempre muito correto, dificilmente, você vai dançar um balé e você vai estar pequenininha e recolhida (encolhida)...* Pelo relato, vê-se que a pessoa que dança balé precisa construir uma presença cênica grandiosa, ele, ou ela, deve se apresentar com um tônus elevado, que faça com seja visto (a) com altivez, isso pode ser alcançado mediante treinos, aprendendo a acionar adequadamente sua musculatura, reverberando a energia pelo corpo e alcançando os espaços, as pessoas.

Destaque se dá ao fato de que, por vezes, esse corpo *extra-cotidiano* e expandido parece se assemelhar ou mesmo ser confundido. O fato das pessoas dançarem balé e executarem uma movimentação de dança, implica que este corpo, neste momento da dança, seja um corpo *extra-cotidiano*, fazendo uma movimentação que não é habitual, num lugar também diferente desse do dia a dia; já a expansão está na dilatação feita para executar a dança e para interpretá-la, um outro tônus é necessário, também diferente do tônus cotidiano. Mas esse corpo, *extra-cotidiano*, do balé clássico poderia também estar relacionado “somente” a essa postura enrijecida do balé. Muitas vezes a pessoa que dança balé clássico condiciona seu corpo, dentro e fora do balé, ou seja, no cotidiano, no seu dia a dia, a uma forma de corpo *extra-cotidiano*, “próprio” do balé. Diferente dessa possibilidade, em tantos

outros casos, o corpo que “atua”, que se movimenta no dia a dia é o “corpo comum”, “livre” das posturas exigidas do balé clássico. No dia a dia, as pessoas, em nossa sociedade, costumam andar mais “relaxadas”, no sentido da postura do corpo, de abdome solto, com pés paralelos³⁴, modificando isso ao longo do dia, conforme o cansaço se apresente ou de acordo com o contexto no qual estão inseridas.

Segundo as falas, esse corpo *extra-cotidiano* parece estar relacionado à manutenção de uma postura específica que exige, do bailarino, certa expansão, como se o mesmo nunca pudesse relaxar. Entretanto, o corpo expandido também pode estar relacionado ao tônus muscular, empregado não só na manutenção dessa postura, mas também nas ações físicas, nos gestos, na dilatação para ora ser um personagem, ora ser outro. É possível fazer uma associação desse corpo ao movimento de uma sanfona, que para que surjam sons diversos, ou novas melodias, o instrumento tem sua caixa contraída ou expandida; de modo análogo, a pessoa que encena o balé clássico, precisa “extrair” desse corpo, movimentos precisos, contraindo e expandindo músculos, ações imperceptíveis aos olhos comuns, mas fundamentais para o movimento que se deseja fazer. Os relatos das entrevistas trazem essa ideia.

A entrevistada de número três revela o aspecto de “superioridade”, de parecer mais alta; da necessidade colocada em aulas de balé da busca de sensação de expansão corporal. *B3: ... ele [professor de balé] falava, você tem que pensar numa coisa, mais alto, o tempo todo mais alto, seja mais alto, que é o que eu falo para minhas alunas, eu ponho a mão assim em cima da cabeça delas e falo para elas alcançarem a minha mão, não vai alcançar, mas isso você já... B3: Essa sensação de mais alto, ele – oh, faz aula do lado – ele fazia as pequeninhas, as mais baixinhas fazerem aula do lado da maior de todas, era para você se sentir baixinha, você tem que pensar que tem que ficar tão alta quanto ela...* A noção de “superioridade”, no sentido do alcance de uma sensação de altura maior, no balé, está nítida nesse relato. A procura por um tônus corporal que crie na bailarina a sensação de ser alta, grande, e também, a sensação de elevação, de sair do chão, de ir contra a gravidade.

O relato do entrevistado quatro, traz a ideia do movimento da sanfona, do vai e vem; da contração e expansão do corpo, e do tempo que isso requer. Talvez na montagem dos balés os bailarinos tenham mais tempo para acionar essa regulação, mas ao apresentarem vários

³⁴As posições dos pés no balé clássico são caracterizadas pela união dos calcanhares, numa rotação dos tornozelos, direcionando os dedos em sentido opostos, para fora, lateralmente.

balés no mesmo dia, com tons diferentes e personagens diferentes, esse acionamento tenha que acontecer de modo mais rápido, como observa o entrevistado, B4... *Não, a gente tem o físico aqui para ajudar com essas coisas, mas de entender o que o outro balé pede, cada um tem que, tem um tempo que leva para fazer isso, mas você tem que dar um tempo para você conseguir isso também. (...) Porque você ensaia um balé e depois de cinco minutos você entra para outra coisa, você tem que acordar e falar, mostrar para o corpo que você precisa de outros músculos para fazer outras coisas também, seria diferente se você ficasse, se a gente ficasse o dia inteiro só ensaiando o clássico né, daí aquela coisa tem que sair... É possível perceber que esse acionamento é muito individual e, talvez, o tempo de cada um não será o mesmo, mas no meio profissional parece haver uma expectativa em relação ao alcance desse acionamento pelo (a) bailarino (a).*

De outro modo, mas na mesma malha de compreensão, a entrevistada cinco relata sua maneira de expansão. Destaca-se a ideia trazida pela entrevistada, que o “espírito incha”, contando de sua sensação de elevação. B5: *Ai o que eu sinto... Eu me sinto viva, né, eu me sinto assim, sabe, quando a nossa, o nosso espírito incha assim, a gente se sente, né, a energia, e você escuta a música ali naquele momento você dança, você se sente elevada, né, é que dançar é uma coisa assim lúdica, né, você imagina um personagem, você tem que ser uma fada, então você imagina... Você imagina e você tem que “ser”, e para ser, há a necessidade de acionar adequadamente o corpo para a cena que se pede. Conforme aponta, dançar é uma coisa assim lúdica, né, você imagina um personagem, você tem que ser uma fada, então você imagina. O lúdico, na fala, aparece como uma espécie de “brincadeira”, um jeito de sair da realidade, do cotidiano, para poder ser outra pessoa, outro personagem; uma ferramenta para alcançar a representação.*

No relato número seis, a entrevistada destaca que desde o momento da aula de balé, já existe uma emoção, um sentir que norteia a ação. Esse sentir, essa emoção revelada é fruto de uma interpretação da situação. Segundo uma das entrevistadas, B6, a emoção no balé está relacionada à sua vinculação à arte. E essa emoção não só tem que vir para a bailarina, como deve ser transmitida para quem assiste. A emoção, o sentir, aparece, na fala, nos movimentos e na sua reverberação, pelo corpo, segundo o acionamento adequado de uma musculatura, um tons específico. B6: *Ai eu acho que em todo momento, né, desde, até fazendo aula, você tem que fazer aula assim, tem que fazer aula e já sentir, e já ir passando essa emoção, porque*

... você está fazendo uma arte, né, é maravilhoso, então você não pode ir lá e achar que é só um exercício e me dou bem, o balé é diferente, sabe, ele é uma arte...

O sétimo entrevistado descreve o corpo da cena como um corpo *extra-cotidiano*, no sentido da articulação com uma noção de pessoa “inventada”. B7: *... a gente tem que é, entrar num lugar que não é nosso exatamente, tem que ser uma pessoa que a gente não é na verdade, tem muito isso...* O corpo da cena é um corpo que não é o do dia a dia. Articulado a esse corpo da cena, a pessoa que representa, sente e percebe ser outra, *uma pessoa que a gente não é na verdade*, comenta o entrevistado. Uma pessoa que não se é no dia a dia da vida. Trata-se do alcance e manutenção, em cena, de outro estado corporal, que remete a uma “outra pessoa”; à sensação de ser, no palco, o que não se é, dando vida a um personagem; personagem e corpo da cena que trazem consigo, novamente, a ideia de “anormalidade”, onde o “normal” representa o “corpo pessoa” do dia a dia, fora da cena do palco. O entrevistado, B7, narra o corpo “anormal” que está sempre expandido... *olha, eu sinto que na aula você já é uma pessoa diferente, né, claro que é o B7 fazendo clássico, mas já tem que ter uma coisa que tem dia que você não está afim, uma postura que você não tá afim naquele dia e no contemporâneo você não precisa, né, você fica mais normal, e no clássico você já fazendo aula, você tem que ter uma postura que já não é sua, já não condiz com seu momento, sei lá...* Ter uma postura *não é sua*, utilizar-se de seu corpo, de maneira *extra-cotidiana*, destacado na fala a partir da postura, *“uma postura que você não tá afim naquele dia”*, disse o entrevistado.

A partir de uma outra modalidade de dança, esse entrevistado, B7, consegue descrever o que seria esse corpo cênico do bailarino. Para as pessoas que dançam balé, há uma solicitação de que desenvolvam esse corpo “fora do comum”, do ordinário, e que o expanda o máximo possível, pois a altivez, do bailarino, precisa ser destacada; a elevação precisa transparecer, mesmo que a pessoa não esteja “num bom dia”, existe a necessidade de revelar, de apresentar em cena esse corpo no balé clássico.

Esse corpo “fora do comum” é necessário para que se possa contar histórias não ordinárias, como relata a entrevistada número oito, uma vez que as histórias do balé não são contemporâneas. B8: *... então o corpo cênico é extremamente importante, define praticamente tudo porque você está contando uma história sempre, como eu falei, uma história diferente do que o bailarino está acostumado, nunca vai ser parecida com a idade*

contemporânea que a gente tá agora... Esse corpo cênico faz parte de uma modalidade de dança que não é contemporânea, uma dança que perpetua regras, e estética, desenvolvidas ao longo do século XVIII. A gênese desse campo³⁵ parece iluminar esse discurso sobre o corpo do (a) bailarino (a) que ainda vigora.

Com a nona entrevistada seguimos na busca de compreensão do corpo cênico, do corpo que se apresenta em cena, que além de técnico, liga-se à arte de representar. Na verdade, como mostra a entrevistada nove, não há separação entre corpo físico e corpo cênico, tudo acontece num único corpo. *B9: Todo dia, a coisa da quinta perfeita, da linha do arabesque, a perna mais alta em fim...* Além de realizar exercícios diários, buscando sempre a perfeição, há também a dosagem do tônus para isso, e nesse caso, ela, a entrevistada, precisa pensar sobre isso e incorporar, reverberando essa percepção no corpo, nas suas ações.

B9: É um corpo, eu penso mais, eu fico mais introspectiva e eu penso mais em trabalhar mesmo, sabe, técnica, mais fria, sabe, digamos assim, mais quadradinha, eu penso isso. Agora se a gente tá dançando uma peça que é mais contemporânea aí eu já tento buscar um outro preparo de corpo assim, uns pliés mais profundos, uns braços mais amplos, soltar mais a cabeça, eu acho que é isso, dependendo do que você vai fazer. Nesse trecho da entrevista, a bailarina destaca que se não há personagem, ela busca fazer a aula de balé de forma mais fria, traduzindo isso para uma diminuição do tônus e da expansão corporal. Agora, se ela já possui um personagem para fazer, ela vai buscando outro tônus. No entanto, nesse trecho da fala ela destaca a mudança de tônus e expansão quando se trata de uma peça contemporânea, mas fica evidente que a mudança de estado corporal depende do que ela vai fazer, do que vai representar.

Para o nosso último entrevistado, o corpo cênico está mais atrelado a uma estética própria, relacionada ao corpo longilíneo e à magreza funcional, mas destaca o caráter da expansão: *B10: Muita expansão de braços, de tronco, de pescoço, isso é o estereótipo do balé clássico que vem de lá, da Rússia, né...* O entrevistado afirma que para ele esse é o estereótipo da Rússia, que, pelo relato, acaba servindo-lhe de referência. Para esse bailarino, o corpo da cena seria esse corpo preestabelecido; a forma mesmo, então perguntamos a ele como ele desenvolveu esse corpo. *B10: [Através de] Muito vídeo, muita, mas encarando a minha realidade, né, então assim você olha para você, você enxerga que você não tem aquele*

35 Essa gênese será explorada em outro capítulo.

estereótipo, mas você consegue ver as qualidades daquele estereótipo e busca isso de uma forma positiva, então assim buscando se concentrar nos exercícios, e buscando nas qualidades, e buscando também a sua qualidade para que a sua deficiência não seja tão notória ... Nas qualidades do estereótipo, o entrevistado buscou referências para incorporá-las. Essas qualidades devem estar relacionadas às intenções de movimento, e o entrevistado, dentro de suas possibilidades, do seu processo de aprendizagem, desenvolveu a sua forma e as suas intenções de movimento.

Sobre esse corpo que se expande, o entrevistado, destaca a busca de um bailarino profissional, que é o caso dele, de poder dançar tudo, sabendo “entrar e sair” dos personagens. *B10: ... e essa é nossa busca, sabe, de poder dançar tudo... Eu acho que também tem aquela mágica, né, o figurino, a maquiagem, a música, tudo vai te remetendo, né, para você ir entrando, e a sua pesquisa tanto interna quanto externa de movimento...* Tudo contribui para a construção do corpo cênico, tanto aspectos externos que compõem a cena, quanto internos, do próprio bailarino que dança balé e precisa acionar, expandir seu corpo para esse ou aquele personagem que interpretará.

5.3 Técnica explícita e implícita

A partir dos relatos, surgiu a percepção da existência de uma noção de técnicas que compõem o aprendizado do balé clássico. Independentemente se o método de aprendizagem for o Vaganova, Francês ou outro, parece haver uma técnica que é explícita, associada ao aprendizado dos códigos e da estética própria do balé, bem como a aquisição das habilidades específicas dessa dança. Ao mesmo tempo, há uma outra técnica, considerada na análise, como implícita, técnica que não precisa ser falada e cujo aprendizado parece ser mais subjetivo, individual.

Da técnica explícita na encenação, faz parte a reprodução de trejeitos, a imitação. Professores, coreógrafos, e os próprios bailarinos, como mostram as entrevistas, vão em busca de referências externas para reproduzi-las e incorporá-las. Necessário ressaltar que cada “unidade de sentido” entrelaça-se a outra. Não há separação entre elas a não ser a que é feita, na análise, como forma de ampliar a visão e fazer “saltar aos olhos” um dado ponto específico, mas tendo sempre em conta que falamos sobre um corpo só, o corpo do balé clássico, segundo a percepção dos entrevistados.

Sobre a técnica de encenação, a entrevistada de número um, B1, traz o seguinte relato: *... E esse caricato num sentido de que talvez não seja uma sensação interna, mas seja uma sensação necessária de reprodução, de algo idealizado pelo coreógrafo ou até pelo repertório dançado por essa bailarina.* Pelo relato, a princípio, a técnica de encenação é essa reprodução do que já existe, a entrevistada aponta algo que parece característico das montagens do balé clássico e destaca que isso não está no âmbito da sensação internalizada, parecendo ser algo dado de “fora para dentro”, a imitação. Importante ressaltar a palavra “talvez” usada pela entrevistada. Esse “talvez”, que indica incerteza, também pode indicar um processo em curso, de assimilação e internalização, uma vez que, num primeiro momento, a ação é vista como externa, de cópia. Todavia, essa percepção pode ser alterada, no sentido daquilo que vem primeiro, ou seja, uma internalização evidenciando um movimento também de “dentro para fora”.

A segunda entrevistada, além de bailarina é professora de balé. Ela destaca a dificuldade de trabalhar esse corpo da cena, pois para ela o que é ensinado em sala é a técnica explícita (dos códigos, da estética, da imitação). B2: *A gente estava fazendo algumas reuniões em relação ao conteúdo e a gente colocou isso muito em discussão, porque é muito difícil essa parte. A gente ensina a técnica, mas a gente esquece dessa parte e aí às vezes só ficam pessoas que não dançam, que não tem esse corpo para dançar, e às vezes é muito da pessoa, eu acho, mas isso também tem que ser trabalhado para poder ir para a cena, então esse corpo, eu acho, que, eu acho, que vem muito de dentro, então isso ajuda muito, muito, muito, então você já tem uma facilidade, você gosta muito para poder se expressar, mas eu não sei se, como eu posso dizer...* Pelo relato, parece que a técnica “pura”, explícita, não reflete o dançar na sua inteireza. A entrevistada, então, aponta a necessidade de trabalhar a dança, referindo-se o expressivo, o cênico, aquilo que faz do balé ser uma dança cênica, que também *vem de dentro* e não uma ginástica. Porém, pelo relato, também é possível perceber que a entrevistada acredita que há algo que é próprio da pessoa, interno à mesma, e que isso deve ser trabalhado para ir à cena. Há nessa fala, um discurso perceptível da existência do dom. Para a entrevistada, algumas pessoas têm facilidades, e essas conseguem se expressar. Conforme menciona, *você já tem uma facilidade, você gosta muito para poder se expressar.*

A entrevistada número três precisou acessar a dança contemporânea para se fazer compreender. B3: *.... Porque é um trabalho paralelo que tem que ser trabalhado para a*

formação de uma bailarina clássica, onde você tem uma outra visão das coisas, porque no balé você vai, realmente na aula você não para pra pensar em deixar isso fluir, para os seus sentimentos fluírem, no [na dança] contemporâneo já não, no contemporâneo. Na aula de balé, tem o seu plié, tem o fondú, tudo certinho, você vai trabalhar só técnica, geralmente o professor não pede para você 'vai trabalhar sua parte artística', lógico que se você estiver trabalhando ele vai ver, 'olha tem que...', mas na aula o foco mesmo do professor, geralmente, que eu sinto é na parte técnica, quando se fala do contemporâneo é além da parte técnica ... Nesse relato, a entrevistada destaca a técnica explícita, na aquisição de habilidades, como característica do balé. Ela menciona a existência do aspecto implícito como a parte artística. Pela fala, parece que há uma fluência de movimentos atrelada a uma externalização de sensações que fazem parte do corpo cênico do balé, mas que esses aspectos não são explorados em aula, pelos professores, ao menos, explicitamente, nas aulas de balé clássico. A entrevistada aponta a necessidade de outras vivências cênicas para que esse corpo seja pleno.

Essa entrevistada, B3, vai narrando como usa de certa técnica para construir seu personagem, para isso recorre a um trabalho de balé clássico que já dançou. (...) *Foi com Suíte, depois de Suíte veio Coppélia completo, foi um trabalho assim mais forte ainda, aonde a gente tinha que fazer trabalho, tinha que criar o nosso personagem, por mais que ninguém saiba, você tem que ter o seu personagem na sua cabeça, o que ela faz, o que ele come, ele gosta do quê, ele brigou com quem, está feliz com o quê, e assim você tem essa técnica, mas, no fundo, no fundo, você não segue ela ao pé da letra, você usa, isso vem muito de você...* Pelo relato percebe-se que para criar um personagem, ou para apropriar-se, existe técnica, essa parece ser explícita, dada, entretanto existe um outro caminho que parece não ser reconhecido como uma técnica, esse vem de dentro da pessoa, uma técnica implícita. De acordo com a entrevistada, B3, esse aspecto que vem de dentro se dá: *porque eu deixo ser mais... Não que eu ponha eu, mas eu deixo, é um sentimento que é difícil de explicar, porque assim, não é a B3, eu estou sentindo, mas eu não estou colocando a minha história ali, é uma coisa que vem...* Uma técnica que se vale de sensações já experienciadas, a entrevistada tem consciência de que é um personagem, de que precisa representar, interpretar, mas apoia-se nas emoções que foram sentidas e acumuladas em seu corpo, acessando-as quando precisa de uma referência para compor um personagem, ela, a entrevistada, aponta que não coloca essas

sensações em seus atos, elas as deixa vazar e se permite relembrar, por meio de seu corpo, de uma sensação gravada, mas que será utilizada de outra maneira, em outro contexto. Isso é uma técnica.

Na quarta entrevista, o bailarino relata que tem algo para além da técnica, explícita, que deve compor o bailarino, e destaca algo que compõe o que denominamos aqui de técnica implícita, as quais também se associam às vivências singulares, como integrantes desse corpo da cena. B4: *... o bailarino que faz só técnica, ele deixa de ser bailarino e ele vira um ginasta, porque ginasta não tem emoção, é técnica ali, é pulos, é salto, e os bailarinos que conseguem ir mais longe são os que tratam a dança não como um trabalho, [mas] como uma opção de vida, você tem que viver aquilo, não adianta, você vai chorar em Romeu e Julieta e você vai fingir aquilo, você tem que viver ali o momento, aquela viagem sua ali, para que os outros acreditem também, porque não adianta, uma vez que você não está acreditando nunca você vai conseguir passar para o outro isso, então tipo você tem que entrar ali na sua viagem no seu mundo, claro que também tem balés que são abstratos né, tipo, você pega um Forsythe, não tem emoção, a mulher não quer nem ver sua feição, nada, é ali, pura técnica, mas quando você pega balés que você precisa contar uma história sem poder falar, você precisa fazer um drama, e até chegar na plateia, você precisa estar ali muito dentro, muito ciente de toda aquela história que está acontecendo para que seja verdadeiro, senão é a mesma coisa em novela, você consegue ver os atores que estão vivenciando aquilo e os que estão fingindo então tipo, você precisa fazer aquilo intensamente para que consiga chegar até os outros ...*

Para o entrevistado, o bailarino é uma pessoa que vive, sente e que precisa usar suas emoções para dançar o balé. Essa emoção aparece como uma técnica singular, individual. Para o entrevistado, mesmo que haja a imitação, há a necessidade de se incorporar sensações, e também fazer uso dessas sensações já conhecidas e já vividas pela pessoa, ou seja, existentes em seu repertório pessoal. A partir daí, utiliza-se desse repertório para então poder externalizar essas emoções resgatadas na cena. O entrevistado destaca a importância de se passar uma verdade. Para isso, na visão dele, a cena precisa ser vivida, não só reproduzida. É isso que o bailarino destaca fazer a diferença para que a cena do balé aconteça, a busca e apresentação dessa “verdade”. Ter consciência corporal do que se está contando parece ser importante para esse bailarino. Como destaca, contar uma história sem poder falar, exige, dos

bailarinos, outras técnicas, essas aqui chamadas de implícitas.

Importante observar o modo como as emoções aparecem na fala, associadas à representação e pertencentes a cada um. Nesse ponto, dois aspectos merecem destaque, primeiro, o fato da emoção, substrato para a representação, ser algo que diferencie, para o entrevistado, o balé da ginástica, esta vista como algo em que a emoção não está colocada. Conforme aponta, *o bailarino que faz só técnica, ele deixa de ser bailarino e ele vira um ginasta, porque ginasta não tem emoção, é técnica ali, é pulos, é salto*, relacionando “saltos e pulos” a “simples” técnicas, destituídas de emoção. Mas a emoção pensada na fala está relacionada à arte de representar, sentindo e expressando “a verdade” do papel representado.

Sobre o relato de número cinco, a entrevistada aponta como foi para ela ter que interpretar e usar de sua experiência atual como professora de balé para falar sobre esse corpo cênico. *B5: Assim, no começo na verdade eu tinha muita dificuldade de interpretar, né, eu, eu não conseguia ser lúdica, né, falavam assim ‘você vai ser uma princesa’, é que é muito interessante se você falar para uma criança assim é, ‘você tem que ser uma princesa’, ela vai ser uma princesa, ela não vai ter dificuldade nenhuma de ser uma princesa, quando elas crescem, que elas estão lá para os nove anos, você fala assim, você tem que ser uma princesa – ‘ai professora como assim ser uma princesa? Eu tenho vergonha’ – então, o que eu mais tento fazer nas crianças, que eu percebo que eu tinha dificuldade é eu estimular essa criatividade delas até a fase, né, adolescente, porque chega nessa fase elas já não são mais lúdicas, né, e o bailarino tem que ser, é tudo fantasia, tudo de mentira, né, então para mim foi muito difícil, por isso que eu sempre buscava essas armas assim, para me ajudar, né.*

Como técnica de encenação, a entrevistada aponta que a ludicidade faz parte do aprendizado de balé, e que para ela isso foi difícil. Porém, ao mencionar essa ludicidade nas crianças, parece que para a entrevistada isso já faz parte do universo infantil, pois as crianças acreditam no que é solicitado pelo professor e “embarcam na viagem” da representação. Na visão da entrevistada, o teatro do balé é o da fantasia, logo, quem encena tem que acreditar no que interpreta para que a encenação aconteça e quanto mais se cresce, passando-se da infância para a adolescência, mais essa tarefa se torna difícil, segundo sua percepção, visto que há um distanciamento do universo da fantasia, tida como natural, na infância. Como destaca, suas alunas adolescentes parecem já não acreditar no mundo fantasioso, dificultando a representação. A questão da verdade na representação, já apresentada em falas de outros

entrevistados (as), ressurge nessa narrativa, agora atrelada ao universo infantil e à maior dificuldade de desenvolvimento na adolescência, pela distância desse mesmo universo, o que traz, segundo aponta, maiores esforços na conquista de habilidades de representação e de expressividade cênica.

Assim, a técnica implícita aparece, nessa fala, na espontaneidade criativa infantil, cujo aprendizado se dá de maneira livre, no brincar. Ao mesmo tempo, se o brincar de faz de conta já não faz parte de outras *fases* da vida, essa técnica, ou técnicas, de representação deverão ser outras e deverão parecer verdadeiras, ainda que, para a entrevistada, a fantasia, para o bailarino, não o seja. Conforme destaca, reforçando sua própria dificuldade no aprendizado do balé, *o bailarino tem que ser, é tudo fantasia, tudo de mentira, né, então para mim foi muito difícil, por isso que eu sempre buscava essas armas assim, para me ajudar, né.*

Mantendo essa ideia de aprendizagem implícita, a entrevistada número seis relata a questão da individualidade na busca pelo desenvolvimento desse corpo cênico. *B6: Já pediram, mas é mais cada um, o balé querendo ou não, nós temos sempre alguém, o professor, né, para nos ajudar, mas eu acho que é muito independente também, numa cia profissional, ninguém vai chegar lá e te explicar, você tem que, né, correr atrás, senão vem outro no seu lugar, entendeu, então assim balé tem essa coisa também de você ser um pouco independente, você tem que tirar um tempo do seu dia e se concentrar também nesse personagem, aí tentar assim é mostrar no corpo o que, o que ela tá sentindo na hora, no momento da dança...*

Como destaca a entrevistada, o campo no qual o balé é consolidado, exige esforço e trabalho individual, *senão vem outro no seu lugar*, ressalta, destacando as disputas e lutas internas ao campo. A entrevistada destaca que no meio profissional já é esperado que o bailarino esteja pronto e esse trabalho, para assim se tornar, é individual. É preciso, avalia, tirar um tempo para se dedicar a essa tarefa, à expressividade, e incorporar as sensações necessárias à ação cênica. Segundo relata, o professor pode solicitar isso do bailarino, mas a busca é sempre individual e corporal, de incorporação, internalização e externalização.

O entrevistado de número sete também destaca a individualidade, o esforço pessoal. Como bailarino profissional, relata que mesmo havendo direção (no sentido de ter um diretor que os orienta cenicamente na companhia), eles, bailarinos, precisam se permitir “explorar coisas” e os que dirigem, parece, vão verificar essas possibilidades de cada bailarino. *B7: ...*

mas eu acho que parte muito mais da gente, né, a gente vai testando as coisas e aí eles vão vendo e ... Como se de fato, houvesse uma técnica ou técnicas, implícitas, no fazer cênico, e isso se dá no âmbito da aprendizagem individual. As informações e exigências, provavelmente, são coletivas, mas as buscas e conquistas são individuais.

A entrevistada número oito relatou suas dificuldades com o balé em relação à interpretação. Para ela, o balé seria limitado nesse aspecto, ao mesmo tempo, traz o elemento da criação, este, pensada como algo singular. B8: *... claro que depois que a gente ia estudando com as pessoas e conhecendo, você percebe como cada bailarino consegue fazer o seu próprio artista, o seu próprio personagem para aquela personagem...* Fica desse relato, que há um espaço, mesmo que pequeno, para a criação; talvez, um espaço de liberdade, visto como singular, como a entrevistada aponta, ao conhecer pessoas que vivenciam, ou vivenciaram o balé, ela percebeu que na mesma limitação, havia uma brecha para *fazer o seu próprio artista*.

A entrevistada número nove, uma bailarina que atua em companhia (CIA) profissional, destaca o fato de que no balé, já se espera que um bailarino profissional vá agregando outras características ao corpo da cena. B9: *... e é o que se espera de um, né, de um bailarino, né, que tá nesse nível, profissional, é que ele vá pondo mais elementos cênicos junto à técnica...* Parece que à técnica, aqui analisada como explícita, uma vez incorporada, deve dar lugar a outras técnicas, para que o corpo da cena apareça. Conforme apontam os entrevistados, isso no âmbito profissional é fundamental e deve partir, especialmente, do bailarino.

Parta todos os entrevistados, dentre eles, profissionais inseridos em companhias, e todos, com anos de prática de balé clássico, há uma técnica explícita já dada, do balé clássico. Ao mesmo tempo, eles revelam a existência de outros caminhos que são particulares a cada bailarino, de buscas individuais para compor o corpo do bailarino, e é esse corpo que denominamos de corpo cênico.

A entrevistada nove descreve certos aspectos técnicos que, segundo avalia, ajudam no desenrolar da cena, baseando-se na orientação cênica que ela possui dentro da companhia onde trabalha. B9: *Fez, fez porque a gente bailarino a gente passa muito pela emoção, né, a gente tá ali e a gente se emociona, e às vezes a gente esquece uma coisa mais técnica, certos ângulos, o que funciona melhor...é... A gente é muito musical, né, então, a gente vai, faz*

tudo na música, não sei o quê, mas às vezes o ângulo não tá certo, o tempo de espera, sabe, da resposta, né, para o que o outro fez, aí você, né, aquela conversa mesmo, né, que a gente tá ali né, na coisa de dançar, acaba eu acho que a gente fica um pouco, você quer passar o seu, o fulano também, só que na mesma hora, e eu acho que é, que foi isso, essa preparação cênica deu um time para a gente, de interpretação, de time e ângulo, que a parte do gestual acho que a gente já tem isso, eu acho que é mais isso, “time” (tempo) e a coisa do ângulo.

Pelo relato é possível perceber que a orientação cênica parece ser algo mais pontual, externa, de direção cênica. Segundo a entrevistada, a bailarina (ou bailarino) *passa pela emoção*, emociona-se e isso precisa ser controlado. A emoção aparece como uma ferramenta de encenação e particular a cada um. Para a entrevistada, os bailarinos já tem em si o gestual e o emocional, assim como o desenvolvimento de outras técnicas singulares, na composição cênica, expressiva.

No relato de número dez, o bailarino aponta que o corpo cênico seria, para ele, o corpo físico/ anatômico e técnico³⁶. O entrevistado utilizou referências internacionais em seu relato, e ao descrever esses artistas pontuou aspectos físicos que caracterizam o estereótipo do bailarino, e da bailarina, e que para o entrevistado é o corpo cênico. *B10: Entrevistadora: O que é que eles (os bailarinos que ele cita) tinham de diferente? B10: A dança, a dança. Parecia que na limitação que eles tinham, eles conseguiam transcender o físico, o estereótipo, ainda assim fazer a dança.*

No relato, o que chamava a atenção do entrevistado ao assistir bailarinos renomados era algo para além do físico ideal, era a dança. Para esse bailarino, havia algo que era transcendente, que não dizia respeito apenas ao físico/anatômico. O corpo cênico seria, para o entrevistado, o estereótipo, anatomia e técnica explícita. Sobre como ele, o entrevistado, aprendeu e incorporou tanto o físico ideal quanto a encenação ideal. *B10: ... a gente tinha um vídeo para assistir, era uma referência, quando eu comecei, então assim, a gente aprendia de um jeito e é esse jeito que prevalece, esse jeito veio se desenvolvendo durante esses anos, então assim lógico, vamos, você tem também que disponibilizar sua cabeça para poder aproveitar tudo, saber absorver e aqui a gente trabalha muito nisso, porque a gente tem que estar aberto para poder, poder absorver um monte de coisas, por exemplo, num ano a gente tem quatro, cinco montagens, então se a gente não tá aberto para absorver tudo e filtrar a*

36 Noção trabalhada por Anjos et al (2015).

gente também acaba não crescendo e acaba estacionando, então é importante para mim, eu tenho essa concepção, eu escuto tudo filtro e aí eu vou ter aquilo que vai contribuir.

O entrevistado aprendeu assim, vendo e “absorvendo” referências externas; buscando incorporar informações que ele julgava, ou julga, pertinentes ao corpo cênico. Como relatam os outros entrevistados, essa parece ser uma aprendizagem individual, singular a cada um. O entrevistado, como menciona, faz escolhas dentro das possibilidades que lhe são oferecidas, ele filtra o que lhe cabe e o que precisa fazer, “disponibilizando” *seu corpo para poder aproveitar tudo, saber absorver.*

5.4 O corpo da cena: a consciência da emoção

O corpo que dança, o corpo que encena, não é o mesmo do dia a dia, por mais que a intenção cênica seja de um corpo do cotidiano, ele será diferente, “expandido”, talvez, um corpo com outra sensibilidade. Dançar enquanto arte implica mudanças de fora para dentro e de dentro para fora; um deixar-se influenciar pelo mundo, pelo contexto, até que se internalize o dançar; mas o inverso, deixar-se guiar pelos “impulsos” internos, também cria um estado de movimento dançado e nesse movimento, a gestualidade vai sendo aprimorada conforme a sensação interna vai tomando conta do corpo, reverberando até os extremos e “contaminando” a musculatura, exalando sensações.

O sentir, como norteador da criação cênica, não é algo simples e falso, é verdadeiro, mas também intencional, provocado a partir da necessidade consciente de dizer (ou fazer) algo com o corpo. A emoção, por mais que seja uma expressão subjetiva, e pareça ser ocasionada sempre pelo acaso de situações socialmente produzidas, na cena da dança ela é conscientemente colocada numa tentativa de reprodução do real, no espaço dessa cena, da apresentação.

A afetividade, como aponta Le Breton (2009, p. 112), faz parte da natureza social do homem e “mesmo as decisões mais racionadas ou mais ‘frias’ envolvem afetividade. São processos embasados em valores, significados, expectativas, etc. Seu processamento envolve sentimentos...” A emoção é aqui pensada como sendo construída socialmente. Há sentido no que se expressa de maneira sentimental; e se isso é possível no plano real da vida, transportá-lo para o plano da interpretação cênica, dançando, gesticulando, em silêncio, ou falando, é

uma ferramenta de construção cênica necessária, porém, não tão simples de se conseguir. A necessidade de esvaziamento, preenchimento e extensão corporal se faz indispensável ao fazer artístico. O indivíduo deve perceber-se percebendo suas sensações. Racionalizando aquilo que aparentemente está no âmbito da emoção, do subjetivo. Trata-se de pensar racionalmente a emoção e emocionalmente a própria razão. Para Le Breton (2009, p. 112) “opor 'razão' e 'emoção' seria desconhecer que ambas estão inscritas no seio de lógicas pessoais, impregnadas de valores (...)”. Como destaca o autor, toda emoção tem sua parcela racional, assim como toda razão tem sua emoção.

Dizer que a emoção que o artista emprega na sua encenação é algo inato, talvez esteja inconscientemente ligado ao fato de haver uma “mistura”, pelos (as) bailarinos (as), daquilo que é sentido enquanto pessoa que vivencia as emoções no seu cotidiano, com o momento do espetáculo dançado e, “de repente”, a pessoa se vê, sem perceber, transportando isso à cena do espetáculo, na dança. Seria o caso do (a) bailarino (a) que está tão focado (a) na sua técnica complexa e pesada, no sentido de um esforço físico de um atleta de rendimento, que se vê, no momento de execução artística, obrigada a buscar em suas emoções cotidianas o suporte para a encenação.

Le Breton (2009, p. 112), descrevendo a afetividade, aponta como “é possível controlá-la, ou ao menos, influenciar sua expressão a fim de propiciar um ajustamento mais favorável às circunstâncias. O ator disso oferece uma clara ilustração, pela capacidade de modular sua representação, um repertório de sinais que exibem emoções que ele não sente”. Para esse mesmo autor há na afetividade uma noção de individualidade e intimidade, adotada pelo senso comum que a deixa como algo incontestavelmente espontâneo, ou seja, há uma construção de que ela, a afetividade, seja algo inato ao indivíduo, portanto, própria a cada um.

Numa abordagem antropológica, Le Breton (2009, p.113) ressaltará “o caráter socialmente construído dos estados afetivos”. Analisando o conjunto de características que compõem o corpo ideal da bailarina³⁷, a expressividade é algo que aparece em último plano e a emoção surge como aspecto que cria a personagem e possibilita a expressão daquele enredo ou daquele gesto que é dançado. No ensino do balé, baseando-se em academias de dança de São Paulo e nos relatos, o foco do (a)bailarino (a) está na aquisição dos códigos do balé e na repetição dos movimentos, buscando a excelência técnica, o aprendizado é de fora para

³⁷Anjos et al (2015)A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica.

dentro. Há um treinamento físico importante. Discutindo esse aspecto, Vigarello (2008, p.197) aponta para uma característica do século XX. Segundo relata, é “a legitimidade do treinamento, em contrapartida, que vai se impor com o século XX, com uma organização sempre mais exigente: seu ‘desenvolvimento metódico’ a ponto de se tornar palavra-chave das pedagogias e das formações físicas”. Treinar, repetir, aumentar as capacidades físicas, tornar-se o mais hábil, esse é o foco no balé. Passar a imagem de um corpo magro e eficiente.

Resta a emoção para encenar. O sentimento é evocado posteriormente, lá no inconsciente, e, talvez, de maneira involuntária, não percebida, a bailarina (o) recorre ao seu conjunto de emoções, ou sentimentos, adquiridos e desenvolvidos socialmente, para representar. Ela, ou ele, sente e sabe que sente, porém, não percebe que isso é aprendido. Vale destacar que para Le Breton (2009, p.114), em suas análises, não há uma distinção evidente de sentimento e emoção, ele trabalha com os dois termos para designar a mesma coisa e aponta que “sentimento e emoção nascem de uma relação com um objeto, da definição, pelo sujeito, da situação em que se encontra, ou seja: eles requerem uma avaliação, mesmo que seja intuitiva e provisória”.

Essa avaliação, descrita pelo autor, aparece como um mecanismo interno do sujeito que se organizará “sobre um repertório cultural que distingue as diferentes camadas da afetividade, misturando as relações sociais e os valores culturais ativados pelos sentidos”. Após a avaliação, a expressão dos sentimentos acontece “numa série de mímicas e gestos, em comportamentos e em discursos, cultural e socialmente marcados, sobre os quais também exercem influência os recursos interpretativos e a sensibilidade individual”.

A racionalidade do fazer artístico permite expressar sentimentos, sentir de verdade, porém, com a consciência de que aquilo não é em função de algo “real”, da vida comum, cotidiana, será para uma situação extra-cotidiana, a cênica. As emoções, como expressão do coletivo, do cultural, são um conjunto de sensações expressas e inscritas numa moral e numa singularidade de quem as externaliza. Novamente, Le Breton (2009, p. 120) destaca, falando das emoções: “Elas não são espontâneas, mas ritualmente organizadas”.

Mauss (1921, p.147), antes de Le Breton, já apontava essa característica dos sentimentos, e dizia que não só o choro, mas tantos outros sentimentos (no caso orais) não eram espontâneos, e sim “da mais perfeita obrigação”, pois eram manifestações sociais, fenômenos que além de psicológicos e biológicos são da ordem do coletivo.

Interessante observar que na história da dança, em correntes da dança moderna até a dança contemporânea há um outro olhar para o corpo. Nesses campos, o processo de criação inverteu-se, e uma noção de corpo diferente vai surgindo, mesmo que isso se dê no restrito campo artístico dos que detêm o conhecimento dos códigos da dança.

Suquet (2008), em seu texto “O corpo dançante: um laboratório da percepção” descreve historicamente como no decorrer do século XX o corpo, através da dança, foi ganhando um novo sentido. A percepção corporal, amarrada a determinados sentidos do corpo, visão, tato, propriocepção, deu origem ao processo de criação que parte “de dentro” da pessoa. A busca por uma origem interna do movimento será um dos caminhos percorridos por alguns nomes da dança moderna. Evidentemente, que a autora aponta o contexto de cada época e de cada bailarino (a), mas a linha que conecta tudo está no “saber sentir”, isso conscientemente, compreendendo os códigos da dança, como caminho de descoberta de uma nova dança em oposição à estrutura do balé clássico. Para a autora, “o abalo sofrido pelo corpo no ato da percepção não é mecânico, mas é função da intenção, do desejo, que fazem o sujeito voltar-se para o mundo” (SUQUET, 2008, p.514). Emocionar-se não acontece numa repetição simples do movimento humano; isso é da ordem do treinamento num contexto no qual “o corpo se vê aqui, da cabeça aos pés, ‘tecnicizado’, sempre mais atravessado pelos modelos da sociedade industrial” (VIGARELLO, 2008, p. 208). Essa sociedade fora a causadora dessa nova noção de corpo pensada na dança moderna.

Em oposição à eficácia do corpo treinado de fora para dentro, Suquet (2008) descreve que já no final do século XIX manifesta-se a consciência nova de um espaço intracorporal, animado por uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos, afetivos. Ressalta-se a necessidade de enfatizar o campo restritivo ao qual a temática se refere. A importância dessa citação volta-se para aquilo que já está apontado nesse texto, a afetividade, a emoção, como caminho da criação cênica.

Falando de Rudolf Laban, artista alemão, a autora citada, relata que, para ele, por volta da década de 1910, do século passado, “o primeiro dever do bailarino, como também do ator e do mímico, é desenvolver um ‘saber sentir’” (SUQUET, 2008, p. 525). Isso diferenciaria, a nosso ver, o fazer artístico do gesto mecânico do esporte, do exercício físico.

Ser um bailarino-ator, ou bailarina-atriz, nessa ordem de escrita, implica primeiramente aprender os códigos desse campo artístico; e um corpo ideal, extremamente

técnico e eficiente precede o sentir. Nessa orientação, pressupõe-se que, uma arte teatral, o balé, proveniente de séculos atrás, ainda está enraizada num saber-fazer. Isso não é um problema, mas sim o fato da naturalização do corpo da cena. A desconexão com o mundo da vida faz certos bailarinos, como os apontados nessa investigação, acharem que a arte é inata, pois, para eles, emoção “vem de dentro”. Desconsidera-se a aprendizagem social, dos vínculos que são feitos na vida e que moldam as pessoas; desconsidera-se a própria aprendizagem de expressão da emoção nas escolas de formação para o balé e nos espetáculos de dança. Alguns são mais introvertidos porque foi assim que sua inserção no mundo sociocultural o fez, suas oportunidades, seu meio familiar e de relação com outros construiu seus valores e sua maneira de servir-se de seu corpo. Outros são mais extrovertidos, não porque são artistas natos, e sim porque sua imersão no mundo permitiu tal construção e assim essa pessoa tem uma atitude corporal diferente.

5.5 Compreendendo, a partir da teoria, as unidades de sentido: corpo *extra-cotidiano*/corpo expandido, imitação e as técnicas

Observando o relato das bailarinas e as anotações da pesquisadora, chega-se a um corpo que não é o do cotidiano, ou parafraseando a primeira entrevistada, não é um “*corpo de gente normal*”. O estado corporal da bailarina, e bailarino, em cena é diferente, o tônus muscular tem que ser aumentado, ou modificado, para que o bailarino (a) possa ser visto e para que seus movimentos sejam diferenciados de exercícios ou gestos comuns. O tônus muscular é “um estado permanente de contração muscular”, mas não é um estado imutável, e o indivíduo pode alterá-lo conforme sua vontade, ou por mudanças no ambiente (LENT, 2005, p. 385). Esse estado do bailarino (a) é descrito como um corpo que está sempre em expansão, estendido, ou dilatado. No caso do bailarino (a), é como se ela estivesse sempre em suspensão. Sua presença em cena já deve sugerir esse estado corporal elevado.

Esse corpo estendido, ou expandido, é aprendido logo no início dos estudos do bailarino (a). A verticalidade corporal acentuada, e solicitada, é a de um corpo que não demonstre curvaturas no eixo do esqueleto axial³⁸. Assim colocado, dá a impressão que o bailarino (a) está sempre com sua energia, ou tônus, extravasando as extremidades do

38 Cabeça e tronco.

esqueleto axial, no caso, pela cabeça, caixa torácica e cóccix. Isso gera uma sensação para o bailarino (a), como apontaram os entrevistados e as observações de campo, de que ele, ou ela, está sempre elevado, grande, expandido. E de quem o assisti, a sensação é de quase ser tocado pelo bailarino (a). Nesse caso, poderíamos estender a ideia de expansão para o esqueleto apendicular, e, assim, braços, mãos, pernas e pés devem estar nesse estado de expansão que toca quem faz e quem assiste.

Figura 14: Foto retirada do programa do balé do teatro Mariinsky, “O corsário”, apresentado no teatro Alfa, São Paulo, 2014 (Não há o nome do fotógrafo).

Quando olhamos para essa foto, percebemos a grandeza da bailarina em cena, executando um movimento difícil e com total expansão corporal nas extremidades. Chama a atenção as mãos, a energia nos pés para esticá-los ao máximo, dentro dessa sapatilha de ponta

que é extremamente rígida. Acompanhando a expansão de tórax, há um rosto que aparenta que nada complexo está acontecendo. Compondo a cena, estão as bailarinas do corpo de baile, também em pose expansiva, mesmo que paradas. Há energia para esticar os pés nas pontas e manter todo o esqueleto axial dilatado para o preenchimento da cena. A foto abaixo apresenta as mesmas características

Figura 15: Foto retirada do programa do balé do teatro Mariinsky, “O Corsário”, apresentado no teatro Alfa, São Paulo, 2014 (Não há o nome do fotógrafo).

Esse corpo técnico do (a) bailarino (a), expandido, é aprendido no decorrer da trajetória da pessoa que dança balé, quando olhamos para uma figura como essa, um corpo magro, executando um movimento difícil e em total expansão, temos uma referência vinda de uma grande companhia de dança, uma imagem passível de ser imitada. Como aponta Mauss (2003, p. 403) “toda técnica propriamente dita tem sua forma”. A forma pode ser entendida como o resultado que vemos na imagem da bailarina saltando, mas para se chegar nessa imagem a bailarina valeu-se de uma técnica. Mauss (2003) já falava em *habitus*, que seria o adquirido, o que se aprende socialmente, por meio de educação ou imitação, para Mauss

(2003) “a criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela” (MAUSS, 2003, p. 405). No caso do balé podemos pensar nesse caminho do aprendizado pela imitação, mas não qualquer imitação, copia-se aqueles que têm autoridade, ou usando Mauss, os que têm prestígio.

A técnica explícita do balé vale-se dessa “imitação prestigiosa”, são as grandes companhias, os grandes nomes da dança, que tornam-se referências de imitação, Mauss (2003, p. 405) afirma que “é precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social”. Arte como sociedade, o balé clássico foi edificado por pessoas em um determinado contexto social, a sua reprodução é continuada por pessoas que vivem socialmente, em lugares diferentes, com corpos distintos, então pensar o balé nos leva a pensar no social que compõe essa arte.

Para Mauss (2003, p. 407) a técnica seria “um ato *tradicional eficaz*”, para o autor não há técnica e nem a possibilidade de transmiti-la se não houver tradição, e essa no sentido de uma transferência de saberes corporais por meio da oralidade, e eu diria por meio da visualização, o olhar permite a transmissão de um saber corporal. A tradição do balé clássico é de séculos, e ainda é reproduzida corporalmente pela imitação e pela transmissão de quem tornou-se uma autoridade no assunto; já existe um costume no ensino do balé.

Se imitar é uma técnica, temos outras que possibilitam pensar no corpo extra-cotidiano e expandido. Eugenio Barba (2012, p. 52) fala de um “corpo dilatado” para ele: “um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador”, para explicar isso o autor aponta que às vezes o espectador, sem muita compreensão do que está sendo apresentado, diante de algo que não apresenta um significado, pode sentir, para Barba (2012, p. 52) isso seria uma “sedução”, tem alguma coisa que seduz o espectador, algo que vem antes da compreensão intelectual. Mas ainda não é essa sedução que caracterizaria o corpo dilatado, tem algo a mais. Barba fala de atores, mas em seu livro destaca atores da fala e bailarinos-atores, fica evidente que teatro é corpo, fala é corpo, todo seu livro gira em torno da preparação do corpo do ator (atriz), ele busca referências orientais e ocidentais para compor sua pesquisa antropológica teatral.

Essa sedução é só um adjetivo que explicaria o assistir uma obra, mas o que está por trás dessa sedução seria para Barba a tal “presença” do ator, e essa para o autor: “É um corpo-

em-vida. O fluxo das energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi dilatado. As tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente presente no cotidiano afloram no ator, torna-se visíveis, imprevistas” (BARBA, 2012, p. 52). Esse corpo do cotidiano que caminha, dorme, trabalha, que sente, que esconde tensões, ganha outras proporções na cena, o expandir não significa que deixamos de lado o que somos e vivemos, significa que trazemos à tona aquilo que deixamos oculto por não fazer parte do repertório da vida do homem ordinário, mas na dança, no teatro, esse corpo é explorado e transbordamos aquelas sensações mais anódinas, aquelas que vivemos, achamos normais e logo engavetamos em alguma parte do corpo. Para Barba (2012, p. 52) “o corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental ou emotivo”, para o autor sentimento e emoção são apenas consequência das ações e estímulos corporais. No balé poderíamos pensar que esse corpo dilatado está no excesso de estímulos, numa grandeza que faz o (a) bailarino (a) usar muita energia, ou tónus, para alcançar uma presença cênica extremamente extra-cotidiana.

Importante notar que Barba, em seu livro, relata que ao longo de sua experiência teatral observou que: “o contínuo trabalho cotidiano sobre o treinamento físico, transformado ao longo dos anos, ia lentamente se destilando em *patterns* internos de energia, que podiam ser aplicados ao modo de conceber e compor uma ação dramática, de falar em público, de escrever” (BARBA, 2012, p. 53). Estamos falando de técnica internalizada, no caso do balé a técnica implícita possivelmente gera padrões internos de energia, de tanto a bailarina, e o bailarino, treinarem seus corpos diariamente, eles vão produzindo de maneira individual, seus padrões; no teatro, como aponta Barba, isso é buscado, há um treinamento físico que culmina em internalização; já no balé há o treinamento físico, porém a busca coletiva é por eficiência física, motora, e a “atuação” torna-se consequência de uma busca individual. Fica evidente que no teatro de Barba a emoção não é “uma força que toma e arrasa a pessoa”, a emoção “é um conjunto de reações a um estímulo” (BARBA, 2012, p. 124), se para o bailarino (a) a emoção pessoal, de vida, acaba servindo de base para sua personagem, no teatro de Barba ela é bem concreta, treinada, estimulada. No balé parece que o aprendizado emotivo é invertido, parte-se da vivência do bailarino, bailarina, para responder ao que a cena pede, no balé imita-se o já dado e usa-se de outras técnicas para emocionar-se, o estímulo não é externo, nesse caso é de dentro para fora.

Nossa investigação vai no caminho daquilo que está fora do cotidiano, mas o que seria

o corpo normal do cotidiano? O que classificamos como cotidiano? Para Le Breton (2011, p. 142) o cotidiano é o refúgio seguro, um espaço de adulto, “lá onde ele se sente protegido no seio de uma trama sólida de hábitos, de rotinas que ele criou pra si com o tempo, de percursos bem conhecidos, cercados de rostos familiares”. É o nosso viver do dia a dia, que vamos construindo conforme somos mergulhados na malha da vida. Le Breton (2011, p. 142) aponta que “é lá que se constrói a vida afetiva, familiar, amical, profissional, é lá que a existência sonha”, no cotidiano vamos tecendo nossas vidas, entrelaçando a ela outras vidas, lugares, sonhos, isso tudo corporalizamos, às vezes nem nos damos conta dessas coisas todas que nos compõe, mas “no fundamento de todos os rituais há um ordenamento preciso do corpo”(LE BRETON, 2011, p. 143). Pensamos com o corpo, só não refletimos, às vezes, sobre esse pensar que está no sensorial, passam pelos nossos sentidos vários aspectos da vida, sentimos tocando, cheirando, degustando, ouvindo e vendo, o olhar claramente nos coloca no mundo e coloca o mundo em nós. O cotidiano está em nossos corpos, nas maneiras de fazer que construímos, e para Le Breton estudar o cotidiano “demanda do pesquisador certa qualidade de atenção a um universo flutuante de significações”(LE BRETON, 2011, p. 143). São tantas as possibilidades de cotidiano, para cada sociedade será de um jeito, para cada pessoa, mergulhada em sua história encarnada e na história objetivada, será de uma maneira. O fato é que o corpo do cotidiano torna-se domesticado, e o “homem domestica o fato de viver” (LE BRETON, 2011, p. 144). Assim as coisas da vida passam quase despercebidas, mas estão ali, incorporadas, na arte talvez seja possível acessá-las, pois na arte há um corpo extra-cotidiano.

No cotidiano temos a nossa liberdade, mesmo buscando adotar os gestuais socialmente aceitos, as sensações são singulares, o ato é social. “Nas condições habituais de vida, o corpo é transparente ao ator que o habita”(LE BRETON, 2011, p. 147). O corpo não é estranho, o corpo nos faz existir, ele “faz-se permeável aos dados do ambiente por meio de um tecido contínuo de sensações”(LE BRETON, 2011, p. 147). E é esse corpo que vai à cena, não é estranho então que nossos entrevistados (as), ao falarem sobre o corpo da cena, se remetam às suas vidas, porque o corpo da cena está expandido e inevitavelmente as camadas mais ocultas internalizadas, do cotidiano, estarão ali, prontas para serem transbordadas e usadas conforme o solicitado. Isso é técnica!

Sobre esse homem ordinário, da vida cotidiana, é necessário pensar também no aspecto da liberdade, porque mesmo agindo conforme as regras sociais, ele consegue criar

microliberdades, nos microespaços do cotidiano. O bailarino, e a bailarina, está imerso numa instituição solidificada e já consagrada, a produção do balé já está dada, os corpos requeridos já estão dados, então como explicar essa possibilidade criativa que surge no corpo da cena? Como explicar essa técnica implícita?

Certeau relata que (2014, pp. 40-41)

“se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da ‘vigilância’, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que ‘maneiras de fazer’ formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’?), dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica”

A partir desse autor, poderíamos pensar que mesmo na instituição, ou instituições, consagradas do balé, disciplinando a séculos os corpos dos bailarinos, há minúsculos espaços de liberdade gerados por quem faz uso do balé, mesmo enquanto profissão. O macro está dado, porém o micro é construído de geração a geração, de sociedade a sociedade, de bailarino (a) para bailarino (a). Talvez esses bailarinos (as), que não se reduzem a esse disciplinamento cênico puramente imitativo, são aqueles que conseguiram, ou conseguirão, adentrar ao campo profissional e se consagrar nele; ou talvez essa microliberdade seja somente o espaço da técnica implícita que todo bailarino, profissional, ou não, encontra no caminho do aprendizado do balé clássico. As “maneiras de fazer” do balé são inúmeras, pois como vimos nas entrevistas cada pessoa busca na sua vivência pessoal com o balé a sua maneira de construir e apresentar o corpo cênico. Os processos mudos do balé clássico são reproduzidos irrefletidamente pelos corpos que dançam, mas percebemos que essa organização ordenada do balé é infiltrada por processos particulares, ao fazer balé clássico os agentes se percebem em seus corpos, então precisam atuar mediante uma consciência corporal própria e não por uma atuação cênica dada.

Como aponta Certeau (2014, p. 41) “essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural”. Os entrevistados (as) se reapropriaram do fazer balé clássico, e parece que nossos bailarinos brasileiros se valem tanto das técnicas explícitas, já dadas com códigos e estética próprios, quantos das técnicas implícitas, pessoais, de fazer balé clássico. Há um dinamismo naquilo que poderia ser dado como linear e acabado. A arte do balé se reinventa nas maneiras de fazer próprias a cada bailarino (a).

Essas “maneiras de fazer” parecem estar atreladas não só ao uso do corpo, mas nas fontes de aquisição para moldar esse corpo. Nos relatos alguns entrevistados (as) disseram que produziram seus corpos da cena a partir de referências advindas de vídeos, esses captados hoje com muita facilidade pela internet. O aprendizado visual do balé é feito pela imitação prestigiosa, e esses que têm autoridade, na maioria das vezes, não são brasileiros; o acesso a vídeos em canais da internet e redes sociais facilita a absorção do que está vigorando no mundo, e a pessoa busca depois em seu corpo interpretar o que visualizou.

De acordo com Le Breton (2003, p. 142) o espaço cibernético é portador de linguagens, culturas e também de informações das mais diversas, serve de ferramenta de comunicação e conhecimento, “coloca provisoriamente em contato indivíduos afastados no tempo e no espaço e que às vezes ignoram tudo deles mesmos”. Conhecer montagens de balés de repertório nunca foi tão fácil, desde que você tenha acesso à internet ou a DVDs. Visualizar um bom bailarino, bailarina, executar um exercício ou uma variação de balé também é possível pelo espaço da internet. A pesquisadora tem em sua rede social, na internet, inúmeras páginas sobre balé, a maioria publica fotos e vídeos, sempre imagens de execução extraordinária, os vídeos mais curtidos, geralmente, são aqueles com a execução perfeita, técnica impecável. Inclusive, a pesquisadora, acompanha vídeos antigos que hoje são compartilhados nas redes sociais, vídeos da escola russa, Vaganova, e francesa. Ela acompanha também companhias de balé clássico pelas redes sociais, algumas brasileiras, principalmente de São Paulo, outras da Europa, e algumas dos Estados Unidos. E assim visualiza quem são os que têm autoridade no balé clássico. O olhar é um sentido corporal importantíssimo no aprendizado do balé. E é nesse sentido que a visualização de vídeos, de fácil acesso pela internet e também por meio de DVDs, contribui para a ampliação da reprodutibilidade corporal do balé clássico. Como escreveu Le Breton (2011, p. 159) “o olhar é hoje a figura hegemônica da sociedade urbana”.

O aprendizado corporal do balé clássico dá-se no dia a dia, nas aulas, dessa maneira que se incorpora, mas há a extensão desse aprendizado pela visão, talvez o sentido mais usado para se aprender. Corporalizar aquilo que é visualizado torna-se um caminho de aprendizado, e de fato com o acesso à internet, por meio de um computador, ou de um *smartphone*, podemos ver o mundo. “*Eu pesquiso, eu vou na internet e jogo, hoje você acha qualquer coisa, então você vai na internet, pesquisa, o que (que) ela é, como ela é ...*”(B6).

6. CONCLUSÃO

O corpo cênico do balé clássico existe e tem suas peculiaridades. Esta investigação focalizou-se na compreensão da naturalização do corpo cênico do balé clássico que foi buscada por meio de observações de espetáculos consagrados de balé clássico e de entrevistas semiestruturadas com dez bailarinos (as) brasileiros (as) residentes em São Paulo.

O referencial teórico selecionado para análise das questões que foram surgindo no trabalho de campo, também permitiu a compreensão de aspectos importantes sobre a história do balé e a gênese desse campo, o balé clássico.

Por meio da análise, chegamos a algumas unidades de sentido na explicação da naturalização do corpo da cena. O capítulo denominado “o corpo cênico” é um importante recorte que responde ao objetivo de pesquisa. Neste capítulo, buscamos elucidar o que seria o corpo cênico, esse corpo pleno de quem dança balé clássico; que já possui a técnica explícita e implícita incorporada, estas vistas como subunidades que configuram a aprendizagem desse corpo da cena, de forma consciente e inconsciente.

Essa aprendizagem se dá por meio da reprodução de trejeitos; pela imitação. Os bailarinos e bailarinas entrevistados buscam em bailarinos (as) renomados (as) inspiração e aspectos a imitar que consideram adequados à cena, mas também buscam na vida, nas emoções do cotidiano, inspiração e sensações que possam ser externalizadas na cena. O ato de imitar não surge nas falas como algo negativo que limita o bailarino, mas como fonte de apreensão de códigos estéticos já estabelecidos e reconhecidos como coerentes ao corpo cênico do balé.

O corpo do balé clássico se faz por meio da técnica explícita, esta, já dada e consolidada do balé clássico, como visto no livro autobiográfico de uma bailarina renomada do século XXI, Misty Copeland, primeira bailarina afro-americana do American Ballet Theatre (ABT). Essa bailarina descreve seus exercícios antes de entrar em cena e afirma: “meu aquecimento na barra desta manhã, seria familiar para qualquer bailarina, sendo ela uma aprendiz em Moscou ou uma menina de sete anos de idade tendo sua primeira aula de balé em Detroit”³⁹ (COPELAND, 2014, p. 2, tradução nossa).

A técnica explícita, os exercícios comuns ao balé, são feitos por quem está iniciando seus estudos no balé, seja uma criança de sete anos, de uma cidade norte-americana, como a

³⁹“my barre warm-up this morning would be familiar to any ballet dancer, whether she’s an apprentice in Moscow or a seven-year-old taking his first ballet class in Detroit”

autora menciona, seja uma aprendiz, em um país europeu. Os códigos do balé são universais, mas, em nossa investigação, descobrimos que, junto às técnicas explícitas, existem técnicas implícitas, estas, elaboradas e estruturadas individualmente, e compõem o corpo cênico do bailarino. Como disseram os entrevistados, as técnicas implícitas requerem uma maturidade de quem pratica o balé clássico. Esse amadurecimento, revelam, acontece quando as técnicas estão incorporadas de tal maneira que a dança acontece naturalmente, fazendo com que os (as) bailarinos (as) sintam ter o controle de seus corpos, percebendo suas ações físicas em cena.

Conforme o relato de Misty Copeland (2014, p. 3, tradução nossa): “a diferença entre ser uma (bailarina) tecnicamente incrível e uma solista ou bailarina principal é o controle desses floreios interpretativos para contar a melhor história. Do contrário você não é uma bailarina – você é apenas mais uma dançarina”⁴⁰. Pelo relato de Copeland, nota-se o que denominamos de técnica implícita, a bailarina aponta um controle na interpretação, destacando o fato de que o que diferencia um bailarino incrivelmente técnico daquele que tornar-se-á um solista ou bailarino principal, é esse controle interpretativo, no que traduzimos como floreios, ou seja, aquilo que “enfeita” a dança, e isso é técnica também, mas, como visto nesta investigação, trata-se de uma técnica individual, uma vez que para cada bailarino será de uma maneira. Copeland não cessa a busca pela técnica explícita; é um trabalho muscular que precisa ser diário. A bailarina sabe disso e também reconhece que nunca chegará à perfeição, mas aponta que é isso que a faz amar o balé.

O corpo do bailarino (a) quando dança e interpreta, precisa acionar emoções, estas, dilatam o corpo de outra maneira que não aquela do dia a dia. O corpo em cena é um corpo *extra-cotidiano*, por dois motivos. Primeiro, porque está num lugar de observado e de observação diferente do corpo cotidiano. Segundo, porque executará movimentos que não são cotidianos. Na execução desses movimentos, há uma presença cênica diferente, um tônus muscular que difere do habitual da pessoa que vive no mundo. Aquele que dança percebe e busca um outro tônus. O (a) bailarino (a) conscientiza-se de que em cena há a necessidade de deixar o seu “eu cotidiano” “escondido” e que deve explorar outras possibilidades de estar presente fisicamente. O corpo e o próprio eu de quem dança serve de inspiração; funciona como um “dicionário de emoções”, acessado para recuperar sensorialmente uma emoção que será vazada num outro contexto e, às vezes, com outro sentido. O (a) bailarino (a) pode ficar

40 “The difference between being an amazing technician and being a soloist or principal is mastering those interpretive flourishes to tell the best story. Otherwise you aren’t a ballerina – you’re just another dancer.”

triste por diferentes motivos, como a morte ou uma doença que afeta alguém querido; a perda de algo que gosta; sabendo das sensações que a tristeza provoca (essas gravadas no corpo), no ato da cena, esses bailarinos recorrem a essas sensações já experienciadas e as utilizam para “florear” seus atos cênicos.

Essas emoções acessadas são aprendidas no mundo. Estamos, como sujeitos relacionais, imersos, desde cedo, no mundo social. As emoções são também sociais, precisando de determinado contexto para acontecer. Nosso corpo, por onde se expressa nossas emoções, é um espaço de aprendizados possibilitados por todos os sentidos. Aprendemos a usar nosso corpo vendo, cheirando, tocando, degustando, ouvindo. As técnicas surgem como formas de domínio de alguma prática. Expandimos nosso corpo conforme mudamos de contexto ou de cenário. Assim é possível tornar-se um bailarino (a) e, como destacaram os entrevistados, não só mais um dançarino (a), quando o indivíduo se permite explorar o aprendizado incorporado.

No balé, esse corpo cênico está vinculado, de acordo com os entrevistados (as), à arte, essa é caracterizada por alguns como algo quase divino, não aprendido. Todavia, pelos relatos foi possível averiguar que a forma como se aprende a arte do balé, de interpretação e não só de execução de movimentos, é que reveste o sentido de um dom, de graça recebida, e não de aprendizado técnico. A explicação sobre a noção de arte surgiu das vivências artísticas dos entrevistados (as). Na prática do balé, eles vão descobrindo o seu fazer artístico. Ao longo dos estudos no balé vão percebendo que a “liberdade criativa controlada” também faz parte do repertório corporal do bailarino clássico, mesmo sendo esta modalidade de dança já estabelecida, sem muitas permissões e explorações estéticas. Essa liberdade criativa possível, parece possibilitar a aquisição de um repertório de sensações que poderão ser usadas controladamente na cena. Àqueles que se permitem explorar outras possibilidades corporais, a dança como arte acontece, e aos que não a deixam, parecem que ficam restritos à execução de movimentos inexpressivos, segundo avaliam.

Ser artista no balé clássico articula-se à ideia de dom por conta de um aprendizado inconsciente que se dá no cotidiano. Essa noção de dom não é algo novo, sendo revelada a séculos, impregnada nos discursos sobre o balé. No século XVIII, a ideia de liberdade e autonomia artística afluíam, juntamente a ideia de dom.

Retomando a noção de campo de Bourdieu (2007), de fato, o balé clássico poderia ser

compreendido como um campo autônomo, independente da aristocracia, da corte. Talvez fora das grandes companhias de balé clássico, dos grandes festivais de dança, exista a possibilidade de um fazer autônomo. Uma investigação a respeito poderia avaliar a existência hoje dessa autonomia. Apreendê-la passa pela compreensão das instituições de dança; da focalização em sua estrutura, abarcando as instituições e assim descobrir se a dependência do Estado e de outras fontes é somente financeira; e se tanto a direção, quanto os bailarinos, possuem, e em que medida, liberdade em suas produções.

Nesta pesquisa, por meio da focalização nos agentes, foi possível apreender a existência de certa medida de autonomia do artista; uma microliberdade dos bailarinos (as). Mesmo atuando de maneira submissa a uma direção, reproduzindo em seus corpos aquilo que deve ser o espetáculo de balé, há nas falas o discurso da liberdade individual.

Essa liberdade articula-se ao ser bailarino de quem pratica o balé. É como uma opção de vida e de trabalho que o balé aparece nas falas. Os bailarinos entrevistados revelam estar cientes de que deverão fazer escolhas e muitas vezes abdicar de sua família, de relações pessoais, de certos divertimentos que comprometam a manutenção do corpo ideal para o balé clássico.

Ser e tornar-se um bailarino (a) envolve anos de prática, de formação escolar, com execução de exames de final de ano para que a próxima etapa de aprendizado possa acontecer. O bailarino (a) é avaliado constantemente, seja em sua escola de dança para prosseguir, seja nos festivais de dança que consagram os melhores e as melhores escolas. Consagrar-se no balé exige o reconhecimento dos pares. Nos festivais, bailarinos e bailarinas dançam para outros bailarinos (as) e são avaliados por jurados que possuem reconhecimento no campo do balé. O reconhecimento se dá pela obtenção de títulos em festivais nacionais e internacionais; pela participação em companhias de dança nacionais e/ou internacionais.

O caminho desta pesquisa foi artesanalmente construído possibilitando à pesquisadora compreender o objeto de pesquisa a cada nova etapa da investigação, por meio da criação de uma textualidade que cruzou as experiências pessoais da pesquisadora, que também já foi bailarina, com as experiências dos entrevistados, numa pesquisa qualitativa que não desconsidera o olhar de quem a produziu, de quem a escreveu e vivenciou em seu próprio corpo as sensações de dançar o balé clássico.

Em momento algum o “eu” de quem pesquisou prejudicou a análise dos “resultados”,

estando, ao contrário, no “jogo” da investigação, do qual faz parte o movimento constante de distanciamento e aproximação do objeto de pesquisa. Todavia, a sedução por esse objeto de pesquisa, tão aparentemente familiar, foi inevitável. Ao mesmo tempo, figurava-se como desafio de pesquisa escrever também para quem talvez não fora seduzido como ela, ou seja, para futuros leitores interessados no assunto. Wacquant (2002, p. 20) apontou, em uma nota de rodapé, a preocupação de Pierre Bourdieu sobre ele deixar-se seduzir pelo seu objeto, e o autor em sua nota afirma, se ele, Bourdieu, soubesse que “já estou bem para lá da sedução!”. A sedução pelo balé clássico já tomava a pesquisadora desde sua infância, mas a forma de encantamento mudou; o desejo de estudar o balé clássico, por outros caminhos, além da prática física do balé, surgiu e, com ele, veio a necessidade de escrever de outro modo e de olhar para o balé não só e desejavelmente, diferente dos olhos de bailarina que foi; olhar com o corpo e a alma, mas também através dos olhos de outros bailarinos (as); por meio do estudo, do trabalho de campo e de leituras sobre a história do balé clássico e sobre o corpo.

Amarrando as experiências e articulando-as com leituras e reflexões sobre o assunto, chegamos a produção aqui apresentada. Para a pesquisadora, carregada de (des)encantamentos e descobertas, ainda que finalizada, como mestrado, o conhecimento sobre a naturalização do corpo cênico no balé clássico não se encerra nessas linhas. A presente pesquisa figura-se como um caminho possível de apreensão desse objeto; um olhar, um recorte, dentro de outras possibilidades e caminhos de pesquisa. Esta, uma pesquisa, com um recorte particular que busca também iluminar outros caminhos, outras perguntas. Partimos da premissa de que um texto de pesquisa nunca se esgota na tarefa de fornecer repostas, sempre é possível fazer de outra forma, performar de um jeito particular, recriar, como mostraram os bailarinos aqui entrevistados.

REFERÊNCIAS⁴¹

ALES BELO, A. **A fenomenologia do ser humano: traços de uma filosofia no feminino**. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

AMATUZZI, M.M. A subjetividade e sua pesquisa. **Rev. Memorandum**, Belo Horizonte-MG, 10, 93-97, abr.2006. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a10/amatuzzi03.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2016.

ANJOS, K. S. S. dos; OLIVEIRA, R. C; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. **Rev. bras. educ. fís. esporte**, São Paulo, v. 29,n. 3, p. 439-452, set. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1807-55092015000300439&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 22 jul. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1807-55092015000300439>.

CAEIRO, A. O Guardador de Rebanhos. In **Poemas de Alberto Caeiro**. Fernando Pessoa. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2016, p. 10.

BAUER, M. W; GASKELL, G. (ED). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**; tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BARBA, E; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações, 2012.

BERTHOLD, M. História Mundial do teatro. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2014

BICUDO, M.P.V. A pesquisa qualitativa olhada para além dos seus procedimentos. In: BICUDO, M.P.V (org.). **Pesquisa qualitativa segundo a visão fenomenológica**. São Paulo: Cortez, 2011.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**; tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro, Editora Betrand Brasil S.A. 1989.

_____. Os três estados do capital cultural. In: Catani e Nogueira (Org.). **Escritos da Educação**. Petrópolis: Vozes, 1999/2007.

⁴¹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP**: documento eletrônico e impresso. 2.ed ev. e ampl. São Paulo: SIBi/USP, 2009.

_____. **As regras da arte, génese e estrutura do campo literário**. Lisboa, Editorial Presença, 1996.

_____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004

_____. O mercado de bens simbólicos. In Bourdieu, P. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

_____. O conhecimento pelo corpo In: **Meditações Pascalinas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. Notas provisórias sobre a percepção social do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 247-256, Apr. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072014000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072014000100014>

CANTON, K. **E o príncipe dançou... O cono de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

COPELAND, M. **Life in Motion: An Unlikely Ballerina**. New york: Touchstone Kindle Edition, 2014.

DESMOND, J. C.. Corporalizando a diferença: questões entre Dança e Estudos Culturais. Tradução de Mariângela de Mattos Nogueira **Rev. Pós-graduação em Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 93-120, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/viewArticle/9991>. Acesso em: 01 maio. 2016.

Dicionário online de português. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/maturidade>. Acesso em: 06 de abr de 2015.

ELIAS, N. **Mozart, Sociologia de um gênio**. Schroter, Michael (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1999.

LARROSA, J. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 160

LE BRETON, D. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

LENT, R. **Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociência**. São Paulo: Editora Atheneu, 2005.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **A expressão obrigatória dos sentimentos**. In: Mauss, M. São Paulo: Ática, 1979 [1921] p. 147-53.

MARULANDA, D. B. **O lugar social do ensino do ballet clássico: etnografia da linguagem, da corporalidade e do poder na incorporação de uma técnica**. 2015. 116 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

MANZINI, E.J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: II Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2004, Bauru. **Anais...** São Paulo: SEPQ; Bauru: Universidade Sagrado Coração, 2004. Disponível em: <http://www.sepq.org.br/lisipeq/anais/pdf/gt3/04.pdf>. Acesso em 30 jul. 2016.

MONTEIRO. M. **Noverre: Cartas sobre a Dança**. São Paulo: Edusp: FAPESP, 2006.

NEVES, J. C. L. Bailarinas e bailarinos: uma etnografia da dança como profissão. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 41, p. 201-238, Dec. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332013000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 jul 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332013000200013>.

OLIVEIRA, R. C. Corpo, gênero, adolescência: discursos e (re)significações a partir da anorexia e da obesidade. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad – RELACES**, N°9, Año 4. Agosto-noviembre de 2012. Córdoba. ISSN: 1852.8759. pp. 17-27. Disponível em: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/170>. Acesso em: 28 jul. 2016.

RANIERI, L. P; BARREIRA, C. R. A. (2013). Dimensões existenciais e vivências esportivas: as experiências de atletas com deficiência visual. **Rev. Memorandum**, Belo Horizonte-MG, 25, 176-198, out. 2013. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/memorandum/a25/ranieribarreira02. Acesso em: 30 jul. 2016.

RANIERI, L. P; BARREIRA, C.R.A. A entrevista fenomenológica. In: IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2010, Rio Claro. **Anais...** São Paulo: SEPQ; Rio Claro: Universidade estadual paulista, 2010. ISBN – 978-85-98623-04-7. Disponível em: <http://www.sepq.org.br/lvsipeq/anais/artigos/46.pdf>. Acesso em 30 jul.2016

RESENDE, L. F. **Entre pontas, coques e pliês: aprendizagem da dança no contexto do**

Centro de Formação Artística do Palácio das Artes. 2011. 170 f., enc. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. 2011

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular.** São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, R. C. M. A teoria da pessoa de Tim Ingold: mudança ou continuidade nas representações ocidentais e nos conceitos antropológicos? **Horiz. Antropol.**, Porto Alegre, v. 17, n. 35, p. 357-389, Jun. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832011000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 jun. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832011000100012>.

STAROBINSKI, J. **A invenção da liberdade, 1700-1789.** São Paulo: Unesp, 1994.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: **História do Corpo: As Mutações do Olhar – O Século XX** – Volume 3. Corbin, Alain; Vigarello, Georges; Courtine, Jean Jacques (Org). Vozes. 2008

WACQUANT, L. **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

VAGANOVA, A. I. **Fundamentos da dança clássica.** Tradução de Ana Silva e Silvério. 1ed. Curitiba: Appris, 2013.

VIGARELLO, G. Treinar. In: **História do Corpo: As Mutações do Olhar – O Século XX** – Volume 3. Corbin, Alain; Vigarello, Georges; Courtine, Jean Jacques (Org). Vozes. 2008

ANEXOS

ANEXO A – Síntese da entrevista realizada em 19/12/2014

Bailarina 1 (B1)

O relato foi obtido no estúdio de dança onde a entrevistada trabalha como coordenadora pedagógica de dança, também local onde faz suas aulas de balé e jazz dance. No momento da entrevista, a bailarina estava com trinta e dois anos de idade. Ela possui graduação e mestrado em educação física, e almeja fazer doutorado.

No começo da entrevista, a bailarina descreve o que seria para ela o corpo da cena próprio do balé. Há uma tentativa de separação de um corpo físico e um corpo expressivo, e nessa busca por uma explicação ela chega na definição de uma expressividade caricata, no sentido de **reprodução de trejeitos** de maneira exagerada, talvez uma mímica; a bailarina aponta que o balé clássico tem essa formação “quadrada”, de apresentação em palco italiano, onde há o público de um lado e o bailarino do outro, um modo de fazer teatro mais antigo.

Na sua tentativa de explicação sobre o corpo da cena, ela chega a uma definição de corpo que é elevado, superior, e talvez, para ela, isso acontece em função dessa lógica de duas dimensões, a do palco onde o bailarino está, e a da plateia que recebe a cena, por esse motivo talvez haja a necessidade de um corpo elevado, para que haja a distinção de quem se apresenta e de quem assiste. Surge aqui já uma noção de **corpo extra-cotidiano e expandido**. O corpo fica diferente quando está em cena.

A entrevistada, para falar de sua experiência cênica, aponta, a partir de suas dificuldades de desconstrução do corpo do balé, como construiu seu corpo de bailarina. Ela inicia seu relato falando de quando, já adulta com uns dezessete anos, entra numa companhia de dança e sofre para desconstruir o corpo do balé, é nesse momento que ela nota como fora moldada pelo balé clássico de maneira tão intensa. *B1: Eu comecei com o balé, né, então, eu acho que esse corpo foi construído e hoje, por exemplo, você diz, foi construído, sim, e quando eu sai do balé, porque quando eu entrei na CIA e fui dançar dança contemporânea, então, por exemplo, eu sofri muito, né, por não ter vivenciado outra coisa.*

Ao relatar sua vivência ela afirma que até fez outras coisas, aos doze anos entra no jazz, mas, mesmo assim, ainda persiste o corpo do clássico, pois o jazz dance tem suas influências do balé. Ela usa sua vivência, que inicia com sete anos de idade e vai até os

dezoito, vinte anos, no balé clássico, para afirmar que acha necessário que a criança tenha outras vivências corporais, pois para ela foi muito difícil desconstruir algo que estava tão enraizado em seu corpo.

Sobre a sua desconstrução de corpo de bailarina, ela aponta aspectos físicos que são complicados, na visão dela, de serem retirados facilmente para se dançar outra coisa. A manutenção dos pés paralelos foi algo complicado, pois no balé ela sempre usou da rotação externa de coxas e pés; a postura ereta, uma verticalidade corporal acentuada também era um aspecto físico de difícil desconstrução, ela usa uma frase que chama a atenção... “*Ai ele pediu, pedia para fazer corpo de gente normal*”, novamente percebemos a condição de um corpo extra-cotidiano no sentido extremo; a bailarina mantém sua cabeça e tronco eretos de uma maneira que parece que ela não possui curvaturas na coluna. B1: *a fala dele era essa, faça um corpo de uma pessoa normal para caminhar, e tinha uma tarefa que era caminhar no palco de um lado para o outro. Um simples caminhar já estava condicionado ao caminhar da bailarina, ereta demais e com pés rotacionados para fora.*

Outra dificuldade foi quando ela teve que ir para o chão, bailarina não faz uso do chão, no sentido de rolar, deitar, cair; ela está sempre lutando contra a gravidade, para saltar girar, elevar-se. Soltar o corpo no chão não foi fácil, seu tronco ainda persistia na postura ereta e retificada. B1: *Então a ida para o chão na aula dele, a primeira aula que eu fiz com ele eu lembro, ele mandou a gente deitar no chão e a primeira coisa que eu fazia quando eu deitava no chão era colocar a pelve, né, para tirar a, retificar a coluna.*

O corpo dessa bailarina fora muito construído de fora para dentro, na manutenção de formas físicas desejáveis para o balé, uma postura específica, alinhamento de pernas e pés. Ainda há na fala da cena a presença da parte técnica e anatômica próprias do balé clássico. Na sua experiência com street dance ela também relata esse corpo elevado, superior, e novamente se vê com dificuldade. B1: *Ele falava um negócio de estar mais para o chão, né, e era em inglês eu também não estava entendendo muito bem o que ele estava falando, só falava mais próximo do chão, mais próximo do chão, você está muito para cima, muito para cima, e depois quando eu fui fazer street regularmente é que ele falava, mais no chão, mais para baixo, e eu não compreendia isso porque a gente fica o tempo inteiro assim (ele arruma sua postura, enfatizando mais ainda a verticalidade do tronco, e eu confirmo que estou compreendendo o que ela está demonstrando), então essas acho que foram as maiores*

dificuldades.

No fim, ela desiste um pouco do contemporâneo fazendo menos aulas, e se encontra no jazz dance. Por que? Porque para ela foi mais fácil ir a favor do corpo que tinha construído do que lutar contra algo tão enrijecido. Tornou-se um corpo natural.

Para não se frustrar como bailarina ela toma essa decisão, ela usa essa palavra mesmo, “frustração”. Não só de não conseguir desconstruir para outras modalidades de dança, como também por não ter o corpo ideal para o balé clássico, então ela usa a técnica clássica para se manter no jazz dance. O relato dela é forte sobre o corpo ideal, ela relata que chegou a ter bulimia com 14 (quatorze) anos de idade, tudo para ter um corpo ideal, ser magra. Usando sua experiência negativa com o balé, a entrevistada tenta justificar o porquê considera ser necessário que as crianças tenham outras vivências corporais, para serem felizes.

Como em sua escola eles trabalham com formação de bailarinas clássicas, e ela admite que nem todos conseguem ter o padrão desejado e que há seleção de quem prosseguirá nos estudos para se formar bailarina clássica, a entrevistada ressalta que após os exames de qualificação do balé, e antes também, existe uma conversa com os pais das crianças e já os orienta para outras possibilidades de prática, até incentiva as aulas de balé como base para o jazz dance. Ao dizer isso, a entrevistada entra num outro tema que nos interessa, pois ao orientar os pais ela usa a expressão: sua filha “é artista”.

Pergunto para a entrevistada o que é “**ser artista**” para você, ela relata: *B1: Acho que, principalmente, a condição de quando você dá uma dança livre e a condição dela criar, acho que a criatividade dela, o corpo dela querer dizer coisas de outra forma que não via (caminho) balé clássico.*

A liberdade de expressão corporal atrelada a criatividade no uso do corpo condiciona o lado artístico da pessoa, na visão dessa entrevistada. A entrevista termina ainda com o relato da bailarina mais como professora e coordenadora de uma escola. Fica a ideia de um corpo cênico do balé ainda muito preso a técnica e a produção de um corpo anatômico ideal. Balé clássico é estudo, é dar forma ao corpo. Arte é liberdade.

ANEXO B – Síntese da entrevista realizada em 17/01/2015

Bailarina 2 (B2)

Essa entrevista foi realizada no estúdio de dança onde a bailarina estuda e ministra aulas de balé para crianças e adolescentes. Nesse período a entrevistada estava com vinte e nove anos de idade, não possui graduação, somente ensino médio completo e formação em balé clássico pelo próprio estúdio onde trabalha.

Essa entrevistada era um pouco tímida, então houve o cuidado de sempre reforçar a liberdade que ela teria para se expressar, sem se preocupar se estava certo ou errado o seu pensamento sobre o assunto, bem como a participação voluntária que permitiria a interrupção a qualquer momento da entrevista caso ela, a entrevistada, não estivesse sentindo-se confortável.

No início da entrevista já começamos pela trajetória da bailarina, ela iniciou seus estudos de balé com doze anos de idade, mas afirma que não começou num lugar adequado, ressaltando que não havia a preocupação com a aprendizagem correta do balé, com um estudo mesmo da técnica. Sendo assim, ela prefere dizer que começou, mesmo, a estudar, com dezesseis anos de idade, quando ela vai para o estúdio que está atualmente.

Na primeira pergunta, sobre se ela acha que existe um corpo cênico, teatral, para o balé, a entrevistada questiona se estávamos falando de rosto, corpo ou do conjunto, ao compreender que falávamos do todo, ela responde que vai depender do personagem, pois isso, para ela, depende do que é representado. A entrevistada, relata um de seus personagens e fica evidente o aspecto de **reprodução de trejeitos** que ela utilizou na composição de seu último personagem.

Na busca por explicar o corpo da cena, ela faz uso de sua vivência como professora, enfatiza que isso é muito difícil, pois no balé focaliza-se muito na técnica, esquecendo-se desse aspecto cênico em sala, mas ressalta que, para ela, esse corpo é “muito da pessoa”, colocando o elemento de naturalização do corpo na entrevista, para ela, existem pessoas com facilidade para desenvolver esse corpo expressivo. Corpo esse, que antes de expressivo tem uma forma, uma verticalidade acentuada, uma superioridade, que distingue quem dança de quem assiste, pois todos que estão assistindo tem que absorver, e sentir, quem está dançando, mesmo que de longe. B2: *Eu acho que a gente tem um corpo, assim, que tem que ser estruturado durante a aula para poder ser apresentado... Tem que ser assim muito grande,*

porque, normalmente, o balé são muitas pessoas que assistem, então eu acho que tudo, muito para fora, tudo muito grande para as pessoas poderem enxergar...

Quando questionada sobre se o balé foi lhe sugerindo um corpo cênico, a entrevistada ressalta sua timidez como um empecilho para isso, enfatizando que isso para ela sempre foi muito difícil. Nota-se que esse corpo da cena, para a entrevistada, é algo que vem dela, da pessoa, e não algo que foi aprendido por ela. A bailarina cita um momento na sua vida dançante, em um festival ela recebeu um comentário sobre sua presença de palco, e escreveram que “parecia que ela pedia licença para entra em cena”. A entrevistada relata que ela teve medo mesmo, e isso foi sentido por quem a avaliou. Para ela a técnica do balé é tão forte, que isso gera medo, e reverbera na sua presença de palco e na execução dos movimentos. Na entrevista ela afirma sua angústia em dançar uma variação clássica, um trecho de balé de repertório no qual a bailarina dança sozinha. B2: *É uma sensação horrível, porque eu chego, eu fico mole, as pernas ficam moles, e ela (as pernas) não te obedece, e aí você não faz o que você poderia, lá, então eu me sinto péssima, e eu fui meio que desistindo de dançar variação por conta disso, pegam no meu pé ainda, falam a não, tenta mais um pouco, você está mais madura agora, quem sabe, mas é um impasse assim...*

Realmente, a técnica do balé, e a situação de dançar um trabalho técnico e já executado por muitas pessoas, a deixa, como ela mesmo mencionou, travada. Esse relato, por mais que seja um aspecto particular da entrevistada, chamou minha atenção. E nos leva ao sentimento de **frustração**. O corpo da cena é técnico.

Sobre o que ela considera a facilidade que algumas pessoas possuem, ela ressalta o “dom”, a naturalização da ação. B2: *Olha tem, com criança que eu trabalho bastante, a gente olha e percebe que é meio natural o que a pessoa faz, o corpo, os braços, a cabeça, o olhar, parece que a pessoa nasceu com aquilo, é uma coisa dela, então é mais fácil de você conseguir tirar algo que você acha que é o ideal, de repente para o que você está propondo...*

A disposição aprendida no social é reconhecida como algo natural, e é esse o corpo da cena para essa entrevistada, essa “facilidade” em expressar-se corporalmente, sem medos, com liberdade. Para realizar esse trabalho expressivo, a entrevistada relata que trabalha em momentos da aula a liberdade de movimentos, por meio da exploração de ritmos musicais diferentes, ainda assim, a entrevistada afirma que isso é mais fácil trabalhar com as crianças do que com adultos. Outra estratégia que ela usa é a demonstração com vídeos, mostrar

referências de bailarinas executando aquilo que é desejável.

Ao falar do “lado artístico” ela comenta que as diferentes músicas ajudam a explorar esse corpo da cena, as músicas têm qualidades distintas. Sobre ser artista. B2: *Olha eu... Eu como professora, né, eu olho as minhas alunas e percebo que ela tem uma pimentinha, tem um diferencial, não sei se é o correto, mas é uma coisa que me chama a atenção, então as meninas que são muito soltas, que tem muita facilidade para fazer qualquer tipo de coisa livre...*

Para a entrevistada esse é o começo para a composição de um corpo cênico, expressivo. Há, ainda, o aspecto da maturidade, da experiência de vida, que compõe o “ser artista”. Ela relata como ficou impressionada com uma moça que já dança há muito tempo no estúdio, jazz, e que voltou recentemente para a escola depois de ser mãe. A entrevistada, observou o ensaio do grupo e relata que não conseguia tirar os olhos dessa moça, pois a mesma a fez sentir uma “sensação gostosa”, para a entrevistada, essa moça era uma artista. Mesmo sem fazer aulas, essa bailarina retorna para o estúdio com outras experiências de vida, agora é mãe e, talvez, isso estivesse tão incorporado que suas ações, sua dança fora modificada. Liberdade de expressão, permitir-se sentir e conseguir passar isso para quem assisti. Isso é ser artista nessa entrevista.

A sensação de conseguir passar algo e de ter o controle do seu corpo, torna-se um aspecto do corpo cênico, a entrevistada conta que quando consegue esquecer a técnica em cena, ela consegue explorar mais seu lado artístico.

ANEXO C – Síntese da entrevista realizada em 03/03/2015

Bailarina 3 (B3)

Essa entrevista aconteceu na casa da bailarina, a entrevistada nesse período, estava com dezenove anos de idade. Faz balé desde criança e recentemente foi estudar balé no Canadá. Ela foi minha aluna na infância, e na adolescência ingressa no mesmo estúdio de dança que eu também estudei. Hoje ela faz graduação em Eventos.

Quando questionada sobre o corpo da cena, ela assim como as outras entrevistadas, parte do corpo técnico e relata que no estúdio onde é professora e bailarina, a partir desse ano as bailarinas terão que fazer aulas de dança contemporânea a partir do quinto ano de balé clássico, para desenvolver melhor o corpo expressivo; interessante notar a importância dada a técnica do clássico, pois só no quinto ano do balé é que ela será cobrada para vivenciar outra técnica corporal. A entrevistada fala do corpo expressivo mais pela dança contemporânea, e deixa claro que o foco do balé é a técnica, a formação de um corpo específico do balé. A entrevistada faz uma distinção do corpo expressivo, que dança, do corpo que se movimenta como se executasse exercício físico, ela relata que a bailarina não pode ser um “robô”, tem que deixar fluir, tem que sentir.

Ao pensar em sua vivência cênica, ela aponta que o trabalho artístico, para ela, veio com a maturidade, de repente ela se vê em cena com total controle do seu corpo e afirma que via o que estava fazendo, e sentia. Em sua fala, fica evidente a reprodução de um papel como elemento do corpo cênico, as características do personagem, para ela, devem estar visíveis no corpo, a reprodução de trejeitos está posta. A maturidade soa como um elemento que surge quando a bailarina adquire controle da técnica e usa de suas experiências de vida na cena, ela dança. *B3: Eu acho que o trabalho artístico vem junto com a maturidade... Que eu comecei a dançar e quando eu entrava no palco eu via tudo o que eu estava fazendo, eu sentia, eu tinha total controle sobre o que eu estava fazendo e aí, eu realmente me sentia no papel que eu estava fazendo, não é você, é porque, parte artística tem a ver com o papel que você está fazendo é exatamente isso.* “Não é você” é um corpo extra-cotidiano, expandido, dilatado.

Fica evidente, que para essa entrevistada, o corpo cênico está muito relacionado com a reprodução de um papel, de um personagem, ela cita balés de repertório que dançou, tanto em conjunto quanto variação de balé. A preparação para incorporar o personagem é através da sensação e ela destaca isso dentro de uma companhia (CIA) de dança quando ela dançou

Giselle. Entretanto, mesmo havendo técnica para expressar-se, para criar um personagem, ela pontua que no fundo ela usa muito do que ela tem de experiência. B3: ... *Veio Coppélia completo, foi um trabalho assim mais forte ainda, aonde a gente tinha que fazer trabalho, tinha que criar o nosso personagem, por mais que ninguém saiba, você tem que ter o seu personagem na sua cabeça, o que ela faz, o que ele come, ele gosta do quê, ele brigou com quem, está feliz com o quê, e assim você tem essa técnica, mas, no fundo, no fundo, você não segue ela ao pé da letra, você usa, isso vem muito de você...*

Vem dela, como se já houvesse algo inato a ela, que quando é necessário ela deixa vir à tona. B3: ...*Agora eu, eu deixo isso ser muito natural, não sei como, eu acredito de verdade que a maturidade que traz isso para a gente, entendeu, às vezes você também pode, uma coisa que eu ouvi da Maria, às vezes você usa alguma coisa que aconteceu na sua vida também para fazer naquele momento, quando a Maria dançou Giselle e foi assim incrível, mas não incrível, ela é incrível dançando, mas **a parte artística dela foi assim maravilhosa**, e ela na hora que a Giselle morre que tudo aquilo acontece, ela pensou no filho dela, que foi, não sei se você sabe, mas ele ficou muito tempo no hospital entre a vida e a morte quando ele nasceu, e ela usou muito aquilo, ela praticamente lembrou daquilo e fez, mas fez uma coisa que não tinha nada a ver, era o Albert com a Gisele, era outra coisa, mas ela buscou a sensação, se eu estou num papel feliz, eu posso buscar uma sensação feliz que tive na minha vida e trazer...*

A experiência de vida da pessoa é incorporada na cena, a liberdade para criar e expressar-se, novamente aparece como norteadora do “ser artista”. A técnica é mais do que a capacidade de escrever as características de um personagem, e sim de como apropriar-se dessas características à sua maneira, pode parecer amador, pois é uma técnica não padronizada, mas é uma forma de incorporar o corpo da cena, permitir-se sentir e trazer sensações da sua vida, emoções que a pessoa já experimentou e que a pessoa reflete que pode servir para compor aquela cena, essa é a técnica usada, mas que aparece nas falas, e nessa entrevistada, como algo natural. Talvez, porque a bailarina desenvolve isso sozinha, conforme ganha experiência de palco e de vida.

Ainda relatando sobre sua vivência no Brasil e no Canadá, a entrevistada, enfatiza o corpo expandido, os movimentos grandes, a verticalidade acentuada. B3: ... *Ele (o professor Chinês do Canadá) falava muito de postura o que, a gente no balé aprende, abdômen,*

*coluna, cresce, ísquios para baixo, ele falava, você tem que pensar numa coisa, **mais alto, o tempo todo mais alto**, seja mais alto, que é o que eu falo para minhas alunas, eu ponho a mão assim, em cima da cabeça delas e falo para elas alcançarem a minha mão, não vai alcançar, mas isso você já...*

A noção de corpo em expansão compõe o corpo cênico da bailarina e isso é aprendido em sala de aula, diferente da exploração das emoções pessoais como norteadoras da composição do corpo cênico.

A entrevista é toda baseada na vivência técnica da entrevistada, tanto no Brasil quanto fora, ela apresenta os personagens que já dançou, que foram vários, e hoje atua como professora de balé, além de continuar dançando. Mesmo falando de sensação, de vivência emocional, a técnica (explícita) do balé fica em evidência na entrevista.

ANEXO D – Síntese da 4ª entrevista realizada em 21/09/2015

Bailarino (B4)

Essa entrevista foi realizada num salão aberto, no local de trabalho desse entrevistado, eu estava sentada só com o bailarino, porém haviam outras pessoas no ambiente, conversas paralelas, mas nada que tenha nos atrapalhado. Eu já conhecia esse rapaz, fiz aulas de balé na mesma escola que ele iniciou seus estudos, quando ele retornava da Alemanha era sempre uma novidade para nós. O bailarino estava com 31 (trinta e um) anos de idade, iniciou seus estudos no balé aos 12 (doze) anos de idade num estúdio de dança em um município da grande São Paulo. Dançou vários personagens importantes de balé de repertório, participou de alguns festivais importantes no Brasil, em São Paulo, Joinville e em Brasília, esse último lhe garantiu uma bolsa de estudos na Alemanha. O bailarino ficou estudando e posteriormente trabalhando como bailarino profissional na Alemanha por oito anos, chegando a solista e a primeiro bailarino de uma determinada companhia (CIA), em 2011 retorna para o Brasil e desde esse ano integra o elenco de uma grande companhia de São Paulo. Como método principal de balé, ele disse que estudou mais o Vaganova, método russo.

Tive a sorte de entrevistá-lo num momento importante, ele estava em “êxtase artístico” com a nova montagem da CIA, uma bailarina renomada, e já com seus anos de experiência artística, estava fazendo uma montagem de um grande balé de repertório, ela fez a sua versão desse balé, e estava construindo nos corpos desses bailarinos cada detalhe desse espetáculo. O processo de aprendizagem, pela fala do bailarino, parece que fez toda a diferença para a formação dele, essa bailarina lhe proporcionou uma vivência cênica que o deixou mais apaixonado pela arte de dançar interpretando.

Quando lhe pergunto o que é ser bailarino, ele responde sem pensar muito, parece que isso já é claro para ele. Para ele ser bailarino é uma **Opção de vida**. Como ele relata:

B4: É... Não é simplesmente um trabalho, muitas pessoas podem até achar que tem como conciliar isso, dizendo você vai vir aqui, você vai trabalhar ali as suas 8 horas de trabalho, e é como se sentasse num escritório e não é. Você tem que, você sabe que não pode ficar até tarde, à noite acordado porque você precisa ter descanso para o seu corpo, porque no outro dia você tem que estar bem para fazer o ensaio, se você não faz bem o seu ensaio, você também não vai sair realizado daqui, então (pausa/segundos)... Quando eu fui para fora eu fiquei 11 meses, todos os anos, em dez anos eu ficava 11 meses fora sem a família e

ficava só um mês com a família então são tudo opções que eu tinha que tomar para ser.

Ser bailarino implica um modo de vida, parece uma profissão que não se pode desconectar com o mundo da vida, ele é bailarino sempre, mesmo fora do palco. Os cuidados com o corpo são diários, a manutenção física é necessária para se ter um corpo eficiente, e isso está bem evidente no relato dele:

*B4: Daí tomar essas decisões, porque você sabe, você tem que estar com peso em dia, você tem que estar com o músculo, você tem que cuidar, de repente você vai sair igual um louco numa bicicleta você cai se machuca, se lesiona, então você tem que evitar fazer muitas coisas, você tem que cuidar do seu corpo, você tem que estar sempre em forma, que a gente dança um repertório tanto do clássico quanto do moderno, então seu corpo tem que estar preparado para essa mudança, uma coisa é você se condicionar ao clássico, você precisa daquilo, aula de balé... Se você vai fazer um moderno você precisa de outras forças para conseguir fazer outras coisas bem também, **então tipo é uma opção de vida, não é simplesmente um trabalho, e é arte, né, envolve muito sentimento é tudo a flor da pele...***

Não é só um trabalho, para ele essa é uma escolha de vida que envolve sentimentos, ele disse que isso é arte, mais para frente da entrevista ele dirá o que é arte para ele, mas aqui já percebemos o caminho do seu discurso sobre a arte, e parece que é algo ligado a vida, as vivências cotidianas, as escolhas que ele faz. Eu perguntei se ele gostava disso, e sem hesitar ele me disse: *Amo. Não me vejo fazendo outra coisa, gosto de fazer outras coisas, mas o que me alimenta é isso.*

Como curiosidade perguntei a ele como era a preparação física deles dentro da CIA, já que ele havia mencionado que precisava estar com o corpo preparado para uma mudança no repertório, de um balé clássico para um moderno, por exemplo. O bailarino explicou-me que todos os dias eles têm aulas de balé, uma hora e meia de aula pela manhã, à tarde acontece os ensaios e eles acabam cumprindo a carga horária da CIA fazendo um trabalho com um fisioterapeuta, porém ficou nítido que cada bailarino deve buscar sua preparação, então sabendo de suas dificuldades e necessidades, o bailarino deve se dedicar para alcançar seus objetivos. De acordo com a fala do entrevistado, cada bailarino sabe, ou deveria saber, o que precisava para acordar seu corpo, ou conectar-se e desconectar-se de um balé para outro, existe aí, a meu ver, a mudança de tônus muscular que é necessária dependendo do que se vai dançar, e isso requer um controle do bailarino e uma apropriação corporal que demanda

tempo, mas que às vezes é um tempo curto.

*B4: Porque você ensaia um balé e depois de 5 minutos você entra para outra coisa, você tem que acordar e falar; **mostrar para o corpo que você precisa de outros músculos para fazer outras coisas também**, seria diferente se você ficasse, se a gente ficasse o dia inteiro só ensaiando o clássico né, daí aquela coisa tem que sair...*

E: Tem que sair se desconectar e conectar ...

B: Se conectar em outra coisa ...

Parece que esse corpo precisa estar em constante mudança de tônus, e dilata-se sempre que necessário para conectar-se a outra performance.

Entrei nessa parte da entrevista na questão do corpo cênico, perguntei se ele achava que existia um corpo cênico, teatral, do balé clássico, explico que cênico, para mim, seria no sentido de expressivo, de passar alguma coisa... Ele responde rapidamente que existe, e eu pergunto como seria esse corpo para ele, e o bailarino me responde que eu o peguei num momento ótimo para falar sobre isso, sua vivência no momento com a nova montagem da CIA o fez falar tranquilamente sobre o assunto:

*B4: O bailarino que faz só técnica ele deixa de ser bailarino e ele vira um ginasta, porque ginasta não tem **emoção**, é técnica ali é pulos é salto, e os bailarinos que conseguem ir mais longe são os que tratam a dança não como um trabalho, mas como uma opção de vida, **você tem que viver aquilo**, não adianta, você vai chorar em Romeu e Julieta e você fingir aquilo, **você tem que viver ali o momento**, aquela viagem sua ali para que os outros acreditem também, porque não adianta, uma vez que você não está acreditando nunca você vai conseguir passar para o outro isso, então tipo você tem que entrar ali na sua viagem, no seu mundo, claro que também tem balés que são abstratos né, tipo você pega um Forsythe, não tem emoção, a mulher não quer nem ver sua feição, nada, é ali, pura técnica, mas quando você pega balés que você precisa contar uma história sem poder falar, você precisa fazer um drama, e até chegar na plateia você precisa estar ali muito dentro, muito ciente de toda aquela história que está acontecendo para que seja verdadeiro, senão é a mesma coisa em novela, você consegue ver os atores que estão vivenciando aquilo e os que estão fingindo então tipo, **você precisa fazer aquilo intensamente para que consiga chegar até os outros**.*

O corpo da cena é um corpo técnico, pelo relato percebe-se que o bailarino desenvolve essa habilidade de provocar emoções em si mesmo e depois as transborda à cena; a

intensidade é evidenciada como algo necessário para que a sensação do bailarino chegue aos outros, parece que há um corpo expandido, dilatado. Continuo com esse questionamento e pergunto a ele se o balé foi lhe colocando esse corpo, se foi lhe pedindo isso, o entrevistado relata que não só o balé foi lhe pedindo, mas as pessoas que vão montar os balés, e novamente fala de sua experiência atual com a nova montagem da CIA.

B: Eu tô assim... Nesses últimos 4 anos que eu estou aqui, eu nunca estive com o coração tão cheio de arte porque ela te mostra as coisas com uma paixão que eu falo, se ela pedir para eu tacar a cabeça no chão, eu vou tacar para ver se dá certo, sabe assim, tudo que ela fala, tenta assim, tenta assim, você quer, ela te mostra com uma paixão tudo isso que ela já viveu e você é capaz, você tem que fazer com amor; você tem que viver isso intensamente, você começa a entrar na viagem dela, você quer, você quer, você quer fazer, então assim, para um bailarino não tem coisa melhor tipo você fica assim, às vezes ela solta uma coisa...

Pelo relato percebe-se que caminhos vão sendo mostrados por quem está no comando, que agradam o bailarino, o modo como essa pessoa conduz, dirige, o bailarino o encanta, há uma direção que gera confiança e a experiência de quem está no comando parece contar muito. Essa bailarina devia estar com 78 (setenta e oito) anos e para o entrevistado ela é a dança, ele falava com devoção dela. Pergunto a ele como é a direção dela, o que ela pede, e o bailarino me explica como está configurando seu personagem:

B4: É, ela vai tipo, de primeiro elenco eu sou o personagem tal e ela nunca chegou e falou olha esse personagem eu imagino que seja assim; assim, ela não te impõe a ser, o personagem é meu, o trabalho é dela, mas o personagem é meu, então tipo, só que do jeito que ela vai pedindo, você chama assim... Você entrando, vai surgindo braços que nem ela esperava nem você e que super cabe, cai super bem ali e ela mesmo vai desenvolvendo com os passos, com as coisas que não precisa... É igual eu falei, a dança você precisa... é... Se expressar com o corpo, então, e é isso também com ela, ela tá montando e ela não chega, não precisa falar tudo, ela mostra o passo como ela quer e eu vou entender que no passo ela quer desse jeito ...

A direção dá liberdade ao bailarino, e isso, pelo relato, faz toda a diferença, a movimentação também vai sendo criada no corpo do bailarino, evidentemente já existem os passos codificados, mas ao dançar no ensaio coisas vão surgindo e isso é permitido por quem

está dirigindo. Quando ele diz que não precisa falar tudo, subentendo que há algo implícito no dançar e que o bailarino captura no seu corpo. Parece, pelo relato, que a técnica do corpo da cena é implícita, enquanto a técnica, dos passos codificados, é explícita.

B4: Ela montou um solo para mim que é super drama, música de violão, super linda, e ela também não falou nada, a única coisa que ela falou foi que o começo do solo era para eu pensar toda uma vida do tal personagem que ali era o momento, aquele solo era para eu pensar na minha vida seja da, ela só falou isso ...

O bailarino exemplifica como criou seu personagem a partir de uma orientação da direção. O entrevistado relatou que criou toda uma história para incorporar esse personagem e que esse personagem está sendo diferente porque ela está montando para ele, então para ele é um processo especial; já quando falou de outro personagem que executará no segundo elenco, o entrevistado ressalta que esse personagem é o de sempre:

*B4: Então é uma viagem que tipo, ainda mais que ela está criando para a gente, sabe, então, por isso que eu falo que eu estou numa viagem muito grande, porque no segundo dia eu também faço o Basílio, **mas o Basílio é ali, né, todo Dom Quixote é o Basílio**, é o Basílio; o grand pas de deux de Dom quixote é o grand pas de deux de Dom Quixote, e o personagem tal não, o personagem tal ela está montando para mim.*

Quando o entrevistado aponta que o Basílio é o mesmo, parece que existe, a meu ver, uma **reprodução de trejeitos**, de caracteres já estabelecidos que configuram esse personagem, logo não seria uma novidade para ele.

Pergunto ao entrevistado se havia diferença para ele estar em aula e estar no palco. O entrevistado relata que não e já descreve como desde as aulas já vai buscando um corpo inteiro; o sentir norteia a ação e isso ele busca desde os ensaios.

*B4: Ai não, eu acho que poderia ser uma coisa sou eu na aula que daí sou eu, mas eu tento já buscar alguma coisa no ensaio, em que se, no ensaio ali que eu vou descobrir o que eu posso fazer, o que eu não posso fazer, essa coisa de, **no ensaio tipo executo os passos e não preciso sentir nada**, não vem com isso, que é o ensaio, **se você não sentir nada na sala, você não vai sentir no palco**, ó esse brinco eu coloquei (ele estava com uma argola média, prata, numa das orelhas) justamente para ensaiar o personagem, eu falo que eu ponho aqui e que ponho, eu brinco, eu ponho uma bandana que eu tirei, porque senão ... Igual eu vou ficar ensaiando daqui para frente, um ensaio eu vou ter que fazer esse personagem e no outro*

ensaio eu vou ter que ser Basílio, se eu estiver sempre com a mesma, com o mesmo jeito eu acho que tanto para as pessoas, confundem tipo aí ele ensaiando isso ou aquilo e também para eu entender, então quer dizer, o personagem tal eu posso colocar uma calça mais larguinha, porque vai ser assim, cabelo solto... Um brinco... O dia que eu vou ensaiar Basílio já é uma coisa mais clássica, então eu ponho uma malha... é... Prendo o cabelo melhor, tiro o “brincão”...

Quando ele faz aula, aparentemente, ele executa a movimentação que é solicitada, mas quando vai ensaiar já busca a sensação que vai transbordar em seu personagem, como estratégia, o entrevistado, procura caracterizar-se, minimamente, com acessórios e roupas que o farão incorporar melhor seu personagem. Pergunto se isso ele foi aprendendo na trajetória dele, se ele foi ensinado, ou como foi que ele captou esse processo de criação, o entrevistado relata:

*B4: Ah a vida, né, vai falando, uma vez uma professora falou para um amigo, não foi nem diretamente para mim, ele tava ensaiando, ele ia fazer o príncipe do lago dos cisnes e ele entrou para ensaiar de bermudinha, daí ela falou assim, você já viu algum príncipe de bermudinha, como você vai entrar num personagem se você não está preparado para aquilo, então assim, eu ponho bermudinha para ensaiar determinado personagem, eu uso calça larga, faixinha... Mas quando é preciso ensaiar grand pas de deux, o dia que eu for fazer Basílio, eu vou ter que por malha, porque eu vou dançar de malha, então é uma coisa que **você vai criando o personagem aos poucos, não acredito que para criar nenhum personagem você precisa ter uma professora de teatro, algo do tipo, eu acredito que você vai trabalhando, você vai se encontrando ali** (Entrevistadora: Nas aulas...) **no seu dia a dia...***

Parece, pelo relato, que no balé clássico já existe, tacitamente, uma maneira de construir os personagens, vão surgindo direções que ajudam e orientam; os bailarinos vão estudando por conta, e também vão reproduzindo o que já existe, incorporaram e reproduzem do seu jeito.

Na CIA esse entrevistado cumpre uma jornada de 8 horas por dia, fisicamente trabalha seis horas entre aulas e ensaios, e depois cumpre o resto estudando ou se reabilitando e fortalecendo seu corpo na fisioterapia; o contrato dura enquanto a direção da CIA quiser.

Continuando a entrevista, pergunto a ele, o que é ser artista no balé clássico, ele relata,

rapidamente, “viver a dança”.

*B4: **Viver a dança. Não só executar...** É vivenciar aquilo intensamente, como se fosse a última vez e é isso, cada espetáculo é um espetáculo, não existe perfeição, porque não somos máquinas, então pode acontecer com qualquer um de falhar uma pirueta, cair no palco, mas ser artista, se você estiver vivendo aquilo intensamente você vai saber sair dali, e você tem que sair daquilo rápido, você tem que ser inteligente, ah não saiu tão bem aqui mas vou fazer aquilo que vai recuperar, não vai se abalar, entende, e **eu acho que isso também só o tempo que realmente veio me ensinar isso**, porque quando é mais jovem, você caiu de uma pirueta (eu, entrevistadora, faço cara de choro). É, é chorar e aquilo ...*

Nesse trecho do relato, o bailarino aponta que ser artista envolve uma vivência intensa, parece que há uma energia ao dançar que deve ser sempre diferente, e um **controle corporal eficiente**; mais do que executar passos complexos, o artista no balé dança e se resolve corporalmente, ser artista também é **um modo de vida**, lembra o que ele disse sobre ser bailarino, **ser criativo** é uma característica que é destacada, o bailarino, como aponta o entrevistado, deve estar inteiro na dança, corpo e mente trabalhando juntos na cena, se algo der errado em cena o bailarino tem que saber o que fazer, porém o entrevistado relata que isso ele aprendeu com o tempo, destacando que no começo a técnica dos passos codificados, e da movimentação complexa, ainda prevalece e que só com a **maturidade**, e a meu ver, com apropriação da técnica plena, física e emocional, o bailarino aprende a ser artista.

Viver o momento, se emocionar, emocionar os outros, tudo isso é ser artista para o entrevistado.

*B4: ... Então você tem que ter a consciência que quando você mexe com arte seu problema vai ter que sair, vai ter que ficar de lado a hora que a cortina abrir, aqui a gente ainda até brinca nos ensaios e nas aulas, que quando alguém chega de mau humor até vai, porque todo mundo chega, tipo eu que tento chegar todo dia brincando, bagunçando de manhã, tem dia que sei lá, às vezes até por cansaço, você não quer, você não quer, então eu, eu fico na minha, não vou atrapalhar ninguém, não vou ser mal educado com ninguém, porque só ia piorar a situação, mas eu prefiro ficar quieto, aqui dá, mas quando é o espetáculo não, no espetáculo você tem que deixar o problema de lado e **você tem que viver aquilo, porque tanto tem que fazer bem, trazer prazer para você quanto para os outros...** é... Seria hipocrisia falar que a gente não dança para a plateia, tá que a gente não dança*

*porque a gente nem vê quem tá lá, mas que a gente deve um respeito a eles, deve, eles estão ali, então quer dizer, se de repente você nem quer, aquele dia você não quer dançar... Você faz um espetáculo mau, você vai sair dali frustrado, tipo, irritado, cobrando você mesmo, até o que menos se importa, não vai sair contente, e a plateia não vai sair emocionada, então, para quê? **Ou você vive disso ou, não tem como..***

Ser artista envolve uma plenitude corporal, um modo de vida, pode trazer prazer para quem faz e para quem vê, pode trazer frustração também, ou seja, envolve sentimentos, emoções controláveis e umas nem tanto. Quem dança, de acordo com o bailarino, dança primeiro para si, eles não veem a plateia, mas sabem da existência da plateia e isso pesa no dançar, a emoção deve ser passada e deve ser recebida.

Terminamos a entrevista, mas o bailarino ainda conversou muito comigo e trouxe mais informações sobre o corpo da cena e sobre ele. Foi muito interessante saber que ele sabe o seu lugar no mundo social e como isso interfere na sua criação cênica, ficou evidente que o mundo da vida, as vivências pessoais dele o ajudam a definir os parâmetros para montar um personagem. Novamente pergunto como ele faz para criar seus personagens, ele enfatiza que os clássicos, todo mundo já sabe do que se trata. *B4: tipo esses clássicos, clássicos, você já sabe do que se trata, né.*

*B4: Então, vai também de gosto de cada bailarino, tipo assim, se é um príncipe B4, **eu já sei, eu não sou loiro, não tenho dois metros de altura**, então eu não vou querer ser algo que eu não sou, então eu tenho que procurar coisas que me valorizam, você enquanto bailarino, você tem que aprender, isso claro só vem com o tempo, hoje eu tenho 31 e ano que vem eu vou descobrir outras coisas daqui, nem, semana que vem já, amanhã, cada dia você vai descobrindo uma coisa, e você **vai amadurecendo** aquilo, não adianta você querer cobrar isso de uma pessoa que acabou de começar é... E é uma busca constante.*

Essa busca é individual e para ele cada bailarino vai traçando sua trajetória, ainda com vontade de me contar mais coisas, ele relata como vai surgindo um personagem e como é a direção ideal no balé clássico para ele:

B4:... eu tenho fragilidade nisso, mas então eu vou querer fazer aquilo que eu sei fazer muito bem, então a, eu sou um príncipe mais elegante, então eu vou ser assim, não, eu sou um príncipe mais virtuoso, mais alegre, de outro jeito, e isso é muito legal, porque cada um vai ser de um jeito . E não suporto quando alguém despreparado na sua frente começa a

*falar – não mas olha o jeito que ele faz, você tem que fazer assim – não existe, **é arte, você pode me levar numa direção e ali eu vou me encontrar**, mas querer que a minha direção seja na mesma direção, ou igual com uma outra pessoa, em balés assim, principalmente esses de história, né, porque de repente se é uma coisa de técnica, **técnica é aquilo é ali o arroz com o feijão**, você tem que fazer isso, isso e isso, tem que ser desse jeito nessa música, ponto, beleza, mas **se é um balé com história não, cada um cria o seu trajeto do balé, você me direciona, olha é assim que eu quero, assim, assim e assim, mas o que vai passar na cabeça de cada personagem só a pessoa sabe**, então não tem como você querer cobrar, olha, mas olha que legal aquele braço que a pessoa tá fazendo, mas a pessoa está fazendo aquele braço, porque ele está **sentindo** aquilo, ai mas, você precisa chorar, tá, um chora com a mão no olho, o outro abaixa a cabeça, não tem como você falar, você tem que chorar assim ó, porque de repente aquilo **faz a pessoa sentir** que ele está ali **se emocionando** e vai fazer ele chorar daquele jeito, mas para mim a mão na cabeça pode ser que não me traga nada, entende, então eu acredito que quando é o balé assim de história é impossível você ter duas pessoas fazendo o mesmo personagem que seja muito parecido, que seja igual, então ai vai depender, vai da plateia, vai que o bailarino que gosta mais, chama mais atenção o físico mais bonito, isso é tudo muito aberto, **não tem como falar tem que ser assim, cada um vai encontrar o seu e vai seguir**.*

Ser artista envolve uma **liberdade criativa**, e nessa liberdade há uma direção que permite o bailarino explorar aquilo que lhe favorece, há uma singularidade na criação cênica, por mais que seja interpretação, ou representação, cada pessoa, conforme o relato, acaba usando de suas emoções já praticadas, das suas sensações já descobertas na vida para acionar o personagem.

O entrevistado continuou me falando sobre a nova montagem e sobre como foi a seleção dos papéis para cada pessoa, além desse funcionamento perguntei também se a CIA oferecia formação para bailarinos ou se trabalhava só com bailarinos já formados tecnicamente, o entrevistado disse que a CIA trabalha com bailarinos já formados tecnicamente, há um processo de audição na qual é feita a seleção das pessoas que integrarão a CIA. Parece que atualmente a CIA tem 38 bailarinos (as). No final tanto ele quanto eu, ficamos felizes com a conversa, ele ressalta que quando começamos a falar de arte “caiu na hora certa”.

ANEXO E – Síntese da entrevista realizada em 25/09/2015

Bailarina (B5)

Essa entrevista foi realizada no estúdio de dança da bailarina. Ela e a mãe construíram um espaço enorme e bem estruturado para aulas de dança em um município na grande São Paulo. Conheço essa bailarina, estudamos balé juntas por três anos, entrei em contato com ela depois de anos, hoje com as redes sociais fica mais fácil manter amigos e colegas, conversei com ela sobre essa pesquisa e ela aceitou participar.

A entrevistada estava com 25 (vinte e cinco) anos de idade, iniciou seus estudos no balé com 15 anos de idade, um pouco tarde como ela relata. Como eu já a conhecia, perguntei sobre a experiência anterior dela com a ginástica rítmica. Ela ingressou na ginástica com 8 (oito) anos de idade, foi campeã brasileira de ginástica, morou no Paraná, onde participou de uma determinada equipe da seleção brasileira, como ela disse, teve toda uma vivência com a ginástica, e depois ingressou no balé. Eu ressalto que ela então já tinha uma vivência corporal, ou um treinamento como ela relata, que a favoreceu na dança, ela confirma.

Sobre os principais papéis de repertório clássico que ela já dançou, a entrevistada destaca sua vivência na Alemanha; lá ela dançou Coppélia, dança caráter, numa CIA de dança em Kalsruhe.

*B5: Acho que foi no balé de Coppélia, tá, que eu dancei dança caráter na Alemanha, na CIA de Kalsruhe, né, como estagiária, dancei, foi um papel muito importante para mim, porque eu nunca tinha dançado dança caráter, né, então dançar com a bota, com aquelas roupas, né, naquele palco, né, **com uma cia profissional**, então foi, acho que um dos momentos mais marcantes assim para mim, foi a dança a caráter, que eu fiz, apesar de ter feito balé clássico, né, mais assim, você já dançou também, você sabe que a gente não se limita só a ficar na sapatilha de ponta, né, que muita gente pensa que não faz balé é sapatilha de ponta não, tem toda uma... Então foi esse o balé de Coppélia...*

A vivência numa CIA profissional foi algo marcante na vida dessa bailarina, ela ressalta que todo o contexto, das roupas, sapatos e palco fizeram a diferença, ela sabendo da minha vivência com o balé, conversa comigo esperando minha compreensão. A entrevistada relatou outros balés de repertório, variações, que fez aqui no Brasil. Prossigo perguntado sobre os festivais que já participou, ressalto que ela pode falar como bailarina e também professora de balé, sua principal função no momento. A entrevistada relata que costuma

privilegiar os festivais da região, da Grande São Paulo, um do Rio de Janeiro e outro de grande porte em São Paulo.

Sobre sua vivência na Alemanha, eu perguntei como foi isso para ela. A princípio ela foi para ficar três meses como turista, mas acabou ficando mais tempo, depois que começou a fazer aulas de balé por lá, uma professora gostou dela e ofereceu até ajuda de custo para que ela ficasse, desses três meses ela acabou ficando dois anos, vindo ao Brasil por duas vezes. A entrevistada estudou na escola alemã e chegou a estagiar numa CIA, ela ressalta que esse foi um período decisivo em sua vida, se hoje ela possui uma escola de dança foi por conta do estímulo que teve na Alemanha, a entrevistada se encantou com a profissão de professora de balé e com as várias possibilidades de atuação profissional.

B5: ... porque hoje eu sou professora e gosto muito dessa função, né, porque a gente como bailarino a gente pode escolher se quer dançar, se a gente quer ser coreógrafo, se a gente só quer dar aula, se a gente só quer produzir um espetáculo, então assim... Me ajudou a ver a qualidade dos professores da escola, daí eu falei poxa quero, né, quero ter uma escola assim, boa, quero, né, é claro que é muita pretensão da minha escola chegar perto da escola de lá, né, mas foi onde eu decidi realmente que eu queria ter uma escola e queria ser professora, né, a parte bailarina foi ótima para mim, mas eu me encantei mais pelo professor, foi onde eu decidi mesmo que eu quero ser professora.

Fica evidente a escolha que a entrevistada fez e como essa experiência foi decisiva para isso. Questiono se ela não quis mesmo ir para a companhia (CIA), a entrevistada relata alguns aspectos que fizeram com que ela optasse por voltar e seguir outro rumo.

B5: Não, não. Até porque eu gostei muito, mas eu não me adaptei a morar lá, no frio, a língua, né, o alemão é difícil e assim eu sentia saudade da minha família, então eu falei assim, não, eu quero levar tudo isso para lá (Brasil) e aí foi assim...

Parece que ser uma bailarina profissional envolveria abdicar de sua família, de sua vida afetiva, então ela resolve viver o balé de outra maneira. Sobre a formação, o método de ensino usado, a entrevistada relata que usa o russo, Vaganova, pois foi o que ela aprendeu lá, na Alemanha, a entrevistada ressalta que sempre procura se atualizar, estudar a pedagogia do balé para ensinar seus alunos. Na sua escola o processo de formação de um (a) bailarino (a) dura 8 anos, o (a) aluno (a) entra no primeiro ano com 7 anos de idade, mas antes disso tem também um nível chamado de *baby class*; a cada ano, para que o (a) aluno (a) passe para o

próximo nível, há a aplicação de um exame.

Pergunto à entrevistada o que é ser bailarina para ela. A entrevistada suspira, repete o que perguntei – ser bailarina – e acha difícil responder a pergunta.

*B5: Ah... Ser bailarino... Para mim... é... Difícil mesmo essa pergunta, porque **ser bailarina envolve tantas coisas**, né... é... Mas assim, ser bailarina **é você se sentir uma pessoa melhor**, eu acho, sabe... é... Não sei, **eu falo que bailarina é diferente de uma pessoa normal**, né... É difícil expressar assim, mas para mim sei lá, você ser bailarino é você acreditar, é você ter fé nas coisas, é você, você olhar diferente para as coisas, é diferente ...*

Parece meio confuso o relato dela sobre ser bailarina, mas aparentemente soa como algo muito relacionado com a vida pessoal, talvez seja difícil explicar algo aprendido corporalmente e sem necessidade de verbalização ao longo da vida, acho que lá em cima quando ela disse o porquê de não ter entrado numa CIA esteja a possível explicação para essa pergunta, ser bailarina envolve muitas coisas, implica mudanças no mundo da vida.

A questiono por outro caminho para ver se a entrevista flui mais e pergunto sobre quando tudo começou, o que a encantou e a motivou, por exemplo a ser professora.

*B5: Hoje o que me motiva, assim é eu poder ensinar, né, então eu acho que **poder passar para as pessoas tudo o que eu sinto com a dança**, né, então isso é o que me motiva...*

A entrevistada fala com certa paixão sobre ser professora e sobre passar o que aprendeu, o que sentiu dançando, para os alunos, eu pergunto para ela o que ela sente quando dança e acho que aí ela se solta mais na conversa.

*B5: Ai o que eu sinto... **Eu me sinto viva**, né, eu me sinto assim, **sabe, quando a nossa, o nosso espírito incha assim**, a gente se sente, né... Sim, a energia, e você escuta a música ali, naquele momento você dança, **você se sente elevada**, né, é que dançar é uma coisa assim lúdica, né, você imagina um personagem, você tem que ser uma fada, então você imagina, desde criança, você já imagina que você é a princesa e o castelo, né, então a dança tem essa magia, **falam para a gente ser e a gente tem que ser, a gente acredita que a gente é aquilo, naquele momento e a gente vive aquilo**, né, se você tem que ser uma árvore, você acredita que você é uma árvore de verdade, você respira igual a uma árvore, você mexe que nem uma árvore, igual né, eu dancei cisne e assim para mim eu era um cisne de verdade e eu morria e eu me senti um cisne mesmo, né, então eu acho que isso que é o legal, a parte lúdica, mágica da dança, né, isso te eleva, tira um pouco você desse mundo, né, tão real...*

Viver intensamente, sentir-se elevada, talvez dilatada, com um corpo em expansão, o relato da entrevistada me conduz a esse pensamento, e já encaminha a entrevista para o corpo da cena, pois a entrevistada menciona a “magia” da dança, da criação de um personagem e da intensidade dessa representação. Pergunto então, se ela acha que existe um corpo cênico, teatral, próprio do balé clássico, um corpo expressivo.

Para a entrevistada existe um corpo da cena próprio do balé que difere do teatro da fala, no balé a fala é a dança, então pergunto como é isso para ela:

*B5: Não é difícil assim, se você realmente **estudar o seu personagem, acreditar naquele personagem**, claro que tem toda uma pesquisa, né, aí eu sou um cisne, vou ser um cisne e pronto*

Entrevistadora: Você traz o enredo, a história...

B5: Exatamente, né, das características, da forma como anda, como se posiciona, do olhar, né, e fora que também a roupa também ajuda a trazer isso, né..

Para explicar melhor, a entrevistada usa como exemplo o cisne, personagem que ela dançou e que foi muito importante para ela. Como estratégia a bailarina procurou um animal mesmo, para observá-lo e tentar captar algumas características, pergunto a ela se alguém a pediu para fazer isso ou se tal ação partiu dela, a entrevistada disse que ela quem decidiu fazer tal observação.

B5: Quando eu fui ser cisne, né, eu fui procurar um cisne de verdade, para eu ver, um animal é, e aí eu fiquei assim, eu peguei um caderninho e uma caneta, eu olhava o cisne e o que ele fazia e o que eu achava interessante...

Entrevistadora: Desculpa te interromper, mas você fez isso porque alguém te pediu, ou você que quis?

*B5: Não, fui eu mesma, né, porque quando minha professora falou olha na sua formatura você vai dançar cisne, eu achei que eu não fosse capaz, eu não vou conseguir porque Cisne é um mito do balé, não dá, né, aí eu falei, vou pesquisar, vou atrás então foi isso, eu olhava o cisne, **via como ele se mexia, o jeito que ele se coçava, que abria as asas e tal** e eu fui tentando trazer aquilo para mim, né, para o meu íntimo, então eu me via, tentava né, me imaginar aquele animal mesmo, foi assim onde eu comecei a minha pesquisa do cisne, isso me ajudou bastante, né, porque eu acho que quando você consegue, **quando você vê é mais fácil de reproduzir**, e olhar só em vídeo, assisti muitos vídeos também, assisti bastante,*

mas é um animal, né, então, é um animal que ele tem uma doçura se você olhar, né, ele é classudo, ele é bonito, mas ele não deixa de ser um animal, né, mas foi isso eu busquei o bicho mesmo..

De acordo com a entrevistada, ver o animal seria uma maneira de captar certos trejeitos e assim ela dentro de suas possibilidades tentaria incorporar e reproduzir. Essa **reprodução de trejeitos** parece compor o corpo da cena; corpo esse que precisa falar com gestos dançantes. Parece existir uma linguagem corporal da cena que precisa ser construída previamente e isso, como disse a entrevistada, parte de uma pesquisa individual.

Prosseguindo na entrevista insisto e pergunto se o balé foi lhe sugerindo esse corpo cênico, expressivo, ela prontamente me disse que sim e me explica.

B5: Assim, no começo na verdade eu tinha muita dificuldade de interpretar, né, eu, eu não conseguia ser lúdica, né, falavam assim você vai ser uma princesa... É que é muito interessante se você falar para uma criança assim é, você tem que ser uma princesa, ela vai ser uma princesa, ela não vai ter dificuldade nenhuma de ser uma princesa, quando elas crescem, que elas estão lá para os nove anos, você fala assim, você tem que ser uma princesa, aí professora como assim ser uma princesa, eu tenho vergonha, então o que eu mais tento fazer nas crianças que eu percebo, que eu tinha dificuldade, é eu estimular essa criatividade delas até a fase, né, adolescente, porque chega nessa fase ela já não são mais lúdicas, né, e o bailarino tem que ser, é tudo fantasia, tudo de mentira, né, então para mim foi muito difícil, por isso que eu sempre buscava essas armas assim, para me ajudar, né.

Nesse trecho da entrevista fica bem evidente que o corpo da cena para surgir tem a necessidade de uma **liberdade criativa**, de um mergulho na imaginação para que possa emergir um personagem, ela verifica que em suas crianças essa liberdade criativa é mais evidente, ao seu olhar, as crianças se permitem explorar, fantasiar, e esse seria o caminho, de acordo com a entrevistada, para conseguir interpretar. Ela, a entrevistada, começou a interpretar já na adolescência, não passou por essa fase que ela denomina de lúdica, então agora como professora sente a necessidade de explorar essa ludicidade já nas suas crianças para que quando cresçam não sintam vergonha de criar e explorar essa possibilidade de linguagem corporal.

Tento aprofundar a conversa nesse caminho, então pergunto por quê ela acha que com as crianças é desse jeito, o que seria lúdico para ela, então a entrevistada, baseada na sua

experiência, me responde:

B5: É... porque assim, as crianças elas acreditam mais em contos de fadas, na historinha, né, e quando elas crescem não, elas já sabem que papai noel não existe, quando elas crescem, né, então é por isso que é difícil, se eu falo para elas assim, você tem que ser um coelho, como assim um coelho, não dá para ser um coelho, não, e quando ela é menor ela imita aquele coelho na boa assim, ela não tem vergonha, então eu tento cultivar isso nas minhas crianças, eu trago é, bastante material, assim sabe, para chamar a atenção...

A ludicidade, para a entrevistada, seria essa possibilidade de imaginar algo e incorporar isso sem receio do ridículo; permitir-se criar livremente e transbordar isso em ações físicas. Como próximo passo, dando sequência a essa conversa, pergunto então o que é ser artista para ela, e a resposta segue no caminho que já estávamos, o da interpretação.

B5: Ser artista... É você interpretar o que pedem para você interpretar... e... é ser artista, se falarem para você, você tem que ser um, sei lá, uma bola de futebol, você tem que ser, você é um artista, você não é uma pessoa, né, então ser artista é basicamente é interpretar...

Você precisa estar preparado para ser o que te pedirem e talvez para isso esse corpo precise estar numa outra condição, talvez haja a necessidade de uma dilatação, de um vai e vem corporal toda de vez que te pedirem para ser algo novo, essa preparação corporal parece estar implícita, o corpo do bailarino deve ser capaz de se expandir sempre que necessário, você é uma pessoa que quando vai interpretar deixa seu eu num nível, talvez, mais abaixo e emerge o personagem. Essa é a reflexão que me surge ao ler esse trecho da entrevista. Ainda sobre isso insisto na relação que ela estabelece entre crianças e adolescentes/adultos com a “naturalidade” para interpretar. Volto a questioná-la sobre como foi isso para ela, já que agora ela tem uma visão diferente por conta da sua condição de professora.

*B5: Não, para mim era muito difícil interpretar, **não fazia sentido para mim eu interpretar**, como que eu vou ser uma coisa, **eu não consigo ser uma princesa**, não consigo olhar no espelho e me sentir uma princesa, eu não consigo, não dá, **eu sou uma pessoa normal, não dá para ser uma princesa**, para mim isso foi muito difícil, né, então foi por isso, a minha professora ai me ajudou muito, né, não, **você tem que assistir vídeos**, fica sozinha na sala, no espelho, e **tenta se soltar**, foi onde eu fui buscando isso, e ai eu percebi quanto eu realmente descobri que isso era importante ai as coisas fluíram...*

Interpretar para ela, está no âmbito do “ser” e para que isso acontecesse, parece que precisava vir de dentro, ela precisava reconhecer que haviam outras possibilidades de “ser”, só não sabia como fazer isso, o uso de vídeos foi uma ferramenta para a busca de possibilidades de reprodução de trejeitos, mas isso deveria estar no corpo dela, pelo que parece a ideia era que ela visse e depois tentasse sentir no seu corpo, mas faltava a aquisição de uma consciência corporal distinta da mecanicidade da dança ou da ginástica que ela possuía, quando ela percebeu e se apropriou disso, como ela relata, as coisas fluíram... Pergunto a ela quando foi que ela percebeu isso, que ela descobriu-se artista.

*B5: Então, eu não lembro exatamente de um marco, **mas assim com a maturidade mesmo, na maturidade de estar no palco** de, que foi me trazendo isso quando eu fui, depois de uns dois anos, eu acho que, que entrei no balé, foi quando eu deixei esse lado artista fluir, né, porque antes eu só pensava na técnica, tem que esticar o pé, é porque muita gente fala, não adianta o físico se tem aquela cara de parede, isso no balé realmente é muito verdade, eu tenho aqui alunos que tem o físico maravilhoso, mas não consegue **ter o artista, ter essa parte lúdica**, é difícil, né, eu tenho crianças que tem aquele pezinho lá sofrido, mas que é uma coisa linda, né, então é... **Ser artista tem gente que nasce, mas também tem como você trabalhar, no meu caso eu trabalhei**, não considero que eu nasci...*

De acordo com a entrevistada, a maturidade a fez perceber o que era ser artista, a vivência de palco e a percepção de que só um belo físico, a técnica codificada e a estética própria do balé, não seriam suficientes para que ela fosse artista. Entretanto, surge algo novo na fala da entrevistada, ela relata que tem gente que nasce artista e outros não, daí a necessidade de trabalhar para que surja o artista; sobre isso a questiono, pergunto se ele acha que as pessoas podem nascer artistas, ela responde que “tem provas disso todos os dias”, pergunto se isso ela percebia, então, nas crianças.

*B5: Nas crianças, percebo. Quanto mais a pessoa se conhece, quanto mais ela é resolvida com ela, mais artista ela é, eu assim, na minha opinião, que eu percebo, quando a criança é descolada, que ela sabe, é bem resolvida, **ela vai, ela põe para fora, ela não tem receio de nada**, agora aquela criança que já tem um problema, já é meio tímida, ou que, aquilo já trava, é onde você tem que usar suas ferramentas para buscar, e para mim isso, eu, o bom é que eu vivi isso, né, então eu consigo ajudar os meus alunos com isso...*

Parece, a meu ver, que ser artista é permitir-se sentir, explorar, imaginar, e transbordar

tudo isso em ações físicas intensas. Terminei a entrevista falando com ela de uma maneira mais solta, relatei que pensei que ela fosse tornar-se uma bailarina profissional, pois com o físico lindo que ela tem acho que era o que se esperava, ela me disse que muitos falam a mesma coisa, mas que ela se encontrou enquanto professora, a entrevistada fala com paixão sobre sua profissão, para ela é gratificante ver o desenvolvimento de seus alunos.

ANEXO F – Síntese da entrevista realiza em 25/09/2016

Bailarina (B6)

A entrevista foi realizada no estúdio de dança onde a bailarina ministrava aulas de balé. Nesse dia foi sorte encontrá-la, pois fui ao estúdio entrevistar outra pessoa, uma das proprietárias do espaço que eu já conhecia, essa bailarina tinha chegado cedo e eu soube que ela estava lá, também fizemos aulas juntas, eu era mais velha, já adulta e ela era uma adolescente. A outra entrevistada comentou com ela sobre nossa conversa e perguntou se ela gostaria de falar comigo também, nesse estúdio há um escritório confortável e silencioso, fomos para lá e conversamos sobre algo em comum, o balé.

A entrevistada estava com 23 (vinte e três) anos de idade, iniciou seus estudos no balé por volta de 11, 12 anos de idade, porém ela ressalta que antes do balé clássico já tinha feito outras modalidades de dança, como o jazz e a dança do ventre e que também já chegou a fazer ginástica olímpica. Pergunto quais papéis de balé de repertório ela já havia dançado, e ela cita algumas variações que já executou. Sobre festivais de dança, ela comenta que participou de festivais regionais, da grande São Paulos, um grande de São Paulo, mas afirma que para Joinville não chegou a ir. Quanto as companhias (CIAs) a entrevistada já havia passado por uma em São Paulo, que para ela foi mais como um “curso de férias” mas que tinha status de CIA; no ano de 2012 vai para o Rio de Janeiro, ingressa numa CIA, vai para outras CIA no Rio, mas em julho de 2014 descobre que estava grávida e volta para SP junto com seu marido. No ano de 2015 ela ingressa nesse estúdio de dança como professora, mas ainda pretende voltar a dançar, só espera que sua bebê cresça mais.

Pergunto qual o método de balé que ela mais estudou e a entrevistada me disse que foi o russo, Vaganova, mas que também estudou um pouco do método cubano no Rio de Janeiro; de acordo com a entrevistada o que difere de um método para outro é a “técnica, as movimentações, o estilo, a sequência na barra”, a parte mais estrutural da aula.

A questiono sobre o que é ser bailarina, ela pensa um pouco, sorri, e me responde de uma maneira solta. B6: *A é isso, né, felicidade, assim, felicidade plena, é desde criança, todo mundo acho que sonha em fazer aula de balé, assim pelo menos a maioria tem essa vontade assim mais as meninas, no caso, então foi uma coisa que foi assim, se aprofundando ao longo dos anos, fui descobrindo em mim que era além de um hobby, de uma diversão, porque para mim, balé ainda era uma diversão, só que bem mais responsável, bem mais profissional,*

*né, tem esse lado assim que é o meu trabalho é a minha profissão é o que eu quero para mim é o que vou ser a minha vida inteira, então eu boto assim todo amor, toda dedicação, é ai, é tudo assim, tudo, tudo envolve o balé, tudo envolve o balé, entende, não consigo explicar direito em palavras, porque é muito de cada um assim, é **muito o que a gente sente**, então a gente tem que transmitir isso em aula, porque balé também **mexe muito com nossos sentimentos**, porque não é uma coisa fácil, uma que não é uma coisa que é valorizada no nosso país, não é reconhecido, então – você trabalha com o quê? A sou bailarina. E? Mas estuda alguma coisa? Tá, para ser bailarina tem que estudar muito, para se formar são nove anos, né, de formação, fora o preparatório o baby class, e tal, no começo, mas para formação mesmo tem que ser os nove anos, tem que passar em todos os exames, assim, tem que ter experiência também de palco, tem que ter várias experiências com vários profissionais, igual esses cursos de férias que tem eu acho que isso acrescenta muito na vida de qualquer bailarino...*

Observando o que ela disse, parece que balé é a vida dela, um modo de viver, ela se dedica por muitos anos e afirma que é o que ela será a vida toda, ela fez uma escolha de vida não só profissional, mas também pessoal, essa escolha mexe com os sentimentos dela e mesmo não sendo, como ela afirma, uma profissão valorizada é o que a faz feliz. Eu pergunto se ela ainda está dançando mesmo tendo a bebê, ela responde que está parada das aulas, agora está se dedicando ao ofício de professora e coreógrafa, mas afirma que sente muita falta das aulas e que ainda que entrar numa CIA. Eu prossigo a conversa a compreendendo e afirmando que ela é jovem, a entrevistada disse que está “deixando rolar”, a bebê ainda é muito pequena então ela quer se dedicar a ela e acabou descobrindo que ser professora também é um bom caminho.

*B6: É, entendeu, para mim também tá sendo maravilhoso, esse ano foi assim, foi um pulo assim para mim nessa área, tá sendo muito bom, montando coreografias, então para mim também tá super especial, tá sendo maravilhoso, to gostando bastante, **mas também tenho a vontade de fazer aula, porque eu sinto falta de fazer aula**, sabe, porque é diferente você dar aula e você fazer.*

B6: Exato, exatamente, nem que seja assim só duas vezes por semana para fazer aulinha, para mim já tá ótimo, ai mais para frente eu vou vendo o que vai acontecer, esse ano é isso, esse ano, meu planejamento é esse, é a bebê, a minha família, estruturar bem em casa,

ter as nossas coisas, ter as coisas para ela e dar essas aulas aqui com as minhas alunas, é isso que eu quero, aí mais para frente, assim ano que vem de repente eu penso em ir voltando aos poucos, porque a bebê já vai estar maiorzinha, entendeu, já vai poder estar um pouco mais independente de mim, então eu já posso voltar fazer umas aulas de vez em quando aí vamos ver, deixar rolar...

Observo esse trecho e percebo como ser bailarina para ela é importante, a vida dela teve outro rumo, um bebê, mas, mesmo assim, sua vontade persiste... Mudo de assunto e pergunto se ela acha que existe um corpo cênico, teatral, próprio do balé clássico, corpo que interpreta, expressivo. A entrevistada começa dizendo que acha que em todas as danças há interpretação, mas usa o exemplo da Bela adormecida, um balé que ela fez, para explicar.

*B6: Olha eu acho que é em todas as danças, né, porque assim, por exemplo, vai a Bela adormecida que a gente falou um monte, a Bela adormecida você tem que **contar uma história**, do começo, meio e fim, e **no balé você tem que contar essa história só com seu corpo**, você não pode falar absolutamente nada, então é um trabalho corporal que tem que ser assim muito trabalhado, muito estudado, **você tem que saber o que você tá fazendo, qual é sua personagem, o que ela tá sentindo no começo, o que ela sente depois, do começo ao fim, passar isso para quem está assistindo, o público, então assim a expressão corporal é muito importante no balé.***

Para a entrevistada existe um corpo da cena, e esse está atrelado a interpretação, pois a bailarina precisa contar uma história só com o corpo, de acordo com a entrevistada existe uma pesquisa que é feita previamente e percebe-se que há a necessidade de incorporar isso para que então transborde em ações físicas e que chegue até o público. Aprofundo a pergunta e a questiono se ela desenvolveu isso.

*B6: É eu procuro assim saber muito bem qual é a minha personagem, né, como eu te disse, **sabendo o que ela sente, eu pesquiso, eu vou na internet** e jogo, hoje você acha qualquer coisa, então você vai na internet, pesquisa – ah o quê que ela é, como ela é, sabe, é... O que ela está sentindo nessa hora, nesse momento, o quê que ela quer passar para essa pessoa nessa hora, nesse momento, como que é a mãe dela, como que é o, tudo, tudo, eu pesquiso, **assim procuro pesquisar tudo, tudo da personagem...***

Entrevistadora: E isso parte de você, ou por acaso seus professores te pedem isso?

B6: Já pediram, mas é mais cada um, o balé querendo ou não, nós temos sempre

alguém, o professor, né, para nos ajudar, mas eu acho que é muito independente também, numa cia profissional, ninguém vai chegar lá e te explicar, você tem que, né, correr atrás, senão vem outro no seu lugar, entendeu, então assim, balé tem essa coisa também de você ser um pouco independente, você tem que tirar um tempo do seu dia e se concentrar também nesse personagem, ai tentar assim é mostrar no corpo o que, o que ela tá sentindo na hora, no momento da dança, e no balé a gente tem também, né, as movimentações certas do que, assim do que a vai anunciar o casamento, tem a movimentação certa do que é isso, sabe é...

A entrevistada descreve como ela cria seu personagem, ela usa de recursos visuais, vai atrás daquilo que já existe, para reproduzir em seu corpo, porém é uma reprodução que também está no âmbito da sensação; observa o que existe, captura e tenta reproduzir em seu corpo à sua maneira. Sobre esse método de aprendizagem, ela menciona que o professor pede para que o aluno busque, porém pelo relato, esse aprendizado é muito individual, a entrevistada aponta que no meio profissional você tem que estar pronta; **esse corpo cênico está implícito na aprendizagem do balé clássico**. Continuando, ela explica que há também movimentações já prontas, típicas do balé, eu afirmo que compreendo, a pantomima; a mímica própria do balé, gestos codificados que são reproduzidos em grandes balés de repertório. Esses gestos codificados, para ela já estão dados, porém a entrevistada aponta que esses grandes balés foram feitos há anos, logo não dá para reproduzir um personagem da mesma maneira, então ela afirma que cada bailarino dentro da sua pesquisa cênica vai descobrir seu personagem, mesmo que alguns gestos permaneçam os mesmos. Pergunto se o balé foi sugerindo um corpo cênico para ela; e quando ela percebe, ou não, que o balé lhe pedia isso; a entrevistada relata que a todo momento, desde a aula.

B6: Ai eu acho que em todo momento, né, desde, até fazendo aula, você tem que fazer aula assim, tem que fazer aula e já sentir e já ir passando essa emoção, porque você está fazendo uma arte, né, é maravilhoso, então você não pode ir lá e achar que é só um exercício e me dou bem, o balé é diferente, sabe, ele é uma arte, só de ser uma arte já é divino, então você tem que assim é, fazer da sua aula, dentro da sala de aula já ir treinando isso em você, porque não vai ser no palco que você vai fazer e desde a sala de aula que você tá ensaiando, vai treinando, descobrindo, para chegar no palco e já sair naturalmente, sabe, então assim, na hora da aula, você tem que fazer a aula assim já buscando isso dentro de

você, dançando mesmo, literalmente, dançando, tem ir dançando, com a movimentação, com a música, é isso, dançar...

Ao falar sobre o corpo da cena, a entrevistada descreve o balé clássico como uma arte, logo não se deve fazê-lo como se faz um exercício qualquer, parece, pelo relato, que é uma atividade que vai além do trabalho muscular, envolve sensações e prática de emoções, essas são estimuladas já em sala de aula para que o bailarino consiga incorporá-las e levá-las ao palco; a arte para ela soa como divino, como algo não terreno, mas transcendente, sublime, a arte surge de dentro, então o bailarino (a) precisa fazer esse exercício de interiorização, para buscar dentro de si, de seu repertório de emoções, a sensação ideal para o seu personagem., e isso para a entrevistada é dançar.

Dando continuidade a essa reflexão, pergunto a ela então, o que é ser artista no balé. Para ela independente de ser no balé, ou em outro campo artístico, ser artista é uma “escolha intuitiva”, soa, a meu ver, que não é para qualquer um, existem os escolhidos que já nascem assim.

*B6: O que é ser artista, para mim? Ser artista... Ser artista, enquanto bailarina... Eu acho que...Eu acho que só de você ser artista, mesmo não sendo bailarina, mesmo sendo qualquer tipo de arte já é assim, **já é um escolha meio intuitiva** assim, porque não é qualquer um que consegue ser artista, entendeu, isso é muito de dentro, assim da pessoa que vai florescendo aos poucos mais, já nasce, **a pessoa já nasce, com isso sabe, com esse dom, porque é um dom, né, trabalhar com arte** é maravilhoso, a gente tem grandes artistas aí que qualquer pessoa assim que não tem nada a ver com arte, admira, então para mim ser artista é admirar, sabe, é ser uma pessoa muito a ser admirada, porque sem a arte meu mundo não seria nada, porque para mim é assim é maravilhoso, então ser artista enquanto bailarina é **a melhor coisa que eu pude escolher para mim**, para minha vida assim...Não sei...*

Ser artista é uma escolha para os que são escolhidos, para os que já tem a semente artística dentro de si e só precisam germiná-la, eis o que nossa entrevistada nos disse. Ela escolheu esse modo de vida para si. Pergunto como ela enxerga isso nos alunos dela, e o que seria esse dom.

*B6: Então, é porque assim no balé tem essa coisa de quando você é mais novo, de você entrar no balé, mas assim não pensar, pensar como um hobby mesmo, como uma atividade como qualquer outra, natação, inglês, o que for... Então **acho que artista mesmo a***

*gente descobre quando a gente já tem um certo amadurecimento, uma maturidade para perceber o que é a arte mesmo, que é algo muito elevado, sabe, então de repente uma criança, não sei, posso estar totalmente errada, mas, de repente, uma criança talvez não tenha tanta noção disso quanto uma pessoa já assim mais, não acredito que um adulto, porque assim no balé tem essa coisa de idade, mas que eu acho também que assim, **sabe é muito de cada um**, então a pessoa que, um adolescente de... Igual eu tenho uma aluna que tem 12 anos, tá no grupo do avançado, ela a gente vê que ela quer isso também para ela, sabe, **ela quer isso para a vida dela**, então ela se esforça tanto, que ela para a idade dela eu acho ela muito madura, então por isso que eu falei é de cada um, **ela é madura, sabe, ela faz as coisas com consciência**, então eu acho que assim*

B6: É difícil, é difícil, eu to tentando buscar...

*Entrevistadora: Você percebeu quando que você era artista? B6: Sim, desde criança eu sempre fui mais para esse lado da arte do que para o outro lado, eu sempre fui mais assim, até no meu dia a dia, **minha mãe falava que em vez de andar na rua eu ficava dançando para lá e para cá, que atravessava a rua saltando, pulando**, e sempre gostei mais desse lado assim da arte, sabe, sempre busquei mais esse lado de conviver com pessoas parecidas comigo, então eu sempre busquei isso para mim de estudar, pesquisar, não só na arte do balé clássico, mas em todas as artes, igual **meu marido é músico**, então assim, ele assim tem um super aprendizado assim em relação a música, ele conhece muito bem de tudo, de qualquer estilo, instrumento, de tudo, e ele me ensinou isso, que ele não sabe só da música, que ele sabe de tudo, de todas as artes, porque tudo vai te acrescentar, sabe então ser artista, não é só você fazer e dançar.*

Pelo discurso, ser artista envolve uma **maturidade** que talvez seja independente da idade cronológica, biológica; parece que a aquisição de uma consciência corporal, atrelada a um esforço individual conduz a pessoa ao nível da arte, nível esse que transcende o plano das ações codificadas do balé, a arte para ela é sublime, e mesmo havendo dúvida em seu discurso sobre se uma criança percebe o que é arte, ela afirma que seu lado artístico foi despertado desde a infância, ela aponta habilidades que ela desempenhava que não são consideradas do cotidiano de não artistas, pela fala da entrevistada ela nasceu com esse dom. Percebe-se que a arte no balé clássico está implícita na trajetória da bailarina, e que ela vai ter que descobrir como trazer isso à cena.

ANEXO G – Síntese da entrevista realizada em 29/09/2016

Bailarino (B7)

Entrevista realizada no local de trabalho do bailarino, estávamos num amplo espaço do salão, haviam pessoas em volta, conversas paralelas, mas nada atrapalhou nossa conversa. Esse bailarino trabalha numa grande companhia (CIA) de dança em São Paulo. O bailarino foi indicado por outro dessa CIA que eu já havia entrevistado.

Quando essa entrevista foi feita ele estava com 25 (vinte e cinco) anos de idade, ele não é de São Paulo é de Salvador-BA. Iniciou seus estudos no balé clássico aos 13 (treze) anos de idade em Salvador-BA, porém ele relatou que antes do balé já tinha vivenciado outras práticas de dança, como jazz e dança afro na escola, foi uma professora de educação física que o estimulou e a partir dessa professora ele conheceu outra que em 2003 (dois mil e três) o levou para fazer o balé clássico.

O entrevistado dançou uma balé de repertório que para ele foi muito especial, de acordo com o relato, dançar o Romeu, de Romeu e Julieta, foi o auge de sua carreira, esse balé foi remontado e o coreógrafo criou algo que o entrevistado percebeu possível de realizar em seu corpo. O bailarino conta que sempre o empurraram para o balé clássico, e ele relata certa resistência com essa modalidade, mas parece que Romeu foi um papel importante para que ele aceitasse o balé. Sobre festivais de dança, ele participou em São Paulo, um festival grande, e já dançou em Joinville como convidado. O entrevistado fez parte da escola do Bolshoi no Brasil, ficou um ano e meio estudando balé clássico, chegou a dançar, disse que foi empurrado para lá, para aprender o balé clássico.

Participou de uma CIA de dança em Salvador-BA depois que saiu do Bolshoi, mas essa Cia, de acordo com ele, não era uma CIA profissional. Desde 2010 (dois mil e dez) ele integra o elenco de uma grande CIA em São Paulo. O método de ensino do balé que ele mais estudou foi o russo, Vaganova, mas também estudou o Royal, perguntei a ele qual seria a diferença entre os métodos, para ele o Royal é “mais quadrado, a evolução dos passos é mais lenta”, e o Vaganova, para ele, “junta muito as coisas, o tendú com o jeté”, para ele é mais elaborado, mais complexo; e o Royal seria mais fragmentado.

Pergunto ao entrevistado o que é ser um bailarino.

B7: Difícil. Eu acho que é falar o que a gente sente, né, a nossa verdade através do nosso corpo, por exemplo, eu sou uma pessoa muito tímida, agora que eu to conseguindo

mais me expressar, que no começo era terrível, tinha entrevista eu já começava a suar...

*B7: É, eu sou bem assim, agora estou melhorando e tipo **eu sempre tinha uma necessidade de conversar, de falar alguma coisa e eu não conseguia e aí através da dança eu sinto isso**, então eu acho que ser bailarino é poder falar o que você sente...*

Parece, de acordo com o trecho, que ser bailarino é um modo de expressão que o faz se comunicar com o mundo, antes de entrevistá-lo eu soube pelo outro bailarino que ele era mais reservado, nesse dia conversei com ele e expliquei que seria mais uma conversa do que uma entrevista, ele estava até solto comigo, tinha um sorriso largo e conversava comigo olhando para mim e sempre sorrindo, acho que ser bailarino para ele é um desafio, porque o coloca em situação de exposição, de uma fala corporal, não verbal.

Não insisto nessa pergunta, deixo fluir, e pergunto se ele acha que existe um corpo cênico, teatral, próprio do balé clássico. Na resposta ele afirma que sim e compara com a dança contemporânea.

*B7: Eu dancei muito mais contemporâneo do que clássico, né, e no contemporâneo **a gente tá como um ser humano normal, né, e eu sinto que no balé clássico a gente tem que ser muito um personagem, tipo teatro, a gente tem que é, entrar num lugar que não é nosso exatamente, tem que ser uma pessoa que a gente não é na verdade, tem muito isso.***

Percebo que o estado corporal solicitado no balé clássico, para o entrevistado, é de um **corpo extra-cotidiano**, o de ser alguém que você não é normalmente. Prossigo com essa pergunta e questiono como ele faz isso, como se prepara para isso.

B7: A tem que buscar nos ensaios, pelo menos eu tento buscar muito nos ensaios, ou cada dia o que é que posso fazer aqui, o que o B7 não faria aqui, o que é que o personagem tal faria aqui...

Esse corpo é buscado, ao que parece, individualmente, ele percebe suas carências e tenta incorporar o que captura como necessário para seu personagem. Insisto nesse caminho e o questiono se isso é ensinado, pedido por alguém, ou se eles, bailarinos, buscam por si mesmos essa orientação cênica.

*B7: Tem muito da montagem, a ensaiadora, a remontadora, no caso montadora que é uma versão dela, ela fala muitas coisas para gente, né, por onde a gente pode seguir e a gente tem uma preparadora cênica, teatral, que ela dá algumas dicas também, **mas eu acho que parte muito mais da gente, né, a gente vai testando as coisas e aí eles vão vendo e ...***

Há uma condução externa, uma direção que aponta caminhos, conforme ele relata, mas dentre tantos caminhos eles também podem escolher o deles; experimentar, testar e mostrar isso para quem dirige é o caminho apontado pelo entrevistado. Fico intrigada com a preparadora cênica e pergunto como ela trabalha com eles.

B7: Eu acho meio vago, pessoalmente falando, porque ela vai por um caminho muito, meio teatral, que às vezes não condiz com o que a coreógrafa quer, e aí a gente tenta sugerir o que é bom dela e jogar no clássico...

Entrevistadora: E é semanalmente, ou como é?

B7: Depende do trabalho, tipo agora como tem o personagem principal, e ele é o mais importante no balé, ela fica muito mais com ele, ele tem que declamar coisas, ela trabalha muito com ele, e eu acho que para ele vai ser bom esse trabalho com ela, porque ela tem uma ideia de teatro melhor, né, mas com a gente que dança, né, me ajuda mais a que está montando que é uma bailarina famosíssima, que já dançou várias coisas...

Pelo relato, percebe-se que a preparação do corpo do bailarino seria diferente da preparação do corpo do ator que vai usar a voz e que a experiência de uma grande bailarina que já dançou tantas coisas seria mais condizente com o que eles, bailarinos, precisam. Ainda nessa linha, ele afirma que o que a montadora pede é mais pontual, mas ele não descarta as experiências com a preparadora cênica, ele tenta filtrar e usar o que pode. O questiono se ele acha que o balé clássico foi lhe sugerindo um corpo da cena e como foi isso para ele.

*B7: Sim, olha eu sinto que na aula você já é uma pessoa diferente, né, claro que é o B7 fazendo clássico, mas já tem que ter uma coisa que tem dia que você não está a fim, **uma postura que você não tá a fim naquele dia e no contemporâneo você não precisa, né, você fica mais normal**, e no clássico você já fazendo aula, você tem que ter uma postura que já não é sua, já não condiz com seu momento, sei lá...*

O entrevistado, relata novamente baseado na sua experiência com a dança contemporânea, que o balé clássico exige, desde as aulas, um corpo extra-cotidiano e dilatado, há uma postura corporal que não é a sua do dia a dia e que mesmo ele não querendo, se vê obrigado a trazer essa postura. Durante esse relato, ele me mostrou com o corpo dele essa postura, ao falar ele expandiu o tórax e ficou mais ereto, eu menciono isso para ele e ele relata que é algo para fora, em expansão, e aponta que isso já deve acontecer na aula. Pergunto se isso é fácil para ele, manter essa postura, essa expansão, ele, com seu sorriso, disse que não,

que nunca foi fácil. Sendo tímido, pergunto se ele gosta do que faz, dessa vivência com a dança.

B7: Gosto, gosto, porque tudo soma, é um preconceito meu assim que agora que está...(saindo)

B7: Eu não me sinto muito à vontade assim no clássico como me sinto dançando outras coisas...

Entrevistadora: Por que será?

B7: Justamente eu acho que é porque eu não sou tão eu no clássico...

Para ele, o entrevistado, criar alguma coisa, ou um estado corporal diferente do habitual, não é fácil. Seguindo, pergunto o que é ser artista para ele.

*B7: Não é só técnica, é o que eu sempre acreditei desde que comecei a dançar, as pessoas pensam em – a perna alta, girar muitas piruetas e eu nunca pensei nisso, claro que tem que trabalhar, mas sempre pensei em realmente **transmitir o que eu sinto**, fazer com que as pessoas que estão assistindo e com que eu esteja confortável, que tipo, seja atenção o tempo todo, então eu acho que isso é ser artista, trazer as pessoas para o que você está fazendo...*

*B7: Eu acho que sim, acho que é o que faz o bailarino, a diferença do bailarino de escola para o bailarino profissional, né, que eu vejo, **bailarino profissional além de bailarino é artista...***

Ser artista não está ligado só a técnica dos movimentos codificados e da estética do balé, talvez seria outra técnica, que está implícita, a de explorar as sensações, praticar emoções conscientemente, e reverberar isso nas ações, na dança. Pelo discurso, percebe-se que a técnica do balé é mais focada na aquisição dos códigos específicos, na força adequada, na eficiência e estética próprias, uma técnica explícita; já a atuação, o expressivo, fica no âmbito da aprendizagem individual e da descoberta das sensações que podem ser usadas na cena, numa ativação do corpo de uma outra maneira não tão explícita. Sabendo da vivência que o entrevistado estava tendo, pergunto como essa parte artística, cênica, estava sendo trabalhada por ele.

*B7: Agora nesse balé eu faço tal personagem no corpo de baile e o personagem X, o X eu já tinha feito no Bolshoi, quando eu estudava lá, e agora na montagem atual é totalmente diferente **porque ela monta no nosso corpo, não é uma versão...** Fora que*

trabalhar com ela é, nem precisa falar, né, eu sinceramente, eu acho que agora que eu acordei assim para o clássico, depois do Romeu, mesmo assim ainda tinha um, ainda um pouco (resistente), como tem que ser artista, né, foi mais fácil, porque Romeu...

De acordo com o relato, o fato do personagem ser montado para ele, no corpo dele, faz a diferença na sua incorporação, como ele falava tanto do Romeu, perguntei o que teve nesse trabalho que o encantou., ele prontamente me disse que ele podia ser ele mesmo.

*B7: Eu conseguia ser o B7 apesar do personagem, porque foi montado para mim, não foi uma versão, então eu conseguia ainda me encontrar mais, e com a montadora atual tá sendo bem parecido, porque apesar das dificuldades técnicas, ela é incrível e **ela traz muita coisa de vivência dela, ela não fala do pé, ela não fala da perna, ela fala de coisa que ...***

Entrevistadora: Ela não vai cobrar que você eleve mais a perna, estique mais...

*B7: É. **Ela busca outra coisa...***

Pelo que foi descrito, a busca num determinado estágio, nível do balé, é por outra técnica, não basta reproduzir, tem que viver no seu próprio corpo, no corpo dele; a vivência cênica de quem conduz, dirige esse bailarino, parece que faz toda a diferença para que ele consiga compreender o que é pedido, e para que ele crie possibilidades com o seu próprio corpo de representar.

Estava curiosa sobre o funcionamento da CIA, então pergunto se eles são muito cobrados, como seria o dia a dia deles. O entrevistado relata que são cobrados, e que não conseguem mergulhar nos trabalhos, pois estão sempre saindo de um e já ensaiando outro.

B7: É exatamente porque aqui a gente é meio, é um sistema muito quadrado assim, a gente é meio uma empresa né, então a gente às vezes dança não por obrigação, mas tipo você dança um balé aqui e você tem que ensaiar outro, então fica meio confuso, você não consegue mergulhar em nada, então quando tem montagem assim você consegue mergulhar de verdade, o artista, aí é bom...

De acordo com o entrevistado, a preparação física se resume nas aulas diárias de balé clássico, então quando há montagens como essa que eles tiveram, torna-se um momento de aprendizagem, de mergulho, eles não dançam só balé clássico, o repertório da CIA vai do clássico ao contemporâneo, porém a preparação cênica, de incorporação do novo trabalho acaba, pelo discurso dele, ficando por conta do bailarino, que precisa estar pronto para sair e entrar de um personagem, de uma ação cênica, rapidamente. Ele também menciona que há o

fisioterapeuta para atender as demandas físicas dos bailarinos.

ANEXO H – Síntese da entrevista realizada em 02/11/2015

Bailarina 8 (B8)

A entrevista aconteceu no McDonald de minha cidade, não sei o que tinha na casa da entrevistada, porém ela não sentiu-se a vontade para que conversássemos lá, eu a conheço desde pequena, fui sua primeira professora de balé, ela iniciou com 4 aninhos de idade no que chamamos de *baby class*, eu era apenas uma adolescente de 15 (quinze) anos, inexperiente da vida e também com a dança, mas na época fui convidada e aceitei o desafio, afinal eu ia ganhar dinheiro, pouco, mais ia ganhar. O McDonald fica próximo a casa dessa entrevistada. Era um dia chuvoso e havíamos combinado por telefone o encontro, estava tudo certo, entretanto, quando cheguei a casa dela quem me atendeu foi o pai dela, ele não sabia do nosso encontro e disse que ela estava dormindo e não queria acordá-la, eu, gentilmente, disse que tudo bem. De repente já meio distante da casa deles, eis que ouço meu nome, quando me viro era o pai da entrevistada me chamando, ele não sabia que ela estava acordada, quando ela saiu e perguntou por mim, ele disse que eu já tinha ido, mas me encontrou a tempo, logo depois fomos a essa rede de *fast food*.

O ambiente estava barulhento, tinha um som alto tocando música pop, e pessoas, famílias e casais comendo e conversando, porém como ela queria nesse espaço achei melhor tentar. Eu particularmente, não me senti confortável, mas ficamos; senti que o espaço não estava favorável para uma conversa mais sensível, talvez o processo até eu chegar nela tenha me deixado assim também, pois demorou para marcarmos, quando cheguei na casa dela, depois de pegar uma chuva forte, quase não fiz a entrevista. Acho que tenho material com a entrevista, mas não sei, a sensação que ficou não foi boa como nas outras entrevistas, talvez eu tenha criado uma expectativa por já conhecê-la, e conhecer a família também, mas tudo bem, essas experiências de pesquisa são proveitosas também.

Perguntei a entrevistada sobre quais papéis já tinha dançado, mesmo com pouca idade ela já tinha dançado balé clássico de repertório e participado de uma companhia (CIA), CIA estudantil, essa CIA já foi frequentada por outros entrevistados com quem falei, essa CIA fica em São Paulo e está atrelada a um festival de dança, os melhores, premiados, ganham a oportunidade de estudar nessa CIA no período das férias escolares.

Essa entrevistada já tinha sido solista da valsa das horas, dançado Coppélia e a tão executada variação de Paysant; sobre os festivais essa entrevistada já havia participado de

Joinville, não dançando clássico, entre outros festivais grandes de São Paulo e os regionais também. Atualmente, a entrevistada está em uma CIA de dança do estado de São Paulo, mas não é de balé clássico, o que predomina nessa CIA é o Jazz dance, uma modalidade de dança que usa muito da técnica do balé clássico, tanto que a entrevistada faz aulas de clássico três vezes por semana na escola dessa CIA.

Sobre seu início no balé clássico, a entrevistada relata:

*B8: No meu caso foi um pouco mais diferente do que é acostumado porque eu fiz aula em escola muito simples e escola de periferia mais afastada, então a vivência não era muito técnica e aprofundada, era uma coisa mais de criança, mais brincado, porque não existia aquele conhecimento tão...**Então eu só comecei a ter conhecimento de balé clássico mesmo quando eu estava um pouco mais velha, com 11,12 anos. Balé clássico mesmo, com o estudo que eu tive, conhecer nomes, conhecer técnica, de conhecer repertório tal, aos 15 anos mesmo,** como eu era mais criança o estudo era mais lúdico como acontece com a maioria das crianças, mas no meu caso foi bastante porque a academia não era tão profissionalizante.*

Nota-se, que a entrevistada ressalta que foi conhecer balé clássico com 11, 12 anos, o que para ela já seria tarde, reforçando assim que o início, mais adequado, do balé seria na infância. No relato, a entrevistada, aponta características que parecem importantes na aprendizagem do balé; conhecer os nomes, há uma nomenclatura própria e já dada do balé clássico, conhecer a técnica, pois existe uma técnica explícita que deve ser apreendida por quem se dispõe a dançar o balé clássico e conhecer os balés de repertório, esses são dançados a séculos e simbolizam o auge da aprendizagem no balé clássico, como conheço o universo do balé, sei que quando o bailarino e a bailarina chegam ao nível de dançar um balé de repertório, uma variação que seja, significa que ele ou ela está incorporando a técnica e já está apto fisicamente para essa dança.

O método de aprendizagem que ela mais vivenciou foi o Royal, perguntei como seria esse método:

B8: Eu gosto dele mais do que outro porque ele é mais, ele não chega a ser tão técnico, mesmo respeitando o desenvolvimento de nomes, ele é um pouco mais lúdico, mas eu (sentia) tinha muita diferença porque cada professor dava de uma forma.

Perguntei se ela já havia experimentado outro método, ela me disse que já tinha feito

um *workshop* do método cubano, e que há diferenças na estrutura da aula, a entrevistada sente que as diferenças acontecem se for um professor e não uma professora quem ministra as aulas, e que por todos os professores que passou, ela percebeu que cada um tem seu estilo independente do método, muitos misturam os métodos.

Questiono a entrevistada sobre o que é ser bailarina.

B8: Ser bailarina tá ligado a expor alguma coisa própria através de não falar, que eu acho muito mais difícil que um teatro por exemplo, você não tá falando só de você. No caso do balé clássico, você tá contando uma história de anos que não tá ligada com seu convívio atual, você tá contando uma história que você nunca (... viveu? Leu?) na vida, são personagens diferentes do que você, não está acostumada, então acaba exigindo muito do psicológico seu e estudo, mas ser bailarino... É mais fácil você falar o que é estar dançando, talvez, o que é estar sendo bailarino, agora falar ser bailarino é complicado...

Aparentemente, ser bailarina para ela tem relação com a expressividade, com uma linguagem corporal, pelo relato nota-se que ser bailarina implica encenar, no caso balés com histórias já dadas, que requerem um estudo da pessoa pois não possuem relação com o cotidiano da bailarina. A entrevistada acha melhor mudar as palavras da pergunta, pois assim acha que seria mais fácil respondê-la, então eu deixo e pergunto o que é estar sendo bailarina, o que é estar e não é ser?

B8: Estar dançando?

Entrevistadora: Estar dançando...

B8: Também não é fácil (risos). O balé clássico é você ter consciência do que está fazendo, conhecendo, muita base teórica e pesquisa do balé que você tá fazendo, (quando se fala de balé clássico e de repertório), então, estar dançando é você ter esse domínio, não só do seu corpo, mas do repertório todo, mas do seu corpo principalmente, é ter domínio do que você já estudou, domínio corporal.

Ser bailarina, então é estar dançando e para a entrevistada isso requer estudo, domínio do corpo e do balé, parece que esse domínio é necessário já que o balé clássico é uma modalidade de dança com um contexto histórico imenso e com uma técnica e estética que precisam ser incorporadas. Dançar, mas não é qualquer dança, existe a necessidade de pesquisa corporal.

Prossigo e pergunto se ela acha que existe um corpo cênico, teatral, próprio do balé

clássico. Ela responde que existe:

B8: *Existe, existe. **Em termos técnicos existe**, a gente sabe disso, na minha opinião é um pouco fraco. Entrevistadora: Por que?*

B8: *Porque você tá, se perdeu muito nos últimos anos, as escolas vão passando isso para os bailarinos, quando você pega uma escola clássica de, Bolshoi ou qualquer outra mais tradicional, os bailarinos têm **um foco bastante grande nisso por respeitar a história dos repertórios**, mas hoje em dia como existem muitas escolas disponíveis por aí, acho que elas esquecem um pouco, então o **corpo cênico é extremamente importante, define praticamente tudo porque você está contando, uma história sempre, como eu falei uma história diferente do que o bailarino está acostumado, nunca vai ser parecida com a idade contemporânea que a gente tá agora**, mas ele é um pouco falho atualmente, eu acho, na minha opinião, mas no geral (...) ele é muito importante...*

Para a entrevistada, o corpo cênico está atrelado aos balés de repertório que contam uma história, e esse corpo da cena é necessário, pois novamente ela reforça que as histórias são outras, logo parece haver a necessidade de encenação pois não é realidade. Dando continuidade pergunto como é esse corpo cênico para ela enquanto bailarina clássica, ou como foi, já que hoje em dia ela se dedica mais ao jazz dance.

B8: *Ele existe, mas eu sempre **senti ele muito limitado**, pouco não, eu acho ele bastante limitado...*

Entrevistadora: *Em você era limitado? Ou como você fazia?*

B8: ***Eu me sentia limitada**, eu perdi um pouco o contato com o clássico de repertório agora, então **você consegue ver outros meios, outros tipos de interpretação, eu não sei se era porque eu era muito nova**, mas a minha visão sempre foi essa, claro que depois que a gente via, **estudando com as pessoas e conhecendo você percebe como cada bailarino consegue fazer o seu próprio artista, o seu próprio personagem para aquele personagem**, só que quando você interpreta **uma história dessa, ela é muito específica, o personagem é assim**, assim, assim, segue esse, essa, característica, como é no teatro, até no teatro tem mais liberdade para fazer o personagem, no balé clássico os bailarinos mesmo são limitados, o professor mesmo limita porque tá mais preocupado com a parte técnica de dança, essa foi uma visão que eu tive..*

Para ela havia uma limitação, pelo fato do balé ter uma especificidade teatral, os

personagens já são aqueles, já são dados, parece que nas entrelinhas o que vigora seria a imitação, porém ela ressalta sua pouca idade quando vivenciou isso, se hoje ela tem 18 (dezoito) anos, quando viveu isso era mais nova ainda, entretanto ela ressalta que ao estudar com outras pessoas percebeu que era possível criar o seu personagem para aquele personagem já dado; a entrevistada reforça o valor que é dado técnica explícita, aquela que está atrelada a boa execução dos passos, códigos e a estética do balé.

Ainda insisto nesse caminho e reforço a pergunta anterior, o balé foi lhe sugerindo um corpo da cena? Na CIA (estudantil) que você participou por três anos, você dançou algum trabalho de repertório?

B8: Eu fiz o Quebra-Nozes.

Entrevistadora: E como foi a parte cênica para você nesse trabalho?

*B8: Nesse trabalho da CIA foi fraquinho é porque além de eu ter tido aula com (ela diz um nome que eu não consigo entender pela gravação...Silveira) de interpretação específica para repertório, mas **foi mais uma contagem de história**, quem teve papéis mais de solista, que foi no caso da valsa das flores, ou valsa das horas, você, ele teve um pouco de aprofundamento de contar história e falar como devia interpretar, mas nada tão, **nada de laboratório tão profundo, por isso que eu sinto um pouco que muito do balé clássico é limitado, porque o professor não passa isso para o aluno, e o aluno, o bailarino tá mais preocupado com a parte corporal...***

A entrevistada aponta novamente que o foco no ensino que ela obteve foi mais na contagem da história, ela ressalta que não há um “laboratório profundo”, parece que esse laboratório serviria para ela buscar nela mesma seus personagens, sua encenação, mas no balé ela não percebeu isso. A entrevistada destaca novamente a importância da técnica explícita. Pergunto se ela também ficava mais preocupada com essa parte corporal, técnica:

B8: Sim, porque eu era muito nova. (...) Mas hoje eu penso um pouco mais separado isso, ainda penso um pouco mais no personagem, até porque agora meu trabalho é no contemporâneo, jazz, eu não sei se é por causa disso que eu estou tendo, que eu me preocupo mais com isso agora.

A entrevistada mudou seu rumo na dança e hoje diz perceber as diferenças e conseguir separar o que é puramente técnica, técnica explícita, da “técnica de criação”. Tentando me aprofundar nesse caminho, pergunto se cenicamente ela acha que essa modalidade, que ela faz

agora, lhe sugere um corpo cênico diferente, a entrevistada disse que sim e exemplifica:

B8: Primeiro que é de uma pessoa específica, coreógrafo diferente de coreógrafos de anos atrás, então é um pouco mais real e mais parecido com o que, os balés que eu danço retratam uma história de agora, então mesmo sendo de uns 30 (trinta) anos atrás e outro sendo atual, então eu to mais ligada com aquilo, os laboratórios são muito profundos, toda vez que a gente vai trabalhar um balé novo, o laboratório que ele passa para gente é muito profundo...

Sinto pela fala dela, que o fato de dançar coisas relacionadas com o mundo que ela vive, faz diferença para ela, a conexão dela com o mundo parece ser importante para a dança dela, e o balé clássico trabalha com histórias prontas e antigas. Pelo relato, fica evidente que para cada balé (de jazz ou contemporâneo) novo existe uma preparação, que para a entrevistada é importante. Continuando pergunto se tem uma preparação cênica:

*B8: Tem preparação cênica, ele traz profissionais de fora, profissionais focados em interpretação dentro da dança e **ai eu sinto mais liberdade e ele dá uma liberdade para a gente tá trazendo nosso personagem**, porque no contemporâneo que eu to dançando agora a gente não tem personagens fixos com nome, com história, é uma história em si toda contada dentro de um balé, eu gosto mais, eu acho mais amplo, **e tem fato da minha idade, então como eu era mais nova, eu podia (não) pensar**, mas isso pelo fato da minha idade, da maturidade, da questão na época que eu fazia balé clássico...*

A entrevistada destaca que sente-se mais livre nesse processo que ela vivencia na dança contemporânea/jazz, parece que quem conduz, direciona o processo, pede isso, e aí ela sabe que pode fazer, a direção é destacada no processo da dança para essa entrevistada. Parece também, pelo relato, que a entrevistada percebe que o fato de estar amadurecendo na vida a faz pensar diferente.

Pergunto para a entrevistada o que é ser artista, relembro que lá atrás na nossa conversa ela usou a expressão “por ser artista”.

B8: Quase a mesma coisa que ser bailarina, mas é diferente, ser artista no balé clássico é ter esse domínio da interpretação, o domínio da história, da pesquisa, porque ser bailarina, claro que ser bailarina inclui ser artista, mas ser artista é muito mais profundo, ser artista é você conhecer cada detalhezinho do seu personagem, para você passar isso no palco com verdade e com segurança, eu tenho lá muito claro isso, são referências bastante,

*porque consegue fazer isso, com segurança; **estar em cima do palco**, consegue ser artista, consegue diferenciar uma Coppélia de uma Esmeralda, de uma Kitri, e não achar que existem personagens fortes, personagens camponesas, igual, tipo, só tem essas definições, dentro dos camponeses tem histórias e histórias e tem que conseguir passar isso através do olhar, através do sorriso, através da face e através dos gestos, ser artista no balé clássico é conseguir fazer isso, para mim um bailarino que não tem esse domínio, não tem esse conhecimento, e ele só se dedica com a dança ele não é um personagem completo, na minha opinião...*

Ser artista parece estar no âmbito do conhecimento, da apropriação corporal que a pessoa precisa ter sobre o enredo próprio do balé, mas aparece, na fala dela, algo diferente, tem uma liberdade controlada nesse caminho, ela aponta algo que parece individualizado, pois mesmo que haja uma história é possível encontrar brechas que permitam a bailarina interpretar e passar uma verdade, me faz crer que existem verdades, porque existem pequenas liberdades, no plural, para encenar, e isso requer um domínio que o(a) bailarino (a) precisa desenvolver, e estar seguro no palco, parece que é estar no controle do seu corpo e do que se pretende expressar.

Tento aprofundar a questão, pois sei das vivências cênicas atuais dela, então refaço a pergunta e peço que ela pense em tudo o que ela faz cenicamente dançando.

*B8: **Ser artista é trazer o que você tem de dentro**, é você sentir o que você está fazendo, isso em qualquer arte até nas artes plásticas e tudo mais, **é você conseguir colocar o que você está sentindo e expor**, acho que é... Porque cada arte tem suas coisas que você precisa saber, então na dança eu preciso saber de dança, saber de teatro, preciso saber dançar, então é o que, preciso passar isso para quem está assistindo porque esse é o meu foco, **passar isso para alguma pessoa**, ser artista no geral é isso, não sei explicar...*

Nesse trecho, a entrevistada entra no âmbito das sensações, emoções, e da internalização que precisa ser externalizada numa linguagem corporal, então arte para ela passa por uma técnica implícita, individualizada, pois parece que para cada um será de um jeito, já que cada um está preenchido por experiências coletivas e vivências singulares que nos compõem, e que podemos expor, ou não, quando solicitado.

ANEXO I – Síntese da entrevista realizada em 04/11/2015
Bailarina (B9)

Essa entrevista foi realizada no local de trabalho da bailarina; à tarde, durante um intervalo a entrevistada me encontrou no salão desse espaço, que é aberto ao público. Essa entrevistada trabalha numa companhia de dança em São Paulo.

A entrevistada estava com 30(trinta) anos de idade, ela iniciou seus estudos no balé aos 9 anos de idade, não é de São Paulo e sim do Rio de Janeiro. Sobre o que já dançou de balé de repertório, a entrevistada citou algumas variações de balé de repertório e trabalhos completos na atual companhia (CIA), fora da CIA ela menciona que já dançou muita coisa, pois onde estudava era comum as participações em festivais, concursos. A respeito dos festivais, a bailarina participou de festivais regionais, de São Paulo e do Rio de Janeiro e do grande festival de Joinville. Antes da atual CIA, a entrevistada passou por outras no Rio e aqui em São Paulo. Quanto ao método de ensino, a bailarina disse que aprendeu o russo e o francês, o professor dela fazia uma junção dos dois métodos, utilizando aquilo que mais lhe agradava.

Pergunto a ela o que é ser bailarina e ela me responde que “*é um jeito de, é uma maneira de me expressar*”, continua sua fala afirmando que embora dance mais o clássico, com montagens já prontas, coloca muita coisa da vida do cotidiano, que está no seu corpo, para dançar.

B9: ...porque embora a gente, a maioria, assim como eu danço mais o clássico, já são coisas que já estão prontas né, e você só põe no seu corpo, mas esse por no seu corpo eu acho que você pode por muita coisa da sua personalidade né, das suas experiências, a sua vivência, e o prazer físico mesmo que me dá assim, enquanto eu to ensaiando, enquanto eu to fazendo aula, não é só uma coisa, né, acho que da cabeça assim, não fica só no campo de ideia, ou de sentimento, né, você tem a sensação é de se desafiar, né, todo dia, né, de conseguir se superar.

Parece que ser bailarina é um trabalho que implica viver essa escolha no dia a dia, e ao dançar, as vivências acabam ajudando a compor a cena, ser bailarina envolve escolhas, sensações, desafios, prazer...

Na CIA os bailarinos têm aulas de balé clássico todos os dias e a entrevistada enfatiza que todo dia a busca é pela perfeição técnica e estética. *B9: Todo dia, a coisa da quinta*

perfeita, da linha do arabesque, a perna mais alta, em fim, mas eu acho que mais por conseguir me expressar mais assim do que até com palavras, para mim é uma forma de expressão muito importante. A entrevistada ressalta que para além da técnica/estética, expressar-se corporalmente é algo muito importante, o balé seria, para ela, uma linguagem não-verbal.

Prossigo com a entrevista e pergunto se ela acha que existe um corpo cênico, teatral, próprio do balé clássico, ela prontamente me responde que existe, então dou sequência e a questiono como é isso para ela, e tenho a seguinte resposta:

*B9: Existe, porque tudo que a gente dança, sendo balé clássico, né, de repertório, **já tem uma história, né, um enredo**, então disso já veio um pouco do que você, acho que me perdi um pouco, calma, é... **É que já tá preestabelecido ali né, tem a mímica né, a pantomima, né, que a gente fala, então já tem por si só, a coisa do port de bras, então, né, a reverence, a mão na cintura quando é espanhola...***

Conta uma história, logo parece que existe a necessidade de dizer, interpretar, com o corpo, por esse motivo ela afirma que no balé existe o corpo da cena, porém fica evidente que já existem coisas preestabelecidas, gestos próprios, o que denota uma possível **reprodução de trejeitos**, a entrevistada cita, por exemplo, *a mão na cintura quando é espanhola*. O balé clássico tem sua mímica própria, esses códigos da cena, pelo que relata a bailarina, já estão dados e ela os incorpora, não esquecendo, como ela disse anteriormente, que mesmo a história já dada, ela usa suas vivências pessoais para compor.

No relato da entrevistada fica evidente que a vida dela, suas experiências do cotidiano, são fundamentais para compor o gestual dançado, não é só imitar, o bailarino (a) precisa se expressar, e para isso, a entrevistada, afirma que viver, pesquisar, ler, ajuda muito.

*B8: É que já está presente, mas isso sozinho também isso fica muito vago, e eu acho que, e aí que eu penso nessa coisa de expressar assim, né, da coisa de se expressar, porque eu acho que assim **quanto mais você vive, né, experiências, ou você pesquisa, ou você lê sobre, você pode por esse gestual dentro, já dentro daquilo que já tá preestabelecido, você pode, você põe isso, então eu acho que já existe sim, mas se for só isso é muito cru...***

É interessante notar que a entrevistada diz: “você pode”, é uma afirmação não uma possibilidade, ela, dentro da sua experiência profissional, sinaliza esse aspecto da encenação própria do balé, pois é assim que se dá para ela o corpo da cena. Pergunto à entrevistada qual

personagem ela está vivenciando nesse novo trabalho da CIA, ela disse que fazia uma das amigas de Kitri (do balé Dom Quixote), a questioneei sobre como foi desenvolver esse papel.

B9: Pois é, é porque nessa montagem as amigas de Kitri, elas são um pouco mais como cocotas, elas são superafetadas ... E elas são saidinhas, elas querem o Sancho Pança, elas querem o Dom Quixote, o Gamacho, o Basílio, o Cigano, então elas tem mais esse lado de, né, de serem mais atiradas, e ai eu me lembro quando eu era mais novinha, né, que a gente não tem essa coisa de seduzir, né, e ai é tudo muito fervor – Ai fulano tá chegando, ai não sei o quê – para mim veio disso assim, dos meus 15 anos, aquela coisa de ficar...

Sua inspiração veio da sua adolescência, essa sensação parece que já estava incorporada e ela, ao precisar, trouxe à tona para interpretar o que a direção lhe pediu. Arelada a essa pergunta prossigo no desejo de saber, ainda mais, se o balé foi lhe sugerindo esse corpo da cena, a entrevistada sem pensar muito afirma que “com certeza”...

B9: Eu acho que mais aqui, nessa CIA que eu, que eu pude explorar mais isso, né, porque aqui são obras, elas são inteiras, né, e é o que se espera de um, né, de um bailarino, né, que tá nesse nível, profissional, é que ele vá pondo mais elementos cênicos junto a técnica.

A técnica da composição cênica, pelo relato, está implícita no fazer do balé, já se espera que o bailarino profissional, como no caso de nossa entrevistada, tenha essa habilidade desenvolvida, parece que a técnica codificada, dos passos e da estética, do balé são explícitas e desenvolvidas em aula, num treinamento diário, já a encenação deve estar implícita e cabe ao bailarino despertar isso e explorar suas possibilidades de encenação.

Insisto nesse caminho da entrevista e a questiono se é pedido a eles esse corpo da cena e se eles tem uma preparação cênica. A entrevistada relatou que no início da CIA não tinha preparação teatral, mas parece que desde 2013 eles têm uma professora de teatro que os auxiliam, pelo relato essa preparação se confunde com a direção de cena.

B9: Fez, fez porque a gente bailarino a gente passa muito pela emoção, né, a gente tá ali e a gente se emociona e às vezes a gente esquece uma coisa mais técnica, certos ângulos, o que funciona melhor...é... A gente é muito musical, né, então, a gente vai faz tudo na música, não sei o quê, mas às vezes o ângulo não tá certo, o tempo de espera, sabe, da resposta, né, para o que o outro fez, ai você, né, aquela conversa mesmo, né, que a gente tá ali né, na coisa de dançar, acaba eu acho que a gente fica um pouco, você quer passar o seu,

*o fulano também, só que na mesma hora, e eu acho que é, que foi isso, **essa preparação cênica deu um time para a gente, de interpretação, de time e ângulo, que a parte do gestual acho que a gente já tem isso, eu acho que é mais isso, time e a coisa do ângulo.***

Para a entrevistada a preparação cênica fez diferença com relação a orientação em cena, soa mais como uma direção, no relato ela enfatiza o aspecto da emoção e deixa a entender que é um momento em que a técnica explícita deixa de sobressair para aflorar a técnica implícita, parece que a sensação é outra, e toma conta do estado corporal dançante, estado esse que o bailarino já sabe trazer, junto com um gestual que ele já possui, ficando somente a direção para quem está de fora, para quem prepara a cena.

Surgiu uma curiosidade de minha parte, talvez porque tenha aparecido em outras entrevistas, então pergunto se durante a aula ela já se sente em cena e se prepara seu corpo de uma maneira diferente, ela me respondeu que nem sempre.

*B9: Então, não sempre. Quando a gente tá com as montagens mais clássicas, né, as que contam uma história aí sim, aí eu geralmente **já na aula eu já imagino e assim, né, mais ou menos, o que eu vou fazer assim, né, depois no ensaio, a personagem e aí eu já tento na aula incorporar certas coisas, mas quando não, não é esse tipo de montagem...***

Entrevistadora: E que corpo é esse quando não tem personagem?

*B9: É um corpo, eu penso mais, **eu fico mais introspectiva** e eu penso mais em trabalhar mesmo, sabe, **técnica, mais fria**, sabe, digamos assim, mais quadradinha, eu penso isso. Agora se a gente tá dançando uma peça que é mais contemporânea aí eu já tento **buscar um outro preparo de corpo assim, uns plié mais profundos, uns braços mais amplos, soltar mais a cabeça**, eu acho que é isso, dependendo do que você vai fazer.*

A entrevistada relata que já na aula busca imaginar como será seu personagem e procura incorporar isso tanto em aula quanto nos ensaios, quando não há uma busca por um personagem, a bailarina menciona que foca mais na técnica dos passos, na execução dos exercícios, de maneira não emotiva, ou expressiva, entretanto se há uma peça contemporânea, mesmo não havendo uma preparação para isso, ela mesma busca ampliar sua movimentação pensando em usar isso, esse estado corporal, na execução do trabalho de dança contemporânea, parece que ela busca uma expansão corporal, uma dilatação, mesmo executando a técnica “quadrada” do balé clássico; então parece, pelo relato, que dependendo do trabalho a entrevistada aciona um tônus muscular diferente, assim como uma ampliação e

uma soltura dos movimentos em função da dança que se pede.

Dando continuidade à entrevista, pergunto para ela o que é ser artista no balé:

*B9: Eu acho que é pegar ou o que estão montando para você ou o que já está ali pronto e você **interpretar aquilo da sua maneira, com a sua personalidade** e eu acho importante que assim, independente da história, **que conte para fora, que conte uma história para mim, que eu sinta alguma coisa com aquilo, sabe, que me passe uma história na cabeça, acho que isso...***

Ser artista, aparentemente, para ela possui uma relação pessoal, há, possivelmente, uma liberdade individual criativa, mesmo que ela tenha que fazer o que pedem, ela ainda consegue explorar seu “eu” na dança; ser artista, parece, estar no âmbito da sensação, da externalização daquilo que está internalizado, que é pessoal, mas que pode ser usado na composição da cena, do personagem; a técnica, parece, ser individual, pois ela recorre a sua vivência e feita a escolha de sensações, emoções, adequadas ao que se pede, ela usa.

Ainda intrigada com essa pergunta, prossigo e a questiono sobre quando ela descobriu isso:

*B9: Olha eu não sei quando, mas assim, eu lembro que eu sempre tive esse, **eu sempre quis botar isso, até porque eu não sou muito dotada fisicamente** assim, né, **de linhas lindas e de pernas altas**, então eu sempre tive que, sabe, que buscar uma outra coisa para por junto, porque só aquilo, e assim é uma coisa que eu penso mesmo, até quem tem mesmo, né, o corpo, né, aquele “mignonzinho”, físico, só aquilo não basta, né, aquilo nunca, eu, nunca me chamou atenção sendo só isso, **então eu sempre tinha essa curiosidade**, assim, tipo **saber quem é a personagem de eu me por ali sabe, eu, né, com meus defeitos, as minhas qualidades**, as coisas que tem vontade de fazer ou não nessa personagem, **ai eu acho que fica mais natural né, também né, uma coisa não só uma cópia né, só uma réplica, para mim sempre foi mais interessante esse caminho.***

Ao retomar sua memória, a entrevistada comenta sobre o físico, o corpo apropriado do balé clássico, com linhas estéticas próprias e com um grau de flexibilidade que parece ser elevado, ela disse não possuir muito esses atributos, então focou seu desenvolvimento no aspecto artístico do balé, alegando também que só o físico adequado não basta para o bailarino, parece que isso é só uma parte do todo no balé clássico, pela fala dela, ela busca em suas qualidades e defeitos elementos para compor seu personagem, não se restringe a copiar o

que está dado, pois, para ela, não seria natural, como se houvesse uma naturalidade na ação física que depende de como o bailarino faz uso de seu corpo para compor. Terminamos nossa conversa nesse momento.

ANEXO J – Síntese da entrevista realizada em 04/11/2015

Bailarino 10 (B10)

Essa entrevista foi realizada no local de trabalho do bailarino, ele foi uma indicação de outro bailarino dessa companhia (CIA) do estado de São Paulo, fizemos a entrevista num salão aberto desse lugar, esse espaço é aberto ao público, pois tem várias atividades além de ser o espaço de ensaio de uma CIA. A entrevista aconteceu sem interferências externas. O bailarino estava com 30 (trinta) anos de idade e nessa CIA está desde 2010 (dois mil e dez), ele iniciou seus estudos no balé com 17 (dezessete) anos de idade, dançou vários balés, e participou de festivais de dança.

Esse entrevistado disse que começou tarde os estudos no balé, para ele 17 (dezessete) anos já é uma idade avançada, pois é característica no balé as pessoas iniciarem seus estudos na infância. Durante o início da entrevista o bailarino sentiu a necessidade de contar sua história com o balé, contou-me como tudo começou, tudo por conta de um grupo na igreja da qual ele participava, dali em diante ingressou no balé e descobriu que poderia profissionalizar-se, tentou vários caminhos, foi para fora do Brasil, participou de festival grande para tentar trabalhos, e em 2010 (dois mil e dez) ingressa no seu primeiro trabalho profissional, com salário e jornada de trabalho.

Sobre o método de balé, o entrevistado disse-me que o método russo foi o mais usado, ele enfatizou que sua professora gostava de assistir os vídeos da Vaganova. Finalizando essa etapa, pergunto a ele o que é ser bailarino, ele, de um jeito risonho me responde que está se perguntando isso até hoje, eu digo que ele não precisa sair com uma definição total.

*B10: A cada dia que eu acordo eu me pergunto, a cada aula que eu faço eu me pergunto, o quê que é ser bailarino, **porque não tem como descrever, porque é o corpo que fala, não sei, eu não consigo dar uma definição de dança, porque não é aquela coisa piegas que fala sabe de amor e de...***

Entrevistadora: De eu amo balé...

*B10: Não é isso, é mais do que isso, sabe, porque o amor sei lá, às vezes acaba, não sei, não sei explicar, **é muito engraçado porque são etapas da vida que você vai amadurecendo a forma do seu trabalho, então o jeito que você trabalha vai falando o jeito que você dança, e ai vai falando como é o bailarino B10, porque o bailarino B10 hoje ele é um bailarino diferente do de ontem, mas ai eu acordo amanhã e talvez é outro B10 também,***

que sofre a influência de antes e que vai buscar do além, que se confunde e não sabe o quê que é, às vezes não sabe o que tá fazendo, mas sabe que tá fazendo isso, é muito abstrato...

Soa pela fala do entrevistado, que ser bailarino é ser “ele”, não há uma cisão entre ser bailarino durante um período e após seu trabalho ser outro, parece que ele fala da vida dele, ao acordar ele já um bailarino e suas vivências cotidianas o transformam como bailarino. Para o entrevistado é tão forte ser bailarino, que ele compara como o uso de uma droga, com “um efeito que vai e não volta”.

Sáímos desse caminho e o questiono sobre o corpo da cena, pergunto se ele acha que existe um corpo cênico, teatral, próprio do balé clássico.

*B10: Eu acho que no mundo que a gente vive hoje sim, é uma coisa meio que comercial, né, devido a propagação da dança, né, então criou-se um estereótipo de dança hoje em dia, não que isso seja prioridade, principalmente aqui no Brasil, onde a gente vem de uma miscigenação muito grande de várias etnias, né, então, a gente tem uma mistura muito grande de povos, mas como o balé vem lá da Europa, então o estereótipo que vem de lá e atinge até aqui, é uma coisa meio padronizada, né, então é **um físico mais esguio, um corpo mais magro, não digo um corpo sem músculos, mas um corpo aonde você tem, o peso não seja excessivo para que os movimentos sejam o quanto mais leves e sutis possíveis**, isso o balé clássico, então é isso, **bailarinas longas, pés bem curvados, bem esticados, bem amplo...é... Muita expansão de braços, de tronco, de pescoço, isso é o estereótipo do balé clássico que vem de lá, da Rússia, né.** (E: Perpetuando até hoje...) *sim claro, não aqui no Brasil, porque como eu falei, lógico que aqui ainda existe, por conta dessa mistura, então você ainda vê um ou outro, né, e aí parece que hoje em dia mais ainda, que antes na minha época quando eu comecei não, a gente tinha como espelhos Baryshnikov, Cynthia Harvey, o Faruk, aquela Yula Makhalina, como chama aquela outra russa, Nina, então são bailarinos que não tinham o estereótipo de físico longilíneo, sabe, mais...**

O entrevistado focaliza sua fala no ideal de corpo desejado para o bailarino, um padrão europeu, ou bailarina; um corpo que deve ser magro, ter uma estética e flexibilidade própria, entretanto ele aponta a expansão do corpo como uma característica que também compõe esse corpo da cena, ou seja, parece haver um tônus muscular diferente, até esse momento da entrevista parece que ele fala de um corpo que não está em movimento, mas já modelado esteticamente para o balé. O entrevistado sentiu a necessidade de expor sua teoria prévia sobre

o balé clássico, a história e conceitos que aprendeu e os grandes nomes que o influenciaram. O entrevistado cita grandes nomes do balé clássico, porém ressalta que para ele, esses bailarinos não tinham o tal físico ideal longilíneo, pergunto então o que ele acha que esses bailarinos tinham de diferente:

*B10: A dança, a dança. Parecia que na limitação que eles tinham, **eles conseguiam transcender o físico, o estereótipo**, ainda assim fazer a dança.*

Entrevistadora: Você acha que isso é o cênico, o expressivo?

*B10: Eu acho que isso é o desafio, é o desafio, **o cênico seria esse longilíneo, aquela coisa plástica**, porque querendo ou não **balé é plasticidade, é como se você fosse uma pintura que se move**, então isso é o balé clássico, esse seria o cênico, **não que o cênico e o plástico não possam dançar**, mas que talvez o cênico e o plástico se limitem a ficar naquela mesmice e não vão além daquela plasticidade que eles têm, para **transcender a cena**.*

O entrevistado parece ter um discurso pronto sobre o balé, para ele o cênico parece ser a cena, um quadro vivo onde existe o (a) bailarino (a) moldado (a) fisicamente para o balé; tem algo na fala do entrevistado, sobre o corpo expressivo, que transcende a cena, que seria, para ele, a dança, não só a pose, a estética do balé.

Continuo a entrevista pelo caminho que o entrevistado queria me levar, então o questiono se o balé foi lhe sugerindo esse corpo cênico, ou expandido; reforço, antes de obter a resposta, como ele fez para chegar a esse corpo e, talvez, se apropriar dos elementos que ele tanto me falava.

*B10: **Muito vídeo**, muita... Mas encarando a minha realidade, né, então assim, você olha para você, **você enxerga que você não tem aquele estereótipo**, mas você consegue ver as qualidades daquele estereótipo e buscar isso de uma forma positiva, então assim, **buscando se concentrar nos exercícios, e buscando nas qualidades**, e buscando também a sua qualidade para que a sua deficiência não seja tão notória, mas é muito engraçado porque até surgiu uma pesquisa no facebook, não sei se você viu, talvez até te ajude, se eu conseguir achar de novo eu te mando, a evolução do corpo no balé clássico, de anos atrás até como chegou hoje...*

O entrevistado destaca como se apropriou do corpo ideal, que para ele é o cênico, percebe-se que ele usou de referências externas, vídeos, provavelmente daquelas estrelas mundiais do balé que ele já citou, para moldar seu corpo; usou da imitação de trejeitos para

incorporar a estética própria do balé, o entrevistado aponta que procurou, e provavelmente deve buscar ainda, ressaltar suas qualidades, esse bailarino fixou-se muito no físico e comenta comigo sobre uma reportagem que estava circulando numa rede social sobre a evolução dos corpos das bailarinas, eu digo a ele que vi esse documento e que estamos na era em que o perfil de uma bailarina do American Ballet Theatre é o que vigora, um corpo magro porém extremamente definido, com uma musculatura bem forte. O entrevistado continua conversando comigo sobre o físico ideal, sempre relembrando como eram as bailarinas antes e como está sendo hoje em dia, suas referências são internacionais, cita as russas.

Dando andamento a entrevista/conversa, o questiono sobre o que é ser artista no balé:

*B10: A é muita coisa, **é muita coisa**, é a música, é a dança, **é a consciência corporal é o em volta, são todos, é o conjunto...é... É o seu sentimento, é a sua realidade, é muito engraçado porque às vezes você fala assim, ai eu quero dar tudo de mim, mas eu estou tão triste hoje que eu não consigo fazer nada, e ai o seu corpo fala, e às vezes você tá tão feliz que você às vezes não tá nem fazendo força e transpassa isso na cena que eu acho que é o todo, né, é o todo...***

Ser artista, para ele, parece que está no âmbito da emoção, envolve uma consciência corporal, que talvez seria um estado de internalização de sentimentos e de uma externalização desses em movimentos dançados, porém requer um controle que parece, às vezes, falhar, pois sua vida pessoal interfere no seu fazer artístico, afinal o que se passa na vida se dá no corpo e parece não ser fácil se desvincular da vida para dançar, o âmbito artístico parece estar atrelado a um fazer não mecânico, estaria aparentemente num espaço de liberdade individual.

Pergunto sobre os personagens que ele, o entrevistado, estava vivenciando no momento, ele menciona três papéis, dois coletivos e um em que ele é destaque, o questiono como foi para ele pensar esses diferentes papéis e ele sentiu-se a vontade para falar bastante, sem minha interrupção:

*B10: Eu falo que a gente, Dom Quixote todo mundo conhece e todo mundo sabe, todo mundo sabe da palminha, todo mundo sabe do leque, e **todo mundo sabe da versão do Baryshnikov**, todo mundo, eu acho, lógico, que existem mil versões, mas você fala em Dom Quixote sempre vai, lógico foi um marco né, daquela década, então assim, **para mim é o melhor, então assim é a minha referência, a minha referência de estilo, de musicalidade, de intenção**, e ai lógico a gente vai vendo um monte de vídeos, um monte de coisa e a gente vai*

*se apropriando daquilo que a gente vai, também que é novo que acompanha com a montagem que ela tá que é totalmente diferente daquilo que a gente tem como referência, é o sonho dela, tanto que ela colocou outro nome, não é nem o Dom Quixote, assim a montagem é dela, o Dom Quixote é dela, então ela vem com as coisas que, ela vem para dar as informações que ela tem para dar, e é muito legal porque **ela deixa muito livre para gente criar os personagens**, então assim, **você fala num toureiro, você pensa, num homem alto, másculo, com cara de homem, sedutor, com aquele olhar que transpassa sabe, que deixa a mulher respirando fundo e abanando o leque, aí então é essa a referência que eu tento buscar; e é muito engraçado porque a própria postura e o próprio estilo do balé já permite isso, então a gente tem muito epaulement, tem muita torção, então querendo ou não você torce, você tem que se empinar, então já existe uma coisa do próprio movimento que já te faz, da intenção do movimento, da torção do corpo que já vai te dar uma característica do personagem.***

Sobre esse personagem, o entrevistado deixa claro qual foi sua referência, um grande bailarino do século XX, o entrevistado se inspirou nesse grande nome e procurou incorporar aquilo que ele acreditava ser importante, ele usa as características próprias do balé, da intenção de movimento, ele usa da cópia, da imitação de trejeitos para ir formando seu corpo da cena e para isso recorre àqueles que ele, o entrevistado, reconhece como referências, e, aparentemente, elas estão na Europa ocidental, no berço do balé clássico. Mesmo fazendo uso dessa imitação, ele, o entrevistado, aponta que a montadora do balé os deixou livres para criarem seus personagens, parece que a técnica de encenar está mais para o individual, cada bailarino por si; além da busca de referências o entrevistado cita que a postura do balé já seria característica desse personagem que ele teria que fazer, então esse tronco expandido e certas torções de tronco já o fazem entrar nesse personagem de toureiro. Sobre o outro personagem o entrevistado disse:

*B10: Os ciganos também né, **a movimentação um pouco mais rústica, um pouco mais pesada, eu como tenho essa cara de homem, eu sempre tive que fazer balés mais fortes, nunca fiz muito príncipe, sempre dancei corsário, La Bayadere, e já requer uma presença cênica masculina mais forte, então, e eu gosto disso, eu gosto de ser homem na cena, e eu gosto de ver homens dançando, independente da minha opção sexual, e eu gosto é bonito ver, então eu procuro ter sempre isso bem claro de ter uma virilidade, uma***

*masculinidade para transpassar o movimento como se fosse de verdade mesmo, né, então assim no jeito que a gente anda, no jeito que a gente se porta, então procuro isso, procuro estar firme nas minhas pernas não é nem com uma masculinidade, **mas uma virilidade que a própria música já pede** os próprios passos já pedem a própria intenção já pede.*

Nesse personagem, novamente o entrevistado ressalta a imitação de trejeitos, daquilo que ele, provavelmente, pesquisou e acredita ser característica desse personagem, os balés de repertório são reproduzidos há muito tempo e acessando as gravações esse entrevistado busca suas referências, nesse trecho ele aponta uma coisa interessante também, o fato dele ser caracterizado com um bailarino másculo, que fez papéis fortes, de homens fortes, e não de príncipes, que provavelmente devem ter uma característica mais “efeminado”, é isso que compreendi ao ler e ouvir o que o entrevistado me disse; o entrevistado ressalta que independente do que ele prefere sexualmente, de sua orientação, ele busca interpretar um “homem de verdade”, eu não quis perguntar sobre a orientação dele, não achei necessário, é interessante acentuar o que seria um homem de verdade, parece existir uma movimentação que sugere isso, e o bailarino sabendo disso procura incorporar os trejeitos ditos masculinos para transpassar na cena. E sobre seu terceiro personagem, temos:

*B10: E o Sancho é... Ele é o companheiro, né, fiel do Dom Quixote, então ele está lá para fazer qualquer coisa, né, ele tá lá, sabe aquela coisa quando você tem, eu até falei ontem, parece até uma **coisa meio de relação né, sabe quando você tem um começo de namoro, e aí seu namorado tá toda hora te ligando – aí não mais eu pego para você, não mais eu faço – e aí sabe, então eu acho que o sancho ele tem bem essa relação com Dom Quixote**, então ele é muito apressado, ele não quer que o Dom Quixote faça, ele vai fazer, então ele está sempre pronto então, e ela mesma queria que ele tivesse essa característica, sabe de uma coisa meio apressada, meio afobada – não mais eu cuido, eu faço, eu vou, eu aconteço, pode deixar que não vai dar nada errado, e que você não tá para se preocupar, você vai e eu vou atrás de você a gente vai junto – então ele é mais assim, ele é meio brincalhão, mais ao mesmo tempo ele é muito interesseiro, né, porque eles chegam lá no vilarejo onde está acontecendo toda a festa e ele vê um monte de mulher bonita, as mulheres dão mole para ele, e ele não sabe se brinca, se beija, se pega na saia, se chama para dançar, e aí ao mesmo tempo tão bebendo e aí ele também quer beber e ele quer comer e ele quer fazer farra, ele quer dançar, então assim, quer fazer de tudo, sabe uma pessoa meio*

hiperativa que quer fazer de tudo e quer chamar a atenção para todo mundo, acaba sendo meio estabonado, e derruba um, e é isso.

Nesse personagem, destaquei a fala do entrevistado sobre a comparação que ele faz da relação entre Sancho e Dom Quixote, parece que ele, o entrevistado, recorre a uma situação da vida, do cotidiano das relações amorosas, para compor seu personagem e também aponta características desse personagem em outras montagens, mas que a montadora atual gostaria que ele mantivesse, parece pelo relato, que o entrevistado tem bem claro as diferenças entre seus personagens, ele fala com propriedade e sem pausar. Eu insisto e pergunto se ele consegue distinguir bem a separação desses rês personagens, e ele me disse:

B10: Sim, sim.

Entrevistadora: Sai de um, se apropria do outro...

*B10: Sim, tem que sair. Aqui a gente trabalha, numa noite a gente dança três balés totalmente diferentes, porque é uma cia de repertório, então assim a gente dança do clássico ao contemporâneo, né, **então geralmente numa noite a gente pode dançar por exemplo, um Forsythe um (não entendi o nome) e Balanchine, então se você não tiver referências e saber usar seu corpo aí você não consegue fazer.***

Fica evidente pelo relato que há um corpo que se dilata várias vezes, e isso como relatado pode acontecer numa mesma noite, pode ser sutil para quem assiste, mas para quem dança é notório e necessário. Continuamos nessa conversa e comento que isso é necessário se não eles se perderiam, e talvez não conseguissem passar o que quer, o entrevistado concorda e me disse:

*B10: Sim, claro, e essa é **nossa busca, sabe, de poder dançar tudo... Eu acho que também tem aquela mágica, né, o figurino, a maquiagem, a música, tudo vai te remetendo, né, para você ir entrando, e a sua pesquisa tanto interna quanto externa de movimento...***

Para o entrevistado a busca dele seria isso, conseguir dançar tudo que lhe é proposto, e para isso ele aponta que outros aspectos o ajudam, como o figurino, a maquiagem, música, parece que tudo isso ajuda na construção desse personagem, mas ressalta que há uma pesquisa que se dá internamente, talvez no âmbito das sensações e reverberações dessas em movimentos, e de pesquisa externa, em vivências corporais e visuais que poderiam ser internalizadas, num processo que parece não haver muita hierarquia, o interno e o externo se completam.

Pergunto ao entrevistado se eles possuem um preparado cênico e também se isso faria diferença para ele:

B10: Sim, a gente tem uma, como eu posso chamar, ela não uma preparadora, ela é, ela faz artes cênicas e tal aí contrataram ela para ajudar a gente nesse trabalho cênico.

*B10: Olha sinceramente, é muito difícil falar isso porque assim... é... **A cena do balé não é a mesma do teatro a gente conta uma história com passos, com gestos, com pantomima**, no teatro eles usam os gestos para contribuir com a fala e **aqui a fala está no gesto**, então é lógico que uma intenção, um jeito de se portar cenicamente de uma pessoa que faz teatro é interessante, mas fica muito, para mim, na minha concepção, fica muito vago, fica muito vago porque não é o gesto, não é a fala, é o movimento, o movimento que gera a fala, o movimento que gera a cena, então acho que ajuda, mas tem é... Foi como eu falei, é como se fosse um cinema mudo, né, só que tem os passos, **então assim, e aí tem a música, se eu não souber a música para prolongar o meu gesto, ou para diminuir, não vai adiantar só fazer o gesto, então eu tenho a intenção do gesto para aquilo ser uma fala, é o que eu penso**, aí fica meio, meio assim, não sei também...*

Para o entrevistado há uma distinção entre o teatro da fala e o teatro no qual o movimento já é a fala, no caso o balé, ele aponta isso como algo a ser encarado quando se prepara um bailarino, na CIA em que o entrevistado está eles possuem uma pessoa responsável por isso, porém parece que nem tudo que ela solicita, ele, o entrevistado, consegue incorporar para o teatro do balé, o movimento no balé é muito importante, não é um meio para é o meio e o fim da expressão cênica.

Conforme o entrevistado vai conversando comigo, pergunto se para os colegas dele seria dessa maneira também, ele acha que para alguns essa pessoa das artes cênicas ajuda, já para outros nem tanto, ele ressalta novamente como se deu sua aprendizagem por meio de vídeos, é daí que ele busca intenções de movimento para incorporá-los, mas ele, o entrevistado, afirma que está aberto para a aprendizagem – *eu escuto tudo, filtro e aí eu vou ver aquilo que vai contribuir.*