

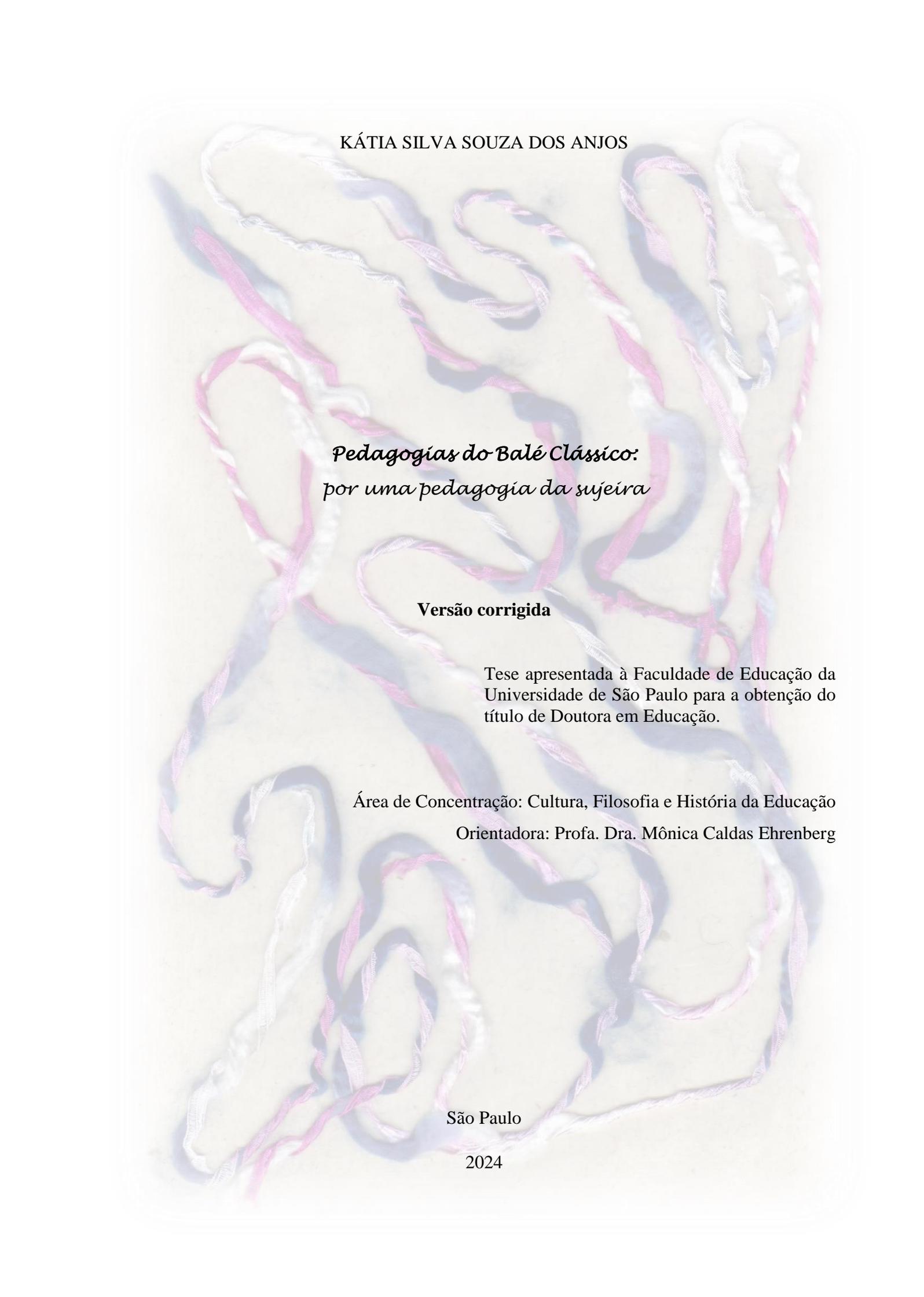
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

KÁTIA SILVA SOUZA DOS ANJOS

*Pedagogias do Balé Clássico:
por uma pedagogia da sujeira*

São Paulo

2024



KÁTIA SILVA SOUZA DOS ANJOS

*Pedagogias do Balé Clássico:
por uma pedagogia da sujeira*

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Doutora em Educação.

Área de Concentração: Cultura, Filosofia e História da Educação

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Caldas Ehrenberg

São Paulo

2024

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.

Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

A111p Anjos, Kátia Silva Souza dos
Pedagogias do Balé Clássico - por uma pedagogia
da sujeira / Kátia Silva Souza dos Anjos;
orientadora Mônica Caldas Ehrenberg. -- São Paulo,
2024.
252 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação
Cultura, Filosofia e História da Educação) --
Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo,
2024.

1. Balé clássico. 2. Ensino do balé . 3.
Estética do balé . I. Ehrenberg, Mônica Caldas,
orient. II. Título.

Nome: ANJOS, Kátia Silva Souza dos.

Título: Pedagogias do Balé Clássico: por uma pedagogia da sujeira

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovado em: 21/03/2024

Banca Examinadora

Profa. Dra.	Mônica Caldas Ehrenberg
Instituição:	FE - USP
Julgamento:	
Profa. Dra.	Marília Velardi
Instituição:	EACH-USP
Julgamento:	
Profa. Dra.	Carla Cristina Oliveira de Ávila
Instituição:	UFGD - Externo
Julgamento:	
Profa. Dra.	Elisângela Chaves
Instituição:	UFMG - Externo
Julgamento:	
Profa. Dr.	André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira
Instituição:	UNICAMP - Externo
Julgamento:	

Aos meus pais, Clóvis e Mailde, e à minha irmã, Isa,
que caminharam comigo nessa jornada cada um a seu modo.

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço imensamente à Escola Pública, sou filha dela. Sem ensino público eu jamais teria alcançado esse nível de formação (um doutoramento). Agradeço à Universidade Pública e ao Programa Universidade para Todos (PROUNI), pois lá em 2008 consegui passar no vestibular da FUVEST, mas também ganhei uma bolsa de estudos integral pelo PROUNI. Escolhi a Universidade pública, mas havia outra possibilidade, e isso para uma pessoa como eu, foi extremamente importante.

Agradeço a todos os meus professores e professoras da Escola Pública. Agradeço aos meus professores e professoras universitários.

Agradeço aos meus pais: Clóvis Lázaro dos Anjos e Mailde Silva Souza dos Anjos, por me colocarem na escola e nunca me deixar faltar, passamos dificuldades, mas a escola era sagrada. Ali me alimentei de conhecimento e, também, muitas vezes, fui alimentada com comida que em casa não haveria. Viva a Escola Pública!

Agradeço a minha irmã, Isa Silva Souza dos Anjos. Ela ingressou na Universidade pública primeiro, também foi a primeira a conquistar a bolsa integral do PROUNI, minha inspiração.

Agradeço aos meus animais de estimação, com eles a jornada foi regada de afeto, lambidas e aconchego. Nossa gatinha, Sabão, fez duas graduações comigo, mestrado, e parte do doutorado, mas resolveu partir. Foi minha companheira. Tive a companhia das minhas cachorrinhas, Beyoncé e Su, pura alegria e afeto quando o cansaço tomava meu corpo.

Agradeço aos meus professores e professoras da Educação Não Formal, em especial ao Elizeu de Miranda Corrêa e ao Joaquim Sebastião da Silva (Mestre Quim). O Mestre, infelizmente, partiu em 2022.

Agradeço às minhas amigas “secretárias”, Cláudia, Pati e Fabi. E agradeço aos colegas e amigos que sabiam da minha jornada acadêmica e se orgulham de mim. Agradeço a Renata Frazão Matsuo, professora, bailarina e amiga que me inspirou na temática desta tese.

Agradeço à minha orientadora, professora Mônica Caldas Ehrenberg, por aceitar viver essa aventura comigo.

Agradeço às professoras Marília Velardi e Régia Cristina de Oliveira, da EACH-USP, professoras que me acompanham desde minha primeira graduação.

Agradeço aos colegas do grupo de Estudos em Gesto, Expressão e Educação (GEPGEE) da FEUSP. Agradeço aos colegas do grupo de Estudos em Corpo e Arte (ECOAR), da EACH-USP. Os grupos de estudos são, a meu ver, os melhores espaços de aprendizado na Universidade.



Ítaca

Guarda sempre Ítaca em teu pensamento.

É teu destino aí chegar.

Mas não apresses absolutamente tua viagem.

É melhor que dure muitos anos

e que, já velho, ancores na ilha,

rico com tudo que ganhaste no caminho,

sem esperar que Ítaca te dê riqueza.

Ítaca deu-te a bela viagem.

Sem ela não te porias a caminho.

Nada mais tem a dar-te.

Embora a encontres pobre, Ítaca não te enganou.

Sábio assim como te tornaste, com tanta experiência, já

deves ter compreendido o que significam as Ítacas.

(KAVÁVIS, 2006 apud FALE/UFGM, 2009, p.10).

RESUMO

ANJOS, K.S.S dos. **Pedagogias do balé clássico**: por uma pedagogia da sujeira. 2024. Tese (Doutorado) em Educação – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2024.

Há o desejo por uma pedagogia da sujeira, porque a da limpeza já reinava no balé clássico. Com essa vontade em mente, o problema da pesquisa foi definido pela pergunta: o que é a limpeza no/do balé clássico? O objetivo foi dar a ver, descortinar e compreender a ideia de limpeza no/do balé clássico e, a partir disso, refletir sobre o ensino dessa dança. Em meio a textos da filosofia contemporânea e na inspiração pelas artes visuais uma forma de pensamento foi consolidada. Pesquisa de superfície, mergulhar e trazer à tona alguns temas, e deixá-los ali, num agenciamento, visando uma teia, um tecido, um emaranhado, molhado, podendo desfazer-se com o movimento da água. Esta é uma pesquisa qualitativa, apoiada na experiência com o balé, de quem a produziu. No caminho algumas estratégias foram tomadas, mas houve uma pandemia nesse caminhar. Essas estratégias foram pensadas e articuladas em meio ao caos, e isso precisa ficar registrado. Em um caderno de arteira, notas foram feitas, desenhos rabiscados, colagens e pensamentos de instantes foram gravados. Nesse caderno foi apontada a necessidade de realizar entrevistas com professoras de balé – e foram feitas três. Afinal, quem melhor para tratar de uma prática educativa e me fazer refletir sobre seu ensino? As professoras. Outra vontade, alertada no caderno, foi a de realizar fotos do corpo sujo da investigadora (eu). Fiz, e quase cai numa armadilha étnico-racial. Lancei-me ao mar. Sujeira é a palavra que foi guiando o pensamento pedagógico instaurado nesta investigação, nisso a limpeza foi esquecida, mas logo evidenciada. Marianela, a musa da limpeza. Um curso em uma escola consagrada de balé clássico me permitiu abrir as cortinas pedagógicas e estéticas dessa dança. Livros, vídeos e as disciplinas cursadas na pós-graduação, também, foram as fontes de orientação desta pesquisa. Vários intercessores acionados para dar movimento, ou o impulso inicial desta investigação. No meio do caminho, me vi numa encruzilhada, pistas surgiram indicando qual o rumo desejado, obviamente, num caminho se pode encontrar ajuda, pessoas que indicam uma forma agradável de ser realizado o trajeto sem tantas surpresas indesejáveis, a gente reflete e busca seguir as orientações. Nesta encruzilhada havia o mar. Encontrei um balé racista, descobri a sujeira do balé: uma busca incansável pela técnica impecável. Encontrei a limpeza eurocentrada. O que sobra desta investigação são possíveis dobras: aprender antecede o ensinar. o que as crianças aprendem com o balé clássico? Não sei, não se sabe. As crianças precisam ser escutadas. Construir um balé sujo, mas também um balé menor.

Palavras-chave: Balé clássico. Ensino do balé. Estética do balé.

ABSTRACT

ANJOS, K.S.S dos. Classical ballet pedagogies: towards a pedagogy of dirt. 2024. Thesis (Doctorate) in Education – Faculty of Education, University of São Paulo, 2024.

There is a desire for a pedagogy of dirt, because cleanliness already reigned in classical ballet. With this desire in mind, the research problem was defined by the question: what is cleaning in/of classical ballet? The objective was to show, uncover and understand the idea of cleanliness in/of classical ballet and, from this, reflect on the teaching of this dance. Amid texts from contemporary philosophy and inspiration from the visual arts, a way of thinking was consolidated. Surface research, diving and bringing up some themes, and leaving them there, in an assemblage, aiming at a web, a fabric, a tangle, wet, which can be undone by the movement of the water. This is qualitative research, based on the life experience with ballet, of those who produced it. Along the way, some strategies were taken, but there was a pandemic along the way. These strategies were thought out and articulated in the midst of chaos, and this needs to be recorded. In a crafty notebook, notes were made, scribbled drawings, collages and instant thoughts were recorded. In this notebook, the need to conduct interviews with ballet teachers was highlighted – and three were carried out. After all, who better to deal with an educational practice and make me reflect on its teaching? The teachers. Another desire, mentioned in the notebook, was to take photos of the investigator's (me) dirty body. I did, and almost fell into an ethnic-racial trap. I threw myself into the sea. Dirt is the word that guided the pedagogical thinking introduced in this investigation, in which cleanliness was forgotten, but soon became evident. Marianela, the muse of cleaning. A course at a renowned classical ballet school allowed me to open the pedagogical and aesthetic curtains on this dance. Books, videos and the subjects studied in postgraduate studies were also the sources of guidance for this research. Several intercessors were activated to give movement, or the initial impulse of this investigation. Halfway along the way, I found myself at a crossroads, clues appeared indicating the desired direction, obviously, along the way you can find help, people who indicate a pleasant way to travel without so many undesirable surprises, we reflect and try to follow the guidelines. At this crossroads there was the sea. I found a racist ballet, I discovered the dirt of ballet: a tireless search for impeccable technique. I found cleaning to be Eurocentric. What remains of this investigation are possible folds: learning precedes teaching. What do children learn from classical ballet? I don't know, we don't know. Children need to be listened to. Build a dirty ballet, but also a smaller ballet.

Keywords: Classical ballet. Teaching ballet. Ballet aesthetics.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 Uma aula de balé em qualquer lugar do mundo: uma vontade de pesquisa pedagógica.....	10
2. O CAMINHO, OS PASSOS DADOS ATÉ AQUI: como esta investigação foi performada....	19
2.1 CADERNO: Antes da qualificação - deixada numa encruzilhada	19
2.2 Das entrevistadas: uma conversa sobre o ensino do balé clássico, sobre tornar-se professora de balé.....	31
2.3 CADERNO: o que aconteceu após a qualificação? Numa encruzilhada um caminho deve ser escolhido	34
2.4 Procedimentos técnicos para sair da encruzilhada: a construção do questionário aberto	40
2.5 Pesquisa de Superfície: na encruzilhada havia o mar.....	46
3. Balés, no plural? Afinal, de que balé eu falo?	49
3.1 Balé brasileiro: quase plural, mestiço culturalmente, mas branco na pele	49
3.2 Balés, no plural? Nem tanto - ensino e tradição em conflito: uma discussão necessária.....	57
3.3 E no <i>chat</i> do youtube? Como o assunto estava sendo tratado do outro lado das telas?	102
3.4 O que transborda do chat? O racismo inerente ao balé clássico.....	108
4. Descobrimo o Método Vaganova por uma autoridade no assunto: O Bolshoi	113
4.1 Pedagogia do treinamento	130
5. O ensino do balé clássico: entrevistas com professoras	139
5.1 Professora, bailarina e pesquisadora: fazendo escola.....	139
5.1 Professora é ensinar a técnica e fazer parte de uma grande história	155
5.2 Ser professora é uma troca: a linha tênue entre enformar e dar vazão à liberdade individual	163
6. O que é limpeza no balé clássico?	170
6.1 Refinamento Técnico: a busca pela padronização e pela execução impecável.....	170
6.2 A escuta das professoras	171
6.3 Outras escutas: entre professoras (es) e bailarinas (os).....	185
7. Quem é considerada uma bailarina (o) limpa (o)?	195
8. Devir-balé: negro, sujo, torto, inflexível	206
9. Forma de arte – Forma de Movimento- Estética do balé – Imagens do balé.....	225
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O que sobra?	235
REFERÊNCIAS	239
APÊNDICE A	246

INTRODUÇÃO

1.1 Uma aula de balé em qualquer lugar do mundo: uma vontade de pesquisa pedagógica

Primeiro dia de aula, tudo certo: meia rosa, ou salmão, sapatilha no mesmo tom, collant – de preferência preto, cabelo com coque bem alinhado. As pessoas aguardam na sala. Paredes espelhadas, linóleo revestindo um tablado de madeira, barras nas paredes, algumas alunas estão se aquecendo, fazendo exercícios de alongamento no chão. A professora chega, cumprimenta todas as alunas e começa sua rotina de ensino, liga o som, escuta a música de aquecimento e demonstra os movimentos coreografados na barra, que aquecerão o corpo. Todas aparentam ter entendido a sequência e se posicionam para começar. Postura impecável, coluna alinhada e retificada, o “S” é camuflado. A música começa e após a introdução de preparação, a sequência é realizada, a professora vai contando: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, percebeu que há pessoas que não decoraram, e, também, que saíram do ritmo, ou pulso da música. Ela aumenta o tom da voz, caminha pela sala, toca nas costas de uma aluna, com as mãos diz: “afaste as escápulas, desça-as, costas chapadas”. Na descida ao chão, as mãos devem tocá-lo e espera-se que as alunas soltem seu tronco e estiquem todo seu posterior de pernas e costas. Volta-se do chão à postura vertical, “antiS”, alinha-se, os braços são acionados, vai-se da primeira à segunda à terceira posição, é Vaganova¹, finaliza-se com uma pose sem as mãos na barra, o corpo sustentado nos dedos dos pés, flexão plantar: “suba essa meia ponta” – pede-se, “sustente os braços na terceira posição, fique!” Acabou, podem relaxar, e os corpos despencam por um momento, voltam a ocupar os espaços nas articulações, mas por pouco tempo, logo vem o primeiro exercício, de qualquer barra, em qualquer lugar do mundo: o “*demi plié*”.

Novamente a professora escuta a música, adequada ao exercício, demonstra a sequência e as alunas vão à barra para executá-lo. Mais uma vez a professora caminha pela sala, fala, grita, toca, posiciona braços, pernas, busca o “*en dehors*”. Ela tenta encaixar a aluna na forma esperada ao exercício, a aluna sente, e tenta permanecer, mas sente que não está internalizado, que há músculos tensos, que há desencaixe no suposto encaixe, ainda não entende de dentro para fora, é tudo de fora para dentro, e assim vai aprendendo a técnica do balé, o corpo do balé. A cada exercício na barra do “*plié ao grand battement*”, ao *adágio*, seu corpo vai sendo esculpido a uma forma, pois a professora falará, conduzirá o corpo, tocando, dizendo, repetindo, corrigindo o que enxerga como inadequado, como não forma, como sujo...

¹ Nome do método russo.

E assim vai se um ano de estudos, dois, três, quatro, etc., e o corpo vai ganhando a forma esperada. Imagine uma massa de argila sendo moldada até sua composição final, num objeto estético que será exposto à contemplação.

De modo incipiente essa seria uma forma constante de se ensinar balé, a figura da professora, ou *Maître* de balé, é indiscutível, e tanto à professora quanto à entidade “aula de balé” se deve obediência². A disciplina é exigida e destacada desde os primórdios do balé, como é possível notar no trabalho de Castro (2015) sobre os métodos de balé clássico.

Prestando atenção na narrativa de uma hipotética aula de balé, penso no tipo de prática pedagógica que está associada a esse ensino. Ao pesquisar e revisitar minha memória recorde-me da “pedagogia tecnicista”, reflito, mas opto por seguir adiante e apreender com o estudo do balé sua prática pedagógica.

Esse texto é fruto dos devaneios de uma pesquisadora em trânsito, vários caminhos foram feitos e muitas descobertas entorno de uma dança e suas pedagogias. Segui com uma filosofia em mente e nela percebi que precisaria pensar sobre como eu penso e como agenciar tantos materiais e ideias para mover essa pesquisa. Operar com conceitos e não simplesmente colá-los ao meu bel prazer numa produção de escrita acadêmica. Eis meu desafio.

Antes de experimentar uma conversa com Mil Platôs de Deleuze e Guattari e o balé clássico, preciso dizer o porquê escrevi em primeira pessoa do singular: isso por conta do trabalho com a filosofia que me propus. Farei isso não por uma necessidade tola e ingênua de escrita pessoal e muito menos por querer exaltar minha suposta subjetividade. Não. Ficou claro, após uma disciplina cursada no segundo semestre de 2020³, mas confuso também pela complexidade dos autores, que o “Eu” é só mais uma força no meio desse “caosmundo” que habito. Consigo notar minha insignificância quando me vejo com o mundo, na superfície, mas preciso revelar que a escrita em primeira pessoa me agrada, me arrasta, pois penso em primeira pessoa. Nesse momento penso com meu corpo e meus dedos escrevem essas linhas no computador; noto que a escrita mais próxima do meu pensamento e, por que não, de minha oralidade, me leva. Tenho notado isso há algum tempo. Lendo Paulo Freire e descobrindo como ele pensava, e escrevia, notei que era daquele jeito que me agradava também, senti-me arrastada.

² A grande bailarina russa, Marina Semenova, disse, em um documentário sobre sua mestra Vaganova: “eu nunca a desobedecei”. <https://www.youtube.com/watch?v=wRZV8wS62xI>

³ Disciplina EDF 5104 – pensamento, cultura e educação: uma perspectiva deleuziana. Ministrada pela professora Cintya Regina Ribeiro.

Pensar para mim não se desloca das outras ações: falar e escrever, talvez esse seja meu modo de pensamento, distinto de Deleuze e Guattari, então emprestar-lhes-ei suas ideias e conceitos, mas os trairei, pois seguirei por caminhos da minha subjetividade, e caminhos das investigações baseadas nas artes.

Talvez quem fizer a leitura desse trabalho possa criar um personagem “Eu”. Então ao ler esse texto pense que a personagem “Eu” é Pavlova, ou Silva, ou qualquer nome/sobrenome feminino, porque essa ficção foi composta por uma mulher, ou devir-mulher bailarina, torta, inflexível, suja em terras não europeias. Crie o “Eu” que lhe agrada. Devo confessar que aprendi tal estratégia com Woolf em “Um teto todo seu”, para a autora, o “eu” é apenas um termo prático para alguém que não tem existência real” (2014, p.13). Então vamos à praticidade. Talvez o maior problema que visualizei com Deleuze e Guattari foi pensar sobre o modo de pensar. Como eu penso? E por que penso de tal modo com ou sem tais autores? Desde o primeiro contato com os autores senti-me deslocada, minha investigação sobre as pedagogias do balé foi esmigalhada, destroçada, já não via “sentido” nas escolhas prévias que eu havia feito, pois notei que meu modo de pensar “*a priori*” ainda estava colado a uma outra filosofia, a fenomenologia de Husserl, àquele cujo solo/território é o da consciência e o sujeito é a força por excelência dotada de poder, de fazer existir as coisas do mundo. Como relata Deleuze e Guattari (2010, p.58) “a partir de Descartes, e com Kant e Husserl, o cogito torna possível tratar o plano de imanência como um campo de consciência”, e isso se dá por um ser que pensa, há um sujeito, “Husserl exige um solo para o pensamento...” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.103). Eu ainda estava presa na relação “sujeito- objeto”, olhei para meus objetivos e vi “fenomenologia” – identificar e compreender pela perspectiva de quem vive o balé – eu precisava pensar no problema que de fato me movia, qual o movimento e pensamento que, de fato, eu queria? Em aula⁴, no dia 23 de setembro de 2020, a professora Cintya disse: “somos muito cartesianos, a gente busca segurança” (informação verbal). Arriscar-se. Experimentar. Talvez eu tenha errado, mas pelo menos ousei experimentar.

Experimentar a conversa com bailarinas e professoras como possíveis “intercessores” e não como os sujeitos cujas vivências me conduziram ao sentido, à existência das pedagogias. O já dado era notório, eu precisava ir além do que estava posto. O território do balé clássico é bem conhecido, sua molaridade é forte e nítida, a busca talvez fosse pela molecularidade, linhas de fuga, que não são capturáveis.

⁴ Da disciplina EDF 5104 – pensamento, cultura e educação: uma perspectiva deleuziana.

Diferentemente de Deleuze⁵, eu gosto de conversar com as pessoas, com outros interlocutores, então vejo que não fiquei presa aos livros, artigos, filmes e espetáculos. Precisei conversar com professoras, bailarinas etc. Entretanto, tentei não usar as “entrevistas” somente na busca de sentido, mas na busca do que escapava... “O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. Se ninguém começa, ninguém se mexe(...) A criação são intercessores. Sem eles não há obra.” (DELEUZE, 1992, p.156). Para Deleuze os intercessores podem ser pessoas, livros, plantas, animais, fictícios ou não, o que importa é o movimento.

Conversei com uma professora e bailarina após a descoberta desse conceito (intercessor), e foi crucial para captar o que se desdobrou como pesquisa. Eu caí no “binarismo”, mas quem nunca caiu? Digo isso porque o que me inquietou foi a ideia de “limpeza” no/do balé clássico, e obviamente me perguntei sobre a “sujeira” do balé clássico, e é ela que, a princípio, me deslocou. Um de minhas intercessoras é uma conhecida de longa data, a Laura. Uma vez, quando eu ainda estava no mestrado, disse a ela que havia assistido um espetáculo de balé clássico belíssimo, tanto eu quanto ela temos conhecidos que dançam nessa companhia (Cia) de dança. Perguntei a ela o que havia achado, pois eu fiquei em êxtase, a história me encanta e adorei a expressividade dos artistas, assim como a escolha rica do cenário/pintura; escutei dela que “faltou limpeza”, à época escutei e franzi a testa, fiquei sem saber o que dizer, porque isso não era um problema para mim, eu só busquei a sensação do espetáculo. Após anos, agora em 2020, a entrevistei “convicta” de absorver os modos de ensino e aprendizagem do balé, e notei que novamente, de modo breve, ela menciona a “limpeza” ...

De imediato não fiquei com isso na cabeça, mas conforme fui entrando na ambiência deleuziana e guattariana notei que talvez fosse aí a primeira dobra, porque o já dado, o molar, estava na cara, mas minha pergunta, ou perguntas, deveriam ser outras... A priori perguntei-me “como se ensina e como se aprende o balé clássico?” E eu já sabia, afinal como força nesse estudo, já vivenciei o balé clássico, já fui professora, leio biografias de grandes nomes do balé, e tudo está ali do mesmo jeito. Porém, mesmo sabendo, fiquei na dúvida sobre o que se aprende e como se aprende, porque noto a falta de relatos sobre a aprendizagem, por quem aprende – mas penso que essa dobra ficará para uma outra investigação. Pois, após a qualificação não foi essa pergunta que saltava de meu texto, tanto a banca como colegas que leram o texto, me perguntaram: o que é limpeza? Notei, então, que a pergunta que eu mobilizara era outra, e que

⁵ “Deleuze tem horror a discussões de grupo não fundamentadas, e não pode nem quer imaginar um trabalho que não seja a dois, no máximo a três.” (DOSSE ,2010, p.17) Confesso que até o compreendo, mas não tive muita escolha, tive que “aprender” a trabalhar em grupos maiores.

minha inquietação, talvez, não estivesse na didática, mas na pedagogia, nas relações, em como essa ideia de limpeza me faria refletir sobre a ideia de ensino e aprendizado inerentes ao balé clássico.

O **problema** da pesquisa foi movido para a pergunta: o que é a limpeza no/do balé clássico? E o **objetivo** foi dar a ver, descortinar e compreender a ideia de limpeza no/do balé clássico e, a partir disso, refletir sobre o ensino dessa dança.

Como caminho investigativo segui influenciada filosoficamente, por Mil Platôs de Deleuze e Guattari, e artisticamente, pelo balé clássico e pelas artes visuais. Assumo que foi uma pesquisa qualitativa, construída num processo artesanal e procuro elucidar esse caminho mais à frente.

Relato como fiz, como pensei e como fui registrando o que está contido neste texto. Trago imagens de minhas elucubrações, dos achados e invenções que aconteceram nesse percurso.

Os textos que seguem são o produto das composições que emergiram durante minhas reflexões sobre essa pesquisa. Fui muito influenciada pelas disciplinas da pós-graduação que escolhi no caminho. A filosofia escolhida me fez pensar caoticamente. Meu fluxo de pensamento desordenado vazou inúmeras vezes ao texto, aos desenhos, mas como pessoa capturada pela ordem, fui organizando, na medida do possível, as ideias aqui contidas. Talvez não haja conexão, linearidade, mas trabalhar com Deleuze e Guattari é fugir disso, não sem traição, como já mencionei. Desenvolver um pensamento com esses autores é operar pela geografia e não pela história, é agenciar coisas, e conectá-las não pelo sentido, mas pelo jogo, pelo experimento. Nesse caminho, a sugestão que fica à leitura desse material é de não seguir a ordem dada pelo sumário, entre pelo caminho que quiser, e ainda verá que ficaram fios soltos, outras dobras...

No capítulo que denomino: Balés, no plural? Afinal de que balé eu falo? Mobilizei a assepsia, a higiene, presente na formação do balé clássico no Brasil. O corpo do balé clássico é branco, mesmo fora da Europa. Ao assistir uma mesa de discussão sobre balés, no plural, descubro que em pleno século XXI, ainda não havíamos debatido com o devido cuidado o racismo do balé clássico.

Faço o caminho de descoberta da limpeza, aciono outros intercessores, usei a tecnologia, um formulário via internet, para saber o que seria limpeza. Descubro que é técnica, uma busca pela execução impecável. Trago relatos, mas também imagens, da limpeza, da bailarina limpa...

Trouxe as entrevistadas, descrevo seus relatos sobre ensino do balé, sobre ser/tornar-se professora de balé. Sobre a forma exigida do balé, logo sobre a limpeza aprendida no ofício de professora.

Fiz o curso do *Bolshoi*, quis entender o método *Vaganova* pela autoridade no assunto, e nisso enxerguei uma pedagogia dura e ainda apoiada numa ideia de ensino e aprendizagem desconectados, uma ideia verticalizada de ensino apoiada numa noção que subestima o que crianças e jovens sabem e como eles aprendem. Descobri a forma da limpeza. Há o que denomino: pedagogia do treinamento. Uma forma de condução do aprendizado apoiada na ideia de “adestramento” corporal, de repetição, uma busca por uma tal limpeza; ideias assentadas nas origens dos métodos gímnicos.

Um sistema de ensino construído no passado, mas que reverbera no presente, um sistema que deve muito à tradição oral, pois a formação de professoras, de mestras e mestres, se dá pela prática e assim deu-se com minhas entrevistadas que contam suas trajetórias com o balé até tornarem-se professoras, bailarinas e pesquisadoras. E assim também aconteceu comigo, que acabei, num dado momento, sendo professora de balé.

A partir de minha experiência e das forças que mobilizo nesta investigação deparei-me com um balé sujo, um devir-balé, um balé do acontecimento; pelas memórias, pelo visto no presente, mas também visto e escutado do passado, culminando numa ideia de “futuro” do balé: um devir. Um balé torto, inflexível, não europeu.

Imagens que dizem, que são pensativas, imagens de corpos destoantes da limpeza. Imagens que fogem de uma forma de arte dura, delas faíscam outras possibilidades, uma estética, ou o estudo estético dessa forma do balé. Forma configurada no passado, mas amalgamada no instante, pois há uma imagem fixa da forma, que se envolve com o agora, numa vontade de vir a ser a forma limpa, há uma vontade de limpeza na sujeira.

Pensei num balé sujo, mas também em um balé menor. Menor não é inferior, também não significa menos em quantidade. Fiz o uso conceitual de Deleuze e Guattari (2003), a respeito da ideia de literatura menor, penso que o balé menor é um balé que uma minoria (os dissidentes) constrói num balé maior.

A ideia de “pedagogias” me fez pensar no que compreendo como pedagogia. Antes de ler sobre esse conceito e até mesmo ir à história da pedagogia, refleti sobre o que eu estava chamando de pedagogias do balé clássico. Como professora de Educação Física e Pedagoga formada, eu sabia o que queria dizer com “pedagogias”, só precisava deixar transbordar meus pensamentos em linguagem escrita.

Compreendo que a Pedagogia é um campo importantíssimo da Educação. Ela está atrelada aos modos de ensinar e aprender inerentes à condição humana, mas não diz respeito só ao ensino. Independentemente de haver uma normatização desse campo, ele já existia no mundo e na vida. É do ser humano a prática de ensinar aos mais novos aquilo que já existia. Ensina-se também de modo intergeracional, assim crianças ensinam entre si, ensinam os mais velhos, jovens etc. E antes de ensinar se aprende, pois como Freire (2016) disse: aprender antecede o ato de ensinar. É de nossa capacidade cognitiva o aprender – bom, os animais também aprendem, mas aí já seria outro assunto.

O que quero dizer é que no fluxo de ideias em que me vi, sabia o que estava conceituando como “pedagogias do balé”. Há formas, não uma, mas algumas, de se ensinar e aprender o balé clássico e elas acontecem por meio de relações estabelecidas entre quem ensina e quem aprende, relações que perpassam o espaço educativo. E não são formas presentes na formalização do ensino escolar. Não vou me aprofundar, discutir, nem conceituar os outros modos de educação fora da escola, mas eles existem e nisso incluo o balé clássico. Dança que aprendi fora da escola; dança que me fez professora fora da academia (da Universidade); dança que me fez compreender que há maneiras de conduzir o ensino e o aprendizado, assentadas em métodos próprios a essa dança e na tradição do ofício de professora, ou mestra de balé; aprende-se a ser professora com as mais velhas, aprende-se sendo professora. O erro fará parte desse processo pedagógico construído no fazer cotidiano. Depois, até mudamos a pedagogia tradicional do balé quando nos deparamos com a pedagogia da academia (universitária). Porém, as camadas de formações educativas da vida permanecem no corpo, constituem nossa corporalidade.

Pedagogia é uma palavra que adentrou nosso universo, pelo estudado, a partir dos Gregos, e ganha poder com a Modernidade, que visava um outro mundo, mais padronizado, educado de forma única.

Paidagogia designava, na Grécia antiga, o acompanhamento e a vigilância do jovem. O *paidago* (o condutor da criança) era o escravo cuja atividade específica consistia em guiar as crianças à escola, seja a *didascaléia*, onde receberiam as primeiras letras, seja o *gymnásion*, local de cultivo do corpo. (GHIRALDELLI JÚNIOR, 2006, p.8)

Essa é a primeira coisa que se aprende quando se busca sobre a origem da Pedagogia. É interessante que tal figura, a do escravizado, era a de quem acompanhava o jovem, e é aquele que faz o caminho com quem ainda não tem autonomia, e o conduz à aprendizagem nos espaços destinados ao saber daquilo que a sociedade definiu como necessário à formação da pessoa. Ainda não era, a meu ver, a pessoa que detinha o saber, pois escravizado, mas que sabia o caminho.

Penso que nas pedagogias do balé vejo muitos caminhos, alguns bem duros, mas vejo possibilidades de fuga, de seguir outros caminhos, de outras relações. Neste sentido se pode ir só, ou ser guiado por alguém nessa busca por saber. Evidentemente, a pedagoga (o) de nossa época tem outras características, não mais figura a (o) escravizada (o), e a construção do saber também faz parte de sua jornada na condução do ensino e da aprendizagem.

Ainda na busca por compreender o que denomino pedagogias do balé, recorri a Libâneo (2001), cujo texto: *Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas*, me fez refletir e encontrar a justificativa ao título dessa tese. Libâneo (2001, pp.3-4) destaca logo de início como é de nossa contemporaneidade a ampliação do conceito de educação, e isso mediante a ideia de educação para além dos muros da escola formal, ele trata das modalidades de educação informais e não formais e afirma que estamos diante de uma “sociedade genuinamente pedagógica, conforme expressão de BEILLEROT (1985)⁶”. Em seu texto, ele afirma que pensando a educação desta maneira, ou seja, fora do contexto escolar e abrangendo a sociedade como um todo, os nós que separam sociedade e escola estariam desfeitos. Libâneo, também, desconstrói a ideia de que pedagogia estaria ligada exclusivamente ao ensino, e a formação de professores da educação formal, escolar. Isso, de acordo com ele, está arraigado no senso comum. A pedagogia se ocupa disso, sim, mas o autor vê um significado mais abrangente a esse campo. Para ele a pedagogia é:

o campo do conhecimento que se ocupa do estudo sistemático da educação - do ato educativo, da prática educativa como componente integrante da atividade humana, como fato da vida social, inerente ao conjunto dos processos sociais. Não há sociedade sem práticas educativas. Pedagogia diz respeito a uma reflexão sistemática sobre o fenômeno educativo, sobre as práticas educativas, para poder ser uma instância orientadora do trabalho educativo. Ou seja, ela não se refere apenas às práticas escolares, mas a um imenso conjunto de outras práticas. O campo do educativo é bastante vasto, uma vez que a educação ocorre em muitos lugares e sob variadas modalidades: na família, no trabalho, na rua, na fábrica, nos meios de comunicação, na política, na escola. De modo que não podemos reduzir a educação ao ensino e nem a Pedagogia aos métodos de ensino. Por consequência, se há uma diversidade de práticas educativas, há também várias pedagogias: a pedagogia familiar, a pedagogia sindical, a pedagogia dos meios de comunicação etc., além, é claro, da pedagogia escolar. (LIBÂNEO, 2001, pp. 6-7)

Nesse trecho percebe-se como pedagogia envolve inúmeras práticas educativas. Com este entendimento noto que minha inquietação estaria sanada: há pedagogias do balé clássico. Nesse caminho descobri a ideia de limpeza como norteadora dessa prática de dança e que há certa didática específica do balé clássico. E se há limpeza, o pensamento binário me conduziu

⁶ BEILLEROT, J. *A sociedade pedagógica*. Porto: Rés, 1995. Observação: no corpo do texto, Libâneo, está 1985, na referência final do artigo está 1995, mantive como está no artigo.

à sujeira. A sujeira era evidente para mim. Imersa nesse universo vi-me cega em relação a noção do limpo e fui orientada a descortinar essa ideia. A limpeza transbordou da noção técnica e foi tratada na assepsia do corpo como um todo, como corporalidade.

2. O CAMINHO, OS PASSOS DADOS ATÉ AQUI: como esta investigação foi performada

2.1 CADERNO: Antes da qualificação - deixada numa encruzilhada

No doutorado me propus a estudar “as pedagogias do Balé Clássico”, assim mesmo no plural. Fui construindo em minha mente a forma como gostaria de investigar e escrever sobre esse tema. Minhas inspirações para essa aventura acadêmica, sofreram influência daquilo que vinha escutando no grupo de estudos em corpo e arte (ECOAR), nas falas da professora, coordenadora do grupo Marília Velardi⁷, que apresentou ao grupo a noção de investigação baseadas nas artes (IBA) e de pesquisa (radicalmente) qualitativa. Então, assumo que essa pesquisa, cujo tema maior é o balé clássico, acontece por meio de uma investigação qualitativa. A proposta da pesquisa qualitativa radical desconstrói essa ideia de reprodução, de seguir o já dado e coloca a pesquisadora (pesquisador) no centro do processo, como uma artesã (o) criando seu próprio método, experimentando e fazendo uso de outras epistemologias, como escutei na disciplina de IBA em 2021, ministrada pela professora Marília Velardi.

Criar e experimentar com arte, através da arte e sobre a arte são remetem a noção de investigação baseadas nas artes.

Além da IBA fui muito influenciada, nesse momento de doutoramento, por uma certa filosofia contemporânea. Tenho trazido à conversa, em meu texto, os conceitos e modos de pensar construídos por Deleuze e Guattari, principalmente na obra *Mil Platôs*. Pude perceber que essa filosofia sustentaria algumas ideias que busquei produzir no doutorado, cito a noção de EXPERIMENTAÇÃO⁸, um conceito que me acompanhou e me fortaleceu para trabalhar não só com uma prática artística: o balé, mas também para fazer uso da composição artística na feitura da tese.

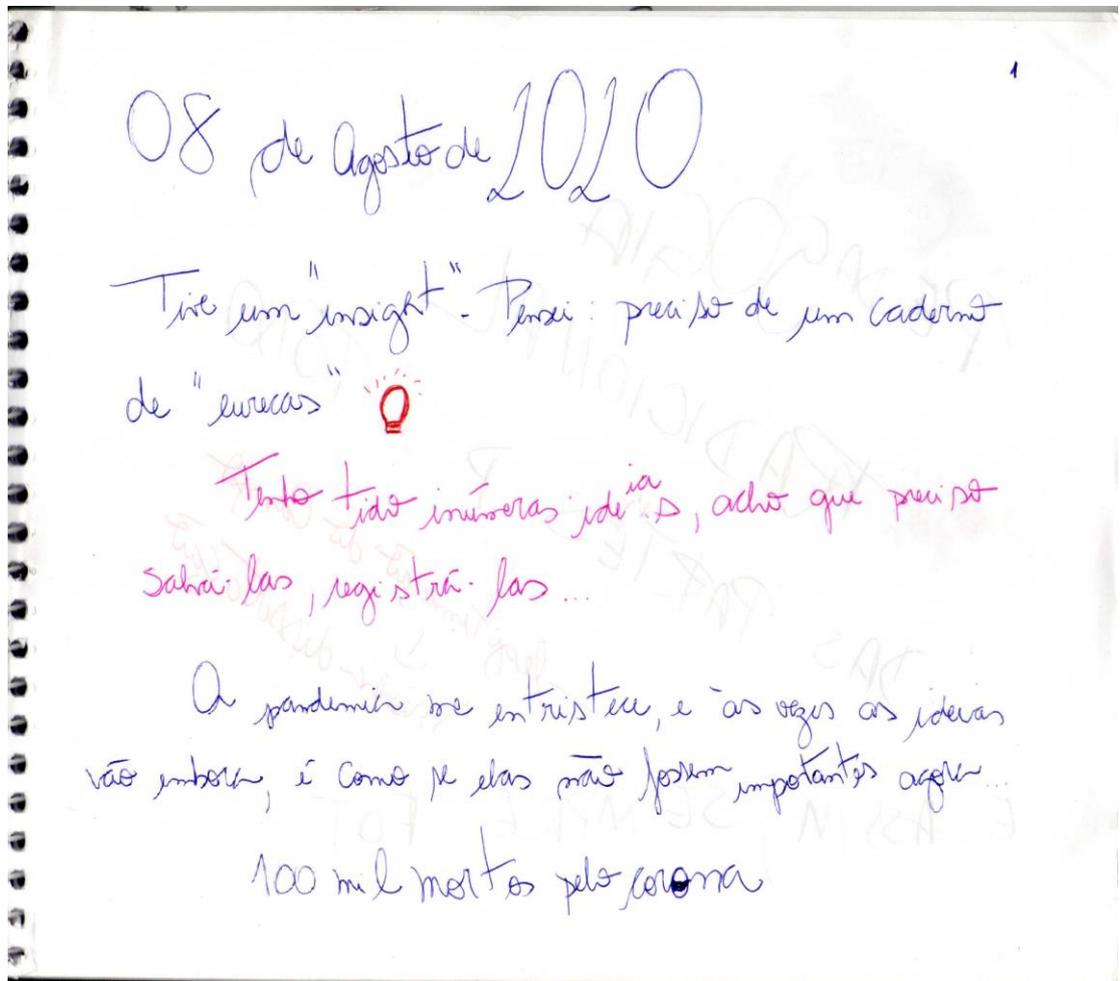
Uma das primeiras coisas que fiz, em 2020, foi ter um caderno de desenho para escrever ideias que viessem a qualquer momento em minha mente, essas ideias poderiam aparecer em forma de texto, ou desenho, ou simplesmente palavras e frases soltas. Até poderia ser chamado de diário de campo, mas escutei na disciplina de IBA, em 2021, a noção de “caderno de artista” e pensei que o meu caderno poderia ser “caderno de arteira”, já que não me considero uma artista profissional, mas conheço a arte que me propus a estudar e a conheço corporalmente,

⁷ Fiz a disciplina: (MPP5045-1/4) “As pesquisas e as investigações baseadas nas Artes: experiência e interpretação”, da professora Marília Velardi no segundo semestre de 2021.

⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Assírio & Alvim, 2003.

além de ter me envolvido com outras artes durante minha vida, como: canto e coral, a pintura em tela por meio dos quadros que minha irmã pintou e uma prática corporal brasileira que é luta, mas também arte: a capoeira – aliás minha inspiração pela palavra “arteira” veio do meu mestre de capoeira, Mestre Quim, que dizia sempre “que não era cantor, que o capoeira é cantador”. Nunca esqueci essa afirmação e a compreendo perfeitamente, afinal como capoeiristas, nós cantamos e tocamos instrumentos sem a preocupação com as teorias musicais, cantamos e tocamos intuitivamente, aprendemos no fazer, na experimentação da voz e dos instrumentos.

Abaixo trago as imagens⁹ do meu caderno de desenho durante esse processo de doutoramento, creio que elas dizem mais desse processo, do que meu relato sobre elas.

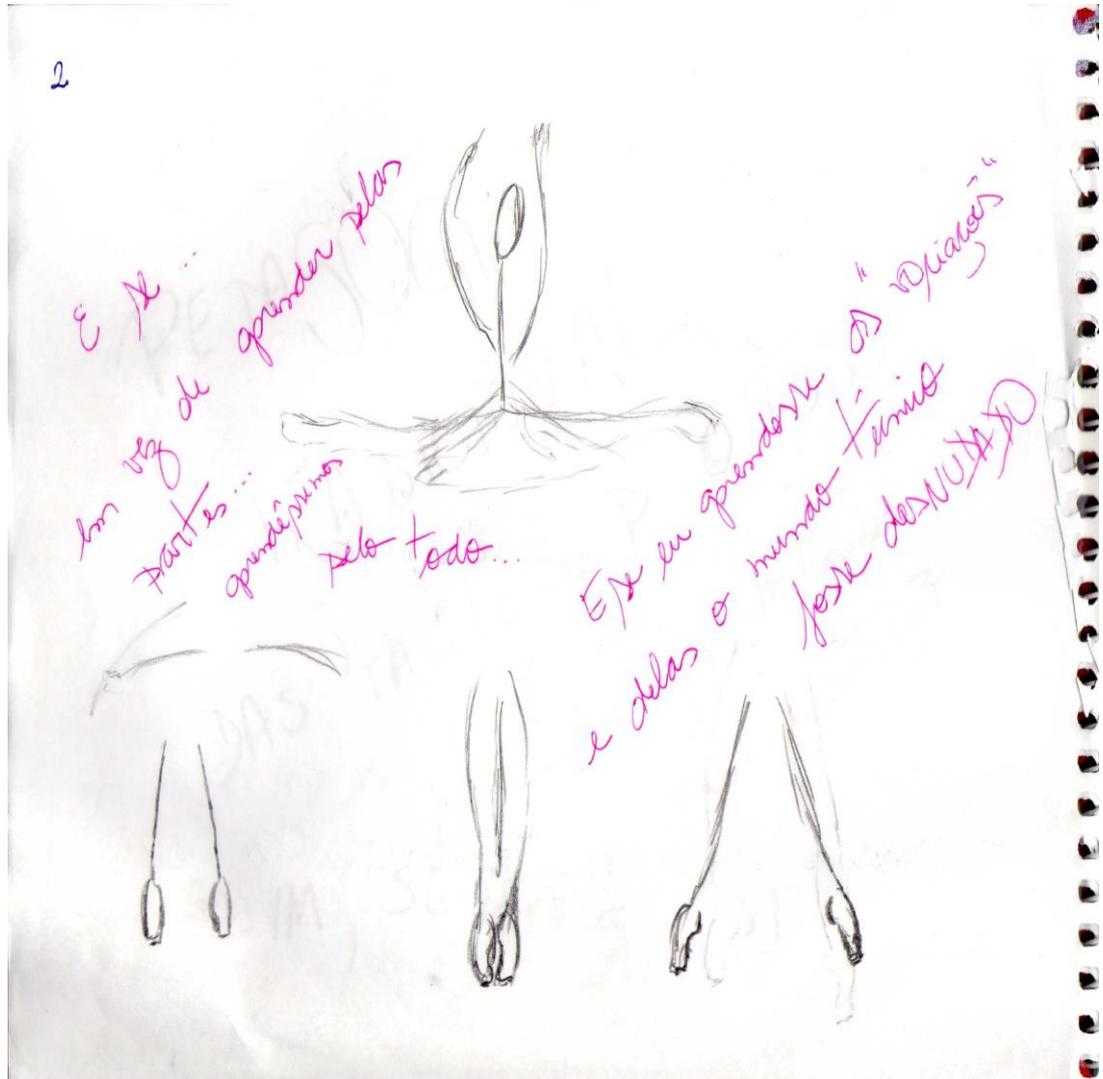


No começo do caminho havia uma pandemia, há no meio, e o fim da pandemia ainda era incerto...

Mal sabia eu que chegaríamos aos 700 mil mortos em 2023...

⁹ As imagens que aparecerão nesta tese são textos, não são ilustrações.

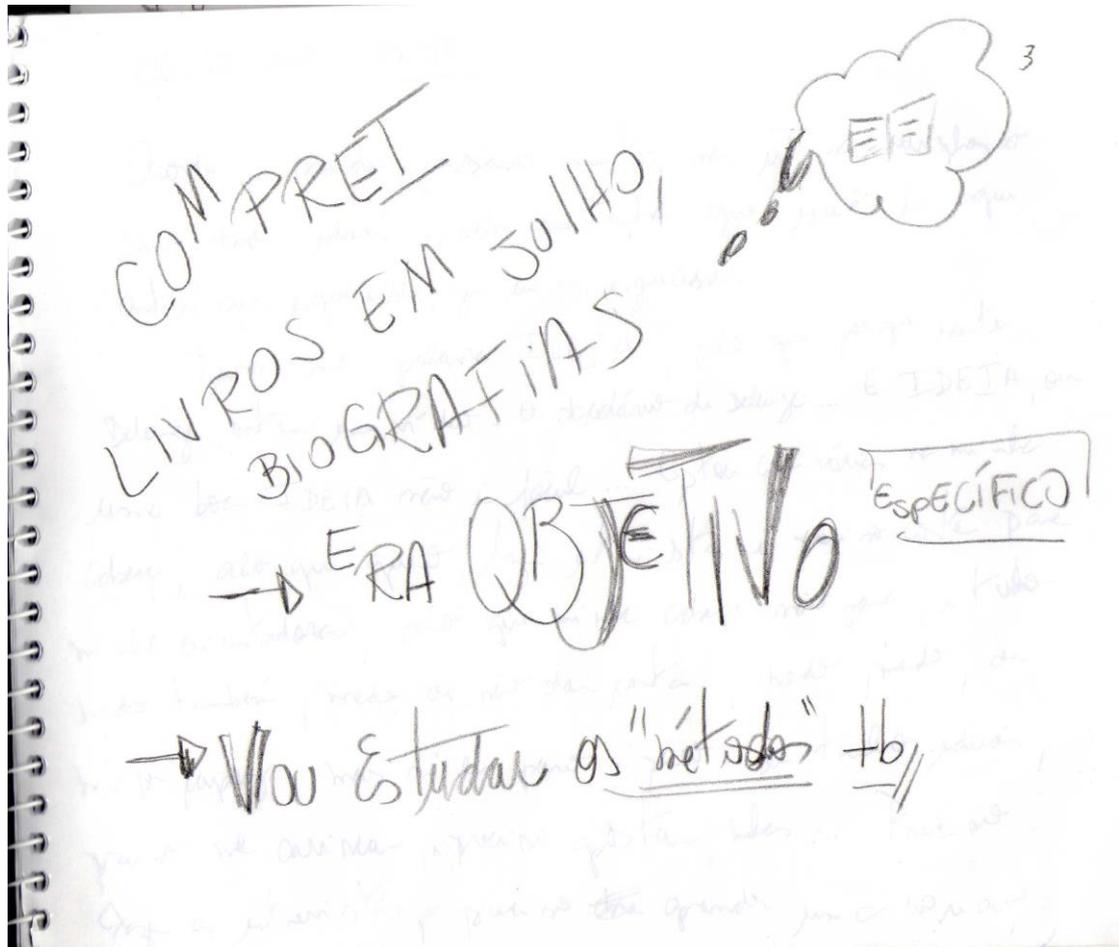
Estava em janeiro de 2022 e mais de 600 (seiscentas) mil pessoas já haviam morrido pelo vírus- covid-19, minha tristeza aumentava, fazer uma pesquisa e pensar profundamente nela foi difícil.



Fiquei no “e se”. Não coloquei em prática essas ideias, estiveram aí, compuseram o fluxo de pensamento durante o doutoramento, pois pensei no meu balé sujo, já que mobilizei essa ideia da sujeira como sendo parte de um devir balé.

Nesse momento da pesquisa, durante a pandemia, notei que meu modo de pensar foi modificado, fiquei mais reclusa aos pensamentos, menos prática corporal, não via sentido em ficar dançando sozinha em meu quarto, sentia falta de gente. A filosofia fez mais sentido nesse momento, pois me vi numa situação de “pesquisa de gabinete”, eu, meus pensamentos, os livros, os vídeos, vendo e conversando com as pessoas de longe, pelas telas dos celulares e computadores.

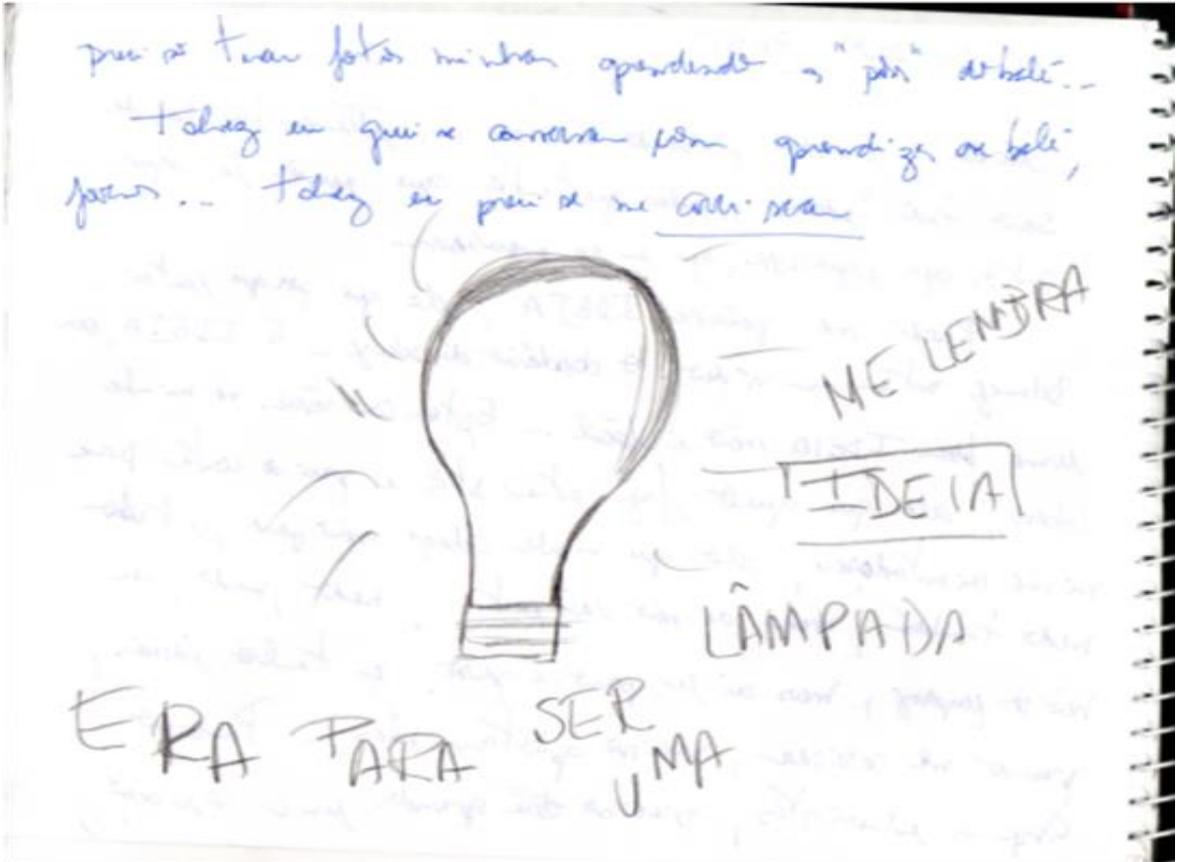
Após a pandemia, e depois da qualificação, não via mais sentido em seguir com essa ideia, mas penso ser importante apontar como o fluxo de ideias que nos atravessa numa pesquisa deve ser levado em consideração no processo.



Comprei mesmo¹⁰, pois eu retomei meu projeto de doutorado e notei que como objetivo específico havia colocado isso como meta. Li a biografia de Isadora Duncan, mesmo ela não sendo do balé clássico, mas da dança moderna. Li a vasta biografia de Dona Tânia, intitulada: “Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo” (BRAGA, 2010), nome importante do balé clássico brasileiro, uma russa que fez história por aqui.

Li a biografia de Micaela, nomeada: “Micaela Deprince: o voo da bailarina” (DEPRINCE, 2016). Jovem negra, de Serra Leoa, adotada por norte-americanos e que passado o sofrimento da guerra civil de seu país de origem e perda dos pais, se depara com a

¹⁰ Contudo, não explorei essas biografias nesta tese. Vi-me em meio a uma “aluviação de textos” (BARZOTTO, 2016) e nisso penso ter optado pela cautela no uso desses textos, para não usá-los meramente recortados na minha escrita.



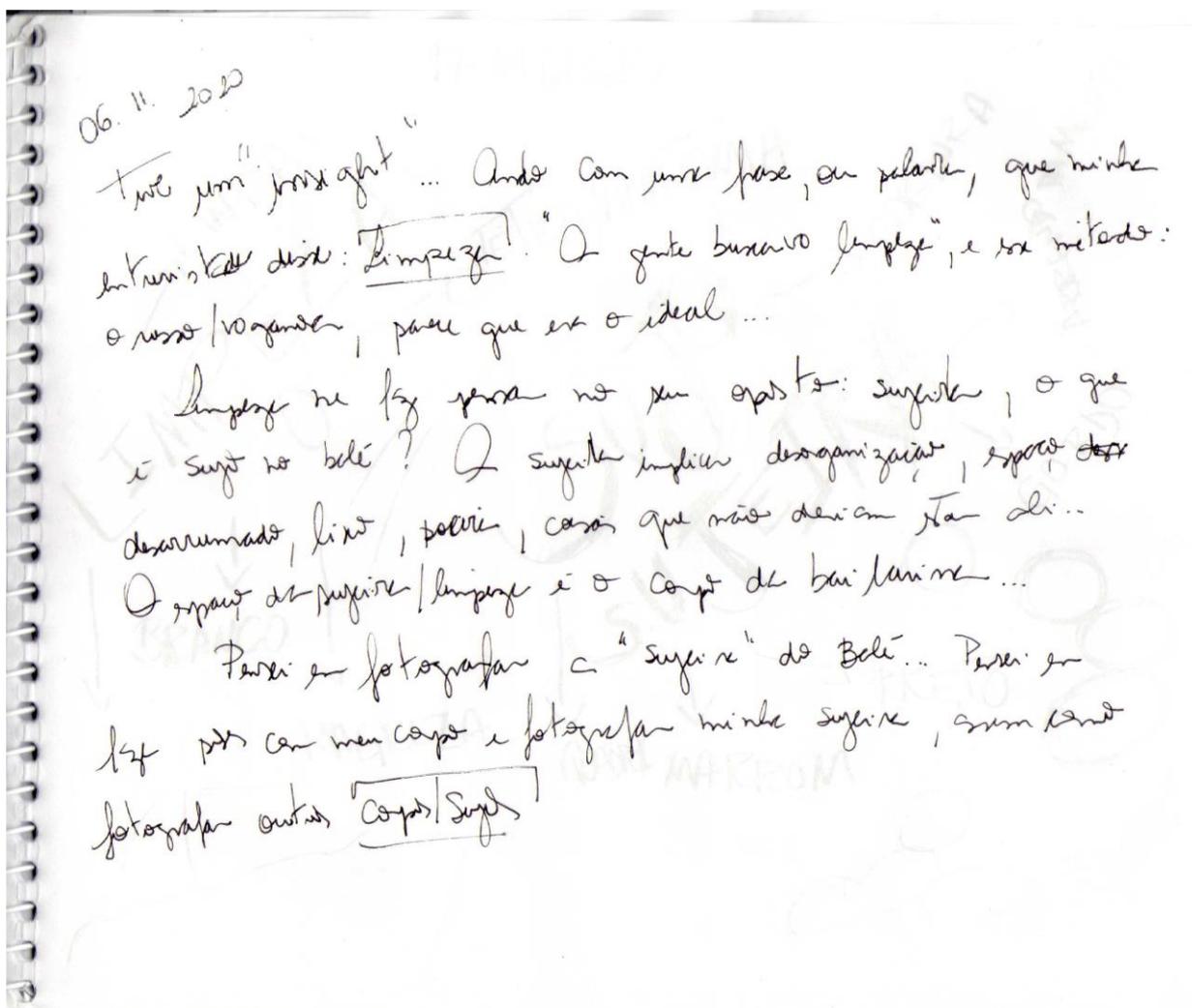
13. 10. 2020

Saí com minha orientadora, não a não
 no meu primeiro de doutorado. Foi tão bom conversar
 com ela, pois me aliviou, parecia que eu estava travada
 e que não sei o que devo fazer.

Paras as Tokus!

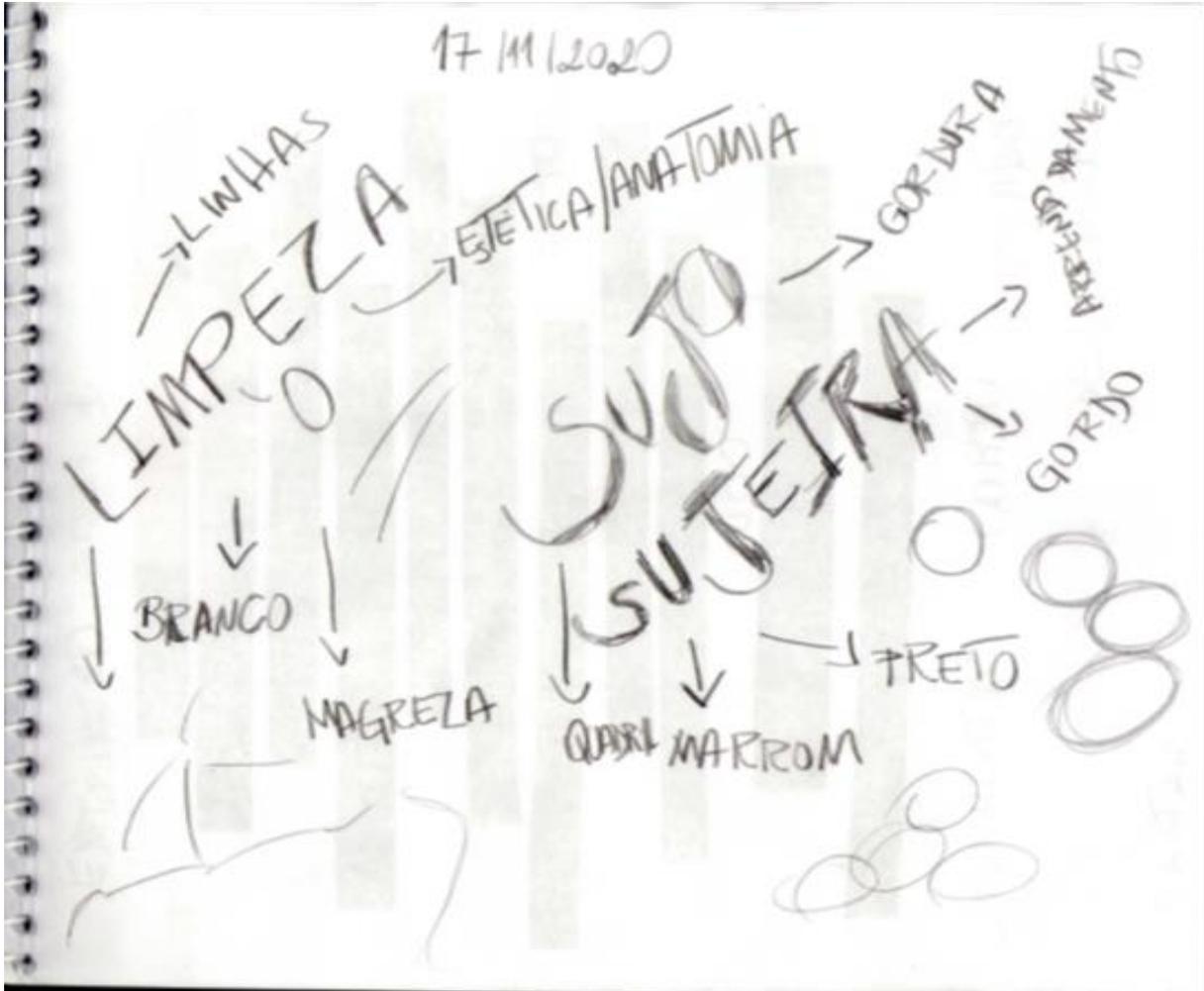
- * → Ballet Clássico → Qual o campo educacional do bali?
 Acadêmicas / Estudos de bali.
 Formal - não formal
- * → Ballet Clássico | - De que bali eu falo?
 Significado
- * → O que é ensinar e grande? Metodologia

Uma vez conversei com uma amiga sobre esses processos de escrita do Mestrado e do Doutorado e em como as relações de orientação são importantes, são longas, quase um casamento como ela me disse. Eu não conhecia minha orientadora, e a pandemia nos distanciou, claro que a internet ajudou, os encontros com o Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação (GEPGEE) foram importantes para nos aproximar, mas foi diferente, não teve café na lanchonete após as reuniões, não teve corpo a corpo nas práticas propostas pelo grupo. Isso só foi acontecer no segundo semestre de 2023, já na etapa final de doutoramento...



Aqui foram anotações após minha primeira entrevista (falarei dos procedimentos mais adiante). "Limpeza" apareceu na fala da entrevistada, essa palavra apareceu também nas biografias que li, nas entrevistas de bailarina brasileiras que escutei, Tatiana Leskova falou de limpeza. A ideia de fotografar meu corpo também apareceu aqui, e eu fiz as fotos.

Na atividade proposta na disciplina de IBA¹¹, ao ser questionada sobre onde estaria a arte em minha pesquisa percebia que poderia usar as imagens de meu corpo, nas colagens que fiz com imagens de terceiros, poderia estar na minha experiência com essa dança...



Nessa imagem, acima, vi surgir o desenho da minha pesquisa. Na disciplina de IBA¹² fomos questionados sobre o desenho de nossa investigação. Penso que o segundo semestre de 2020 fez com que eu pensasse nesse desenho, o rabiscasse. Dele foi possível fazer a tarefa que

¹¹ Na disciplina IBA, a professora Marília Velardi nos propôs uma atividade final que envolvia nossa pesquisa e fez as seguintes perguntas num dado item:

“Onde está a Arte na sua pesquisa ou no seu projeto de pesquisa? Você a observa ou a utiliza? A Arte é objeto, é um lugar, é um campo ou uma experiência? Ela é parte constituinte do seu modo de ver as coisas? A Arte ou alguma ou algum artista está/estão presente(s) no seu modo de organizar o seu pensamento e a estrutura estética/formal da sua pesquisa ou do seu projeto? Você se baseia nas Artes e em pessoas artistas em sua pesquisa ou projeto?”

¹² “(B) Qual é o desenho da sua pesquisa ou do seu projeto de pesquisa? Em Ciência essa pergunta levaria a pessoa pesquisadora a apontar qual é o tipo de pesquisa e qual é a trajetória do método como procedimento, o que levaria ao entendimento do tipo de pesquisa, seus materiais, formas de coleta e análise dos dados. No entanto, o que eu proponho aqui é uma perspectiva lúdica que permita às outras pessoas visualizarem todo percurso do pensamento e da ação de quem pesquisa.”

minha orientadora havia me solicitado: a escrita do sumário. Porém, além de escrever eu o construí na plataforma de design *Canva*, numa forma que me agradava mais, e que revelaria, para mim, a forma como eu estava agenciando os assuntos que circulavam em meus pensamentos.

Por mais que o desenho, abaixo, seja no plano vertical, o penso na horizontal, intuo uma “pesquisa de superfície”, como se aqueles assuntos (no desenho) estivessem na superfície de um mar e coubesse a mim mergulhar em cada um, ou para trazê-los à superfície, ou se esse fosse meu desejo, ir às profundezas de um tópico e por lá ficar. Estava com a ideia de trazê-los à superfície e “dar a ver” a problemática do balé que se encontrava na minha cabeça.



Essa ideia persistiu em minha cabeça. Na qualificação fui questionada sobre ela, e em vez de abandoná-la, resolvi escrever sobre isso com mais detalhes, além de fazer outra imagem no *Canva* com o novo desenho da pesquisa final. Ao final desta escrita sobre o caminho, trago outra imagem da “pesquisa de superfície”.

No ano de 2021 não escrevi, ou desenhei, no meu caderno. No primeiro semestre, dei prioridade para cursar as disciplinas e cumprir os créditos obrigatórios da pós-graduação, já no segundo semestre me propus a fazer colagens com imagens de terceiros e com imagens do meu

corpo. Estava inspirada pela disciplina de IBA e pela disciplina sobre estética em arte contemporânea.

Alguns textos da disciplina IBA foram importantes para meu pensamento e sobre a composição do texto, em como “romper” com a forma convencional, mesmo essa forma aparecendo, já que há regras para a submissão de dissertações e teses, pois, sua dureza está presente na universidade e nos modos se pensar a pesquisa acadêmica.

Lendo Shaun McNiff (2011) – *Artistic expressions as primary modes of inquiry*, entrei em contato com sua definição sobre pesquisa baseada nas artes. Para o autor esse tipo de trabalho “envolve o pesquisador em alguma forma de produção artística direta”¹³ (MCNIFF, 2011, p.385). Então, não é só falar, ou escrever sobre arte, é produzi-la, experimentá-la no processo investigativo, sendo a arte um campo de investigação e estudo que não deve depender de outra disciplinas para legitimar seu estudo – segundo a perspectiva de McNiff (2011).

Essa afirmação também foi amplamente discutida pela Professora Marília Velardi, na disciplina de IBA, para ela a produção artística, inclui o texto desse tipo de pesquisa e não deve render-se à forma elencada pela academia como a ideal, uma forma presa as inúmeras citações e referências externas de outros campos de saberes, que, teoricamente, seriam autorizados a falar sobre determinados assuntos. Essa ideia de citações e referências para legitimar uma investigação revela as fragilidades dessas pesquisas, que não são autorais, são “colchas de retalhos” que escamoteiam uma obra que fora impedida de surgir e acabam fortalecendo, na visão de Velardi, epistemologias já consolidadas.

McNiff (2011)¹⁴ destaca que a pesquisa baseada nas artes é distinta do tipo de investigação que a ciência faz, parafraseando Holton (1993)¹⁵:

A redução de todas as investigações da experiência humana a um único quadro epistemológico, uma espécie de hegemonia, que não é boa para a ciência e outras disciplinas, criou mal-entendidos de longa data sobre a natureza dos métodos de pesquisa e a validade dos resultados (Holton, 1993). (MCNIFF, 2011, p.387, tradução minha)

Esse autor tece uma crítica ao modo hegemônico de investigação que se vale do método científico como sendo suficiente para responder a todas as perguntas. McNiff (2011) pontua

¹³ “I define art-based research as involving the researcher in some form of direct art-making as a primary mode of systematic inquiry.”

¹⁴ “The reduction of all investigations of human experience to a single epistemological framework, a kind of intellectual hegemony which is not good for science and other disciplines, has created longstanding misunderstandings about the nature of research methods and outcome validity (Holton, 1993).”

¹⁵ Holton, G. (1993). *Science and anti-science*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

que a pesquisa é um processo disciplinado e sistematizado, porém orientado pelas perguntas que o pesquisador faz, e não por procedimentos dados a priori.

Além de McNiff, outro autor, Ricardo Marín Viadel, entrevistado por Martins (2013), relata aspectos da pesquisa baseada em metodologias artísticas e a dificuldade que a universidade tem em aceitar essas pesquisas com arte e sobre arte que saiam do padrão de texto acadêmico, formatado e legitimado pelo modo hegemônico de se fazer pesquisa. Ele diz:

El mundo académico y universitario tiene muchas dificultades en reconocer que en una investigación se utilice la fotografía, el cine, la música, el teatro o la poesía para investigar la educación y el aprendizaje. Y estas dificultades se agravan cuando los lenguajes visuales o los musicales y poéticos se usan con un sentido abiertamente artístico y estético. (MARTINS, 2013, pp.13-14)

Esse sentido, abertamente estético e artístico, pode ser visto como “não científico”, como informalidade no meio acadêmico, mas isso só revela as lentes pelas quais a pesquisa é pensada e monitorada na universidade: a científica. Preciso ressaltar que de modo algum a ciência foi rechaçada ou criticada na disciplina de IBA, como a própria professora Marília Velardi pontuou na disciplina, a crítica é de outra ordem e não de negação da importância da ciência e de suas produções, a crítica é sobre um único jeito de se fazer pesquisa na academia. Lembrei-me das discussões propostas pelo professor Valdir Heitor Barzotto, da Faculdade de Educação da USP (FEUSP), sobre a ideia hegemônica de que fazemos ciência, ele prefere usar a expressão “produção de conhecimento” para o tipo de investigação que faz, algo que converge, a meu ver, com o que escutei, e li, da professora Marília Velardi.

As pessoas artistas sabem da riqueza dos processos, do quanto envolvem de ordenação seguida de caos, seguida de ordenação... e de caos. De fluxo, fluência, estancamentos, paradas. Renúncias, descartes e incorporações. De como são alterados no percurso e do quanto, muitas vezes, estes são mais interessantes do que os resultados a da forma final. Cuidar dos percursos, valorizar os processos e narrá-los detalhadamente, erros e acertos: essa é talvez a mais importante premissa daquelas pessoas pesquisadoras que apostam os no fato de que as formas de investigação dentro e fora das Artes podem ser inspiradas por artistas em seus processos, e não só por epistemologias consagradas ou teoria a priori (VELARDI, 2018, p.51)

Reflito que esses textos, supracitados, me fizeram compreender a proposta da disciplina IBA e talvez eu trocaria, ou acrescentaria uma outra palavra ao nome dessa disciplina, intitulada: “Investigações Baseadas nas Artes: experiência e interpretação”, a meu ver, falta o

termo: EXPERIMENTAÇÃO, no sentido artístico – pois percebi como os textos e a condução da aula, nos instigava a experimentar outra escrita, outros textos, artes...

Penso sobre outro item solicitado em IBA¹⁶: meu lugar na pesquisa, minha escrita, minha autoria. E digo: tenho escrito em primeira pessoa, sabendo da ficcionalidade que isso envolve, como aprendi com Virgínia Woolf, em “Um teto todo seu” (2014). Tenho optado por “interpretar”, experimentar, a pesquisa sem a necessidade de a todo momento trazer referências para me autorizarem a escrever, é um exercício desafiador porque posso não ser aceita, mas a disciplina de IBA me encorajou, assim como a disciplina de “Leitura e escrita” do professor Barzotto¹⁷.

Aliás com Barzotto (2016, p.144) refleti muito sobre a composição do texto, pois para ele:

O texto não pode ser visto apenas como objeto interposto entre dois sujeitos, do qual cada um extrai o pedaço que interessa para compor o seu, seja oral ou escrito. Para ser texto, não basta estar escrito e estar mais ou menos adequado às regras da língua, precisa ter marcas próprias de quem o escreveu.

Não é fugir das regras, mas elas não garantem que um texto seja um texto. O que Barzotto (2016) critica em seu livro e em suas aulas é a ideia de composição textual presente na academia e nos textos de artigos científicos, em que o sujeito não é autor, se restringindo a escolher pedaços de textos de outros e juntá-los em um texto que nada revela de quem o está redigindo. Barzotto também questiona o porquê de usar pedaços de textos de outros para dizer o óbvio, nesse caso o próprio sujeito do texto pode escrever sobre o óbvio sem a necessidade de legitimação por alguém reconhecido como autoridade no assunto, ou mesmo uma não autoridade, porém com artigo publicado e que, supostamente, estaria autorizado a falar sobre um determinado assunto.

Ainda sobre este tema, Barzotto (2016, p.144) afirma que “uma das condições para que um texto seja considerado *um escrito* é ter saído da condição de objeto e ter se tornado uma instância depositária de traços de subjetividade”. Isto não é fácil, pois pode haver desentendimentos e os traços de subjetividade podem ser meramente taxados de “opinião”. É o risco que se corre, por isso é importante a leitura de nossos textos por outras pessoas, para que

¹⁶ (D) Qual é o seu papel na sua pesquisa? A sua autoria se manifesta explicitamente em primeira pessoa ou a sua presença está na escolha de autores e autoras usados como personagens de uma ficção científica (contém duplo sentido). Como você se localiza no seu texto? Qual é a sua assinatura?

¹⁷ Disciplina: EDM5191-1/1. Leitura e escrita acadêmica: o sujeito e sua relação com o conhecimento.

possamos saber como estão chegando aos enunciatórios e a partir dos retornos verificar se de fato há problemas com o que foi redigido e como repensar os escritos.

Barzotto (2016) faz uma explanação interessante sobre a noção de senso comum respaldado por um suposto conhecimento e veiculado por autores com lugar de poder no universo acadêmico, científico – se a opinião, ou mesmo o senso comum, vem de uma autoridade, é considerada válida; mas se vem de alguém desconhecido, em formação, não teria o mesmo valor como ciência e precisaria do respaldo pela autoridade para ser validado.

Minha preocupação vem da desconfiança de que, às vezes, tanto na leitura quanto na escrita, as primeiras tomam mais força que o segundo. Prevalendo as estratégias persuasivas sobre o conteúdo que um texto veicula, garante-se a circulação de um senso comum à guisa de conhecimento (BARZOTTO, 2016, p.121).

Por que trago essa discussão de Barzotto ao método? Porque, influenciada, pelo seu texto e suas aulas, assim como pelas aulas da professora Marília Velardi, faço uma tentativa de uma escrita sem a necessidade de inúmeras referências para dizer o que sei por minha experiência com o balé clássico, e o que sei pelas entrevistas com professoras de balé, que constroem seus saberes na prática dessa dança.

O ensino do balé se dá por meio da tradição presente na formação docente dessa modalidade de dança, que autores consagrados no campo da educação podem desconhecer, e usá-los para legitimar o saber de quem vive a prática do balé e a constrói cotidianamente, seria reproduzir o discurso hegemônico, que seria: o importante é citar, um texto acadêmico só é válido pelas inúmeras citações dos que possuem autoridade acadêmica.

2.2 Das entrevistadas: uma conversa sobre o ensino do balé clássico, sobre tornar-se professora de balé

Entrevistei três professoras de balé¹⁸. Revelo mais detalhes dessas pessoas e das datas em que foram feitas, no capítulo de análise. São minhas conhecidas, porém todo cuidado e respeito com suas falas e escritas foi mantido, reitero isso ao longo das análises.

Elaborei um Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento (TCLE), e como estávamos numa condição de trabalho remoto desde 2020, por conta da pandemia, o termo não foi assinado, ele foi consentido por meio da fala das entrevistadas. Na primeira entrevista e na terceira, feita por videoconferência, fiz a leitura do documento e perguntei às minhas colegas

¹⁸ O termo de consentimento, assim como as perguntas, está no Apêndice A.

se autorizariam a gravação e o uso de suas falas na pesquisa. Ambas consentiram, e sabiam que poderiam interromper a qualquer momento nossa conversa caso elas solicitassem.

Com a segunda entrevistada, o aplicativo usado foi o WhatsApp, por meio de mensagem de áudio expliquei tudo a ela, fiz a leitura do termo e ela consentiu.

Com a primeira entrevistada e a segunda, após a qualificação, fiz outra pergunta a elas, garantindo o mesmo processo ético. Responderam via áudio de WhatsApp. A terceira entrevistada, que participou da pesquisa após a qualificação, respondeu o questionamento junto às primeiras perguntas.

Quando finalizei as entrevistas, a princípio, não pensei em números, ou em quantas entrevistas eu faria, não via essa técnica de pesquisa como a principal. Após a qualificação do doutorado, continuei achando que essa não seria a técnica principal, mas resolvi fazer mais uma entrevista, só para ter um pouco mais de informação sobre o ensino do balé e apresentar o ensino, na tese, por quem o faz na prática. Não tive intenção de construir nenhuma categoria como se faz em outros tipos de investigação, só queria “dar a ver” o ensino do balé, e nisso a limpeza apareceu como a “categoria” desta tese. Resolvi compreendê-la de outra forma, e usei outro recurso, técnica, de investigação, um formulário, que destrincho mais à frente.

Ao finalizar a “análise” da terceira entrevistada, resolvi explicar lá mesmo, sucintamente, porque só três seriam suficientes para esta pesquisa. Busquei um livro que me foi útil desde a graduação, sobre pesquisa qualitativa, no qual encontrei o embasamento que me ajudaria a dizer: mais que três entrevistadas não garantirão mais qualidade, ou novidades. Além de, novamente, reforçar que não busco uma conformação às formas de se fazer pesquisa como se faz, por exemplo, na sociologia e antropologia, disciplina nas quais vou para me inspirar e retorno com a intenção da “experimentação”. Para Bauer e Gaskell (2008, pp.70-71): “Um ponto-chave que se deve ter em mente é que, permanecendo todas as coisas iguais, mais entrevistas não melhoram necessariamente a qualidade, ou levam a uma compreensão mais detalhada.” Isto eu já tinha em mente, muito claro, mas precisava retomá-los para melhorar meus argumentos.

Eu relato, na terceira entrevista, que esses autores, supracitados, delimitam um mínimo e um máximo de entrevistas. A primeira justificativa deles é que

“há um número limitado de interpelações, ou versões, da realidade. Embora as experiências possam parecer únicas ao indivíduo, as representações de tais experiências não surgem das mentes individuais; em alguma medida, elas são o resultado de processos sociais.” (BAUER e GASKELL, 2008, p.71).

Nesse sentido, os autores, apontam a ideia de uma “saturação de sentido”, como sendo a chave para a interrupção das entrevistas, essa é feita intuitivamente por quem faz a pesquisa. A segunda justificativa seria a de que um *corpus* de análise muito grande, com muitas páginas a serem lidas, pode levar ao erro:

A fim de analisar um *corpus* de textos extraídos das entrevistas e ir além da seleção superficial de um número de citações ilustrativas, é essencial quase que viver e sonhar as entrevistas – ser capaz de lembrar cada ambiente entrevistado, e os temas-chave de cada entrevista. Há uma perda de informação no relatório escrito, e o entrevistador deve ser capaz de trazer à memória o tom emocional do entrevistado e lembrar por que eles fizeram uma pergunta específica. (BAUER e GASKELL, 2008, p.71)

A figura do pesquisador é central nesse argumento dos autores, há uma pessoa que está envolvida em todo o processo das entrevistas e deve saber detalhes para além do texto transcrito, como o tom da fala num instante específico, quem é aquela pessoa e o porquê disse tal coisa de tal maneira, e obviamente eles dão orientações sobre pesquisas que envolvem um *corpus* muito grande, tanto de entrevistas individuais quanto grupais. Poderíamos pensar que hoje em dia, ano de 2023, com os recursos tecnológicos utilizados para análises qualitativas, tal argumento já seria ultrapassado, mas suponho que não, porque as boas pesquisas acadêmicas exigem muito do humano, daquele que faz a pesquisa, e uma máquina não está apta para tanto. As tecnologias são meio e não fim num processo, seja ele qual for.

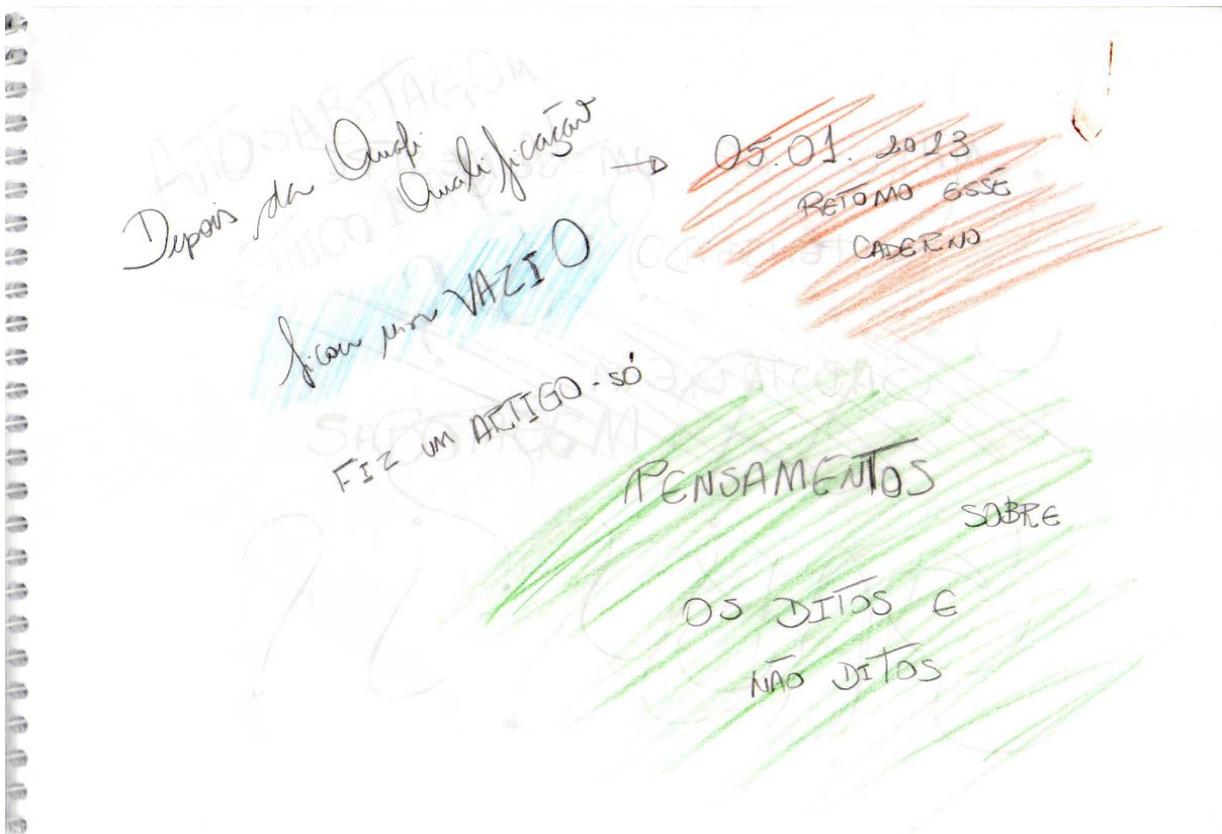
Além das entrevistas há um léxico que me apropriei a partir da leitura de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs: molecularidade, molaridade, linhas de fuga, agenciamentos...* São palavras/conceitos dos autores que não explicam os significados delas, pois fogem do significado, mas pela forma como operam com tais conceitos é possível trair os autores e ir ao encontro do sentido dessas palavras: molecular/linhas de fuga representa a multiplicidade, a não dureza; molar, já simboliza a dureza; agenciamentos representam a negociação que faço ao trabalhar com os materiais que me proponho, ao juntá-los e ver como funcionam. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.24).

E RIZOMA. “O rizoma é antigenealogia” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.28). “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.” (p.28). Rizoma permite o caos, por experimentos, fuga da ordem estabelecida. Para Deleuze e Guattari (2011) um rizoma permite múltiplas entradas, pode ser desenhado, ser mapa, ser performance. É sobre geografia, não história.

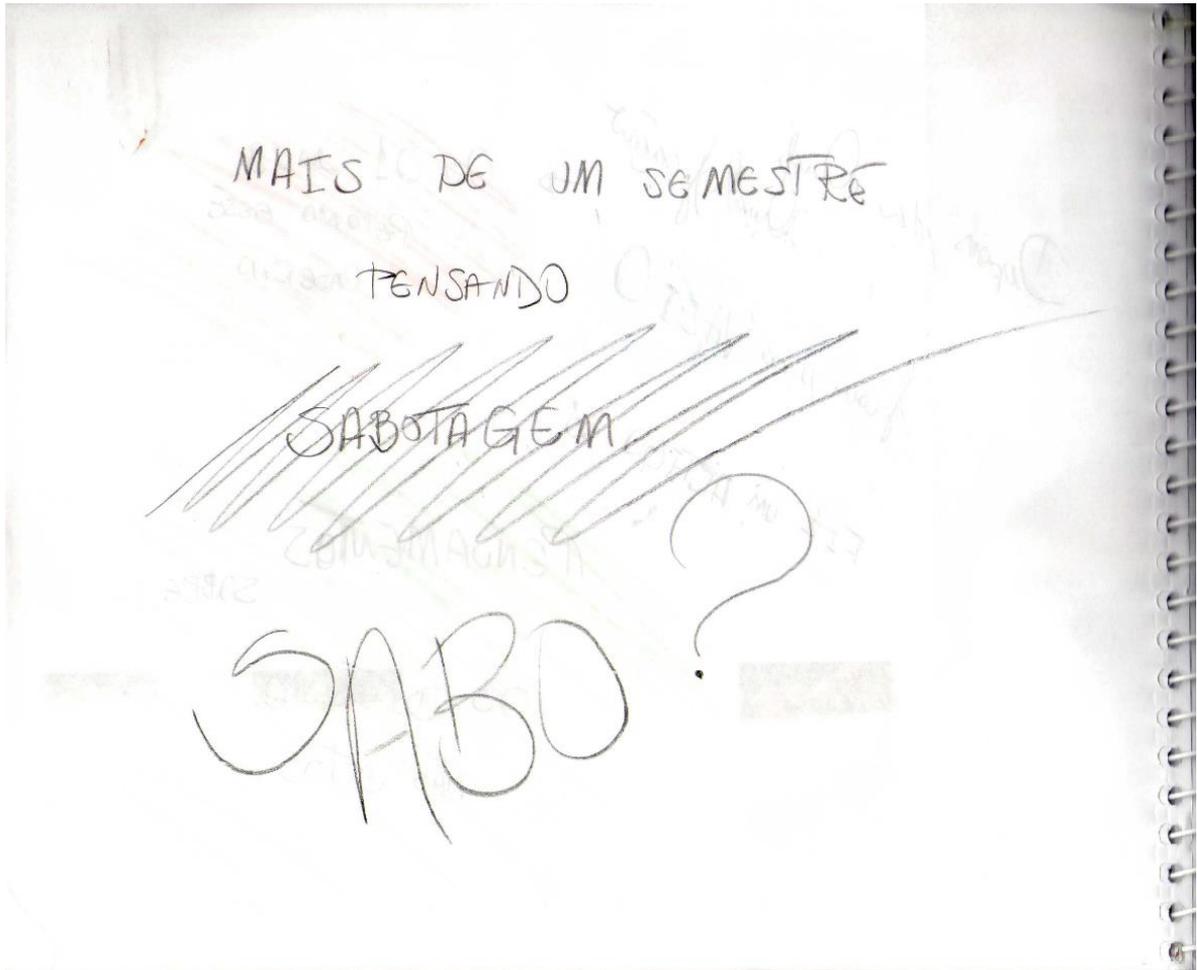
Essa experimentação rizomática esteve em meus pensamentos para não ficar presa a história do balé, ir em busca do que foge, de outras formas de pensar o balé e sua pedagogia, por isso falo, metaforicamente, em uma pedagogia da sujeira.

Ir em busca de outra forma de produzir uma tese...

2.3 CADERNO: o que aconteceu após a qualificação? Numa encruzilhada um caminho deve ser escolhido

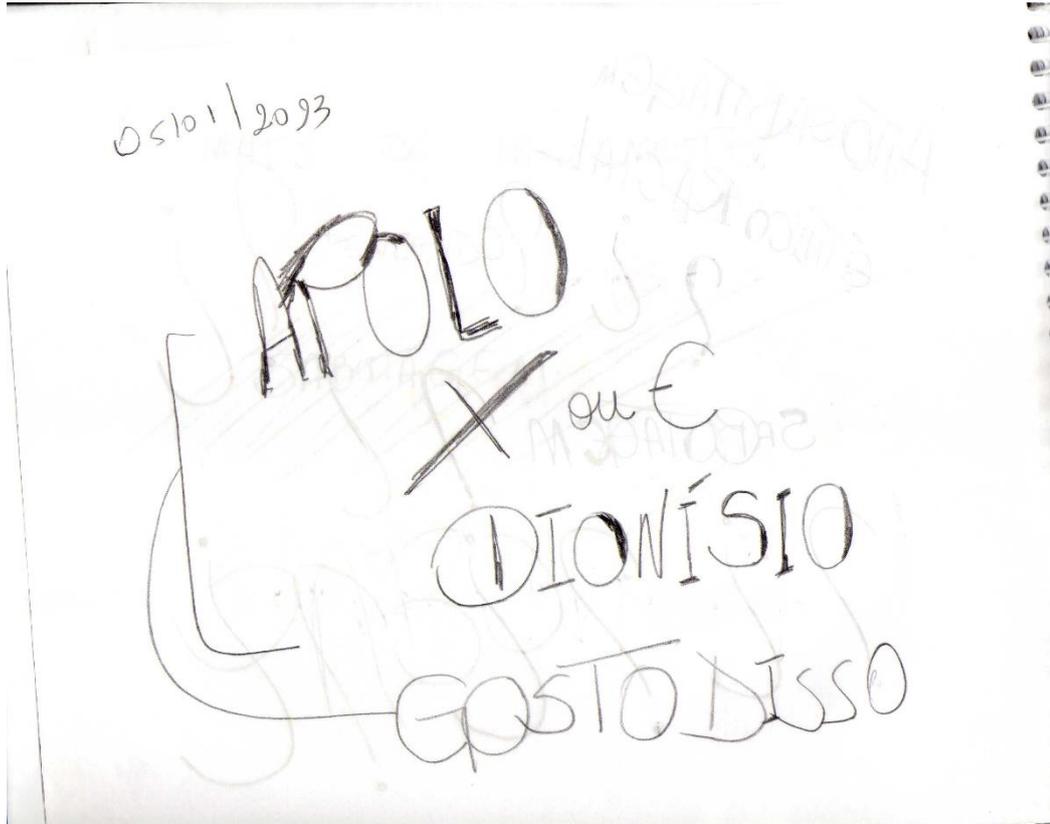


Após a qualificação, fiquei um bom tempo sem olhar para o que eu havia escrito, mas fiquei com as falas da banca de qualificação na cabeça, escutava e visualizava em minha mente as frases, orações, recomendações e até as expressões faciais, que foram possíveis de captar a distância, pela tela. Pensei em como discordar de algumas coisas, mas não via sentido em argumentar no momento, pois a prudência era minha guia. E afinal, era uma qualificação, logo era de se esperar os ditos e não ditos e a escuta é extremamente necessária num processo de orientação. Fiquei longe do material e foquei no que poderia sair dali e se transformar num artigo.



Pensei muito sobre o alerta que foi dado. Com a devida atenção e cuidado, alertaram-me sobre uma possível autossabotagem de minha parte. Observei isso com cuidado, pois poderia, sim, cair nessa armadilha e não era minha intenção.

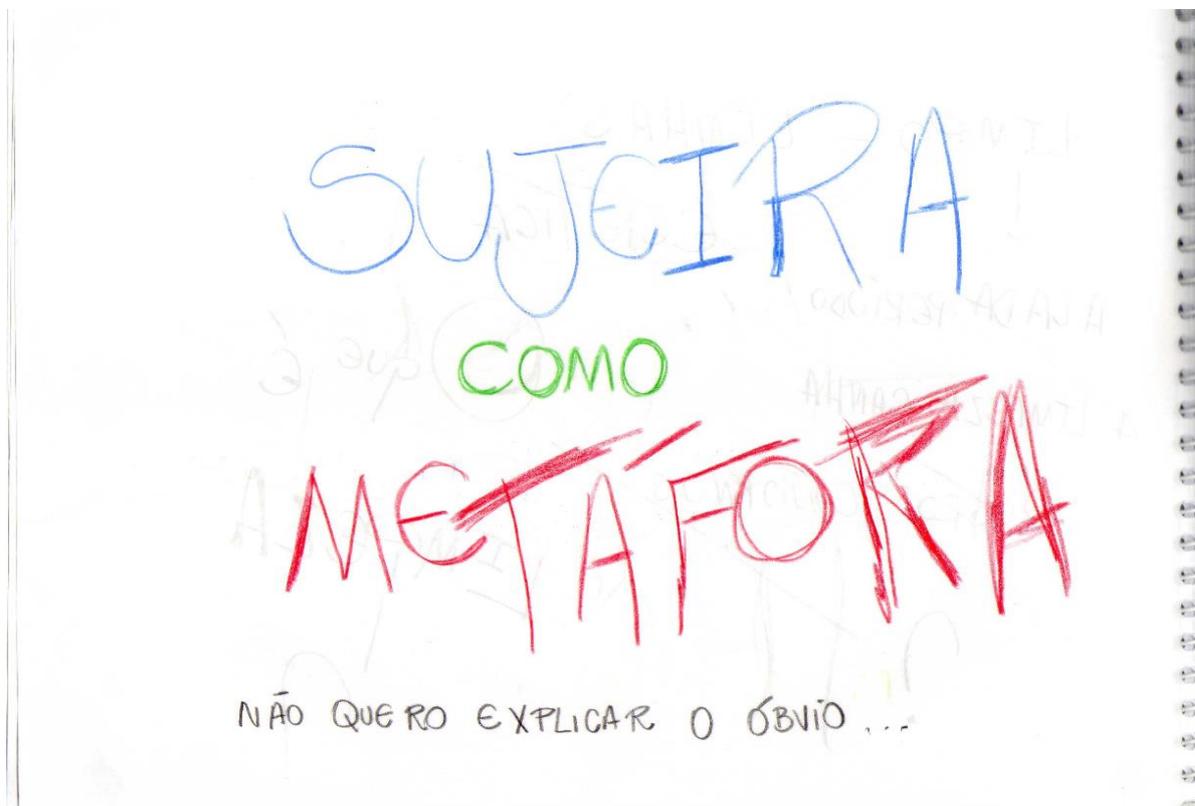
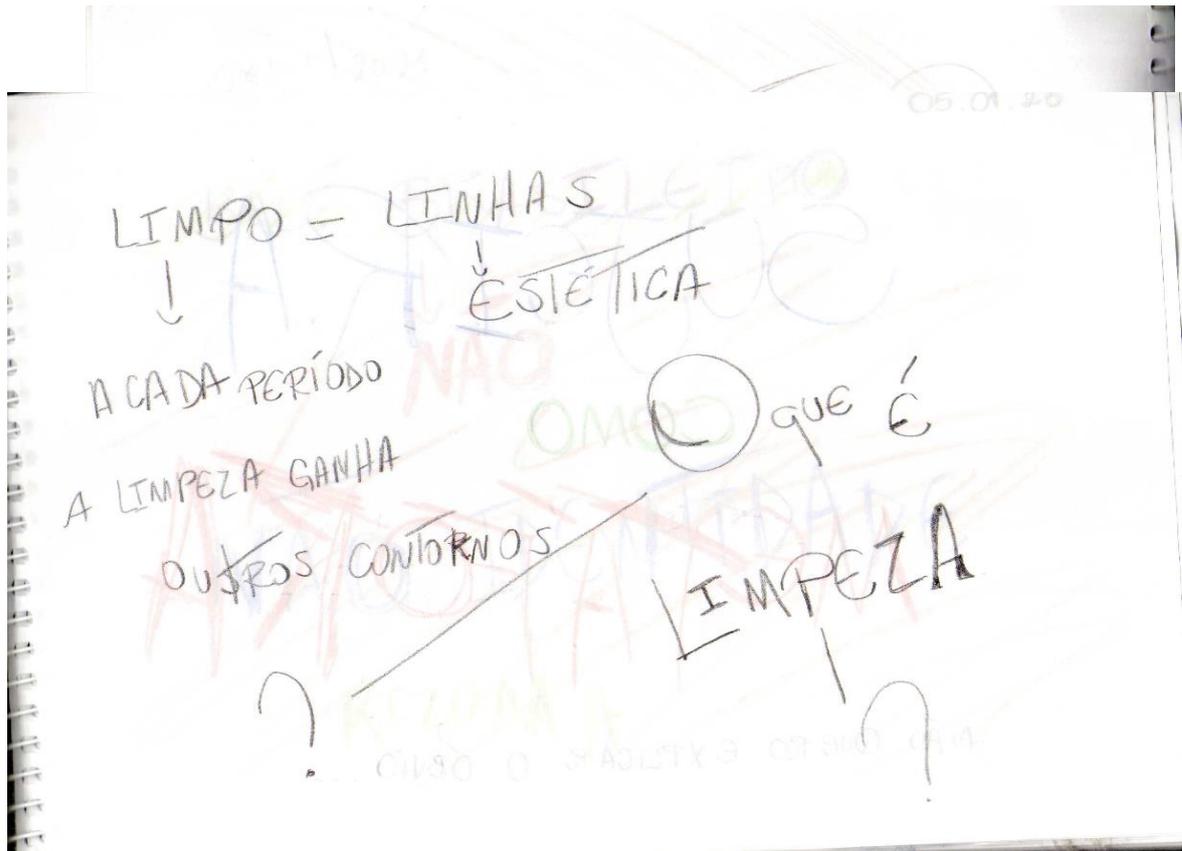
E não era uma simples sabotagem, eu precisaria refletir sobre a questão étnico racial que me atravessava, algo de extrema importância.



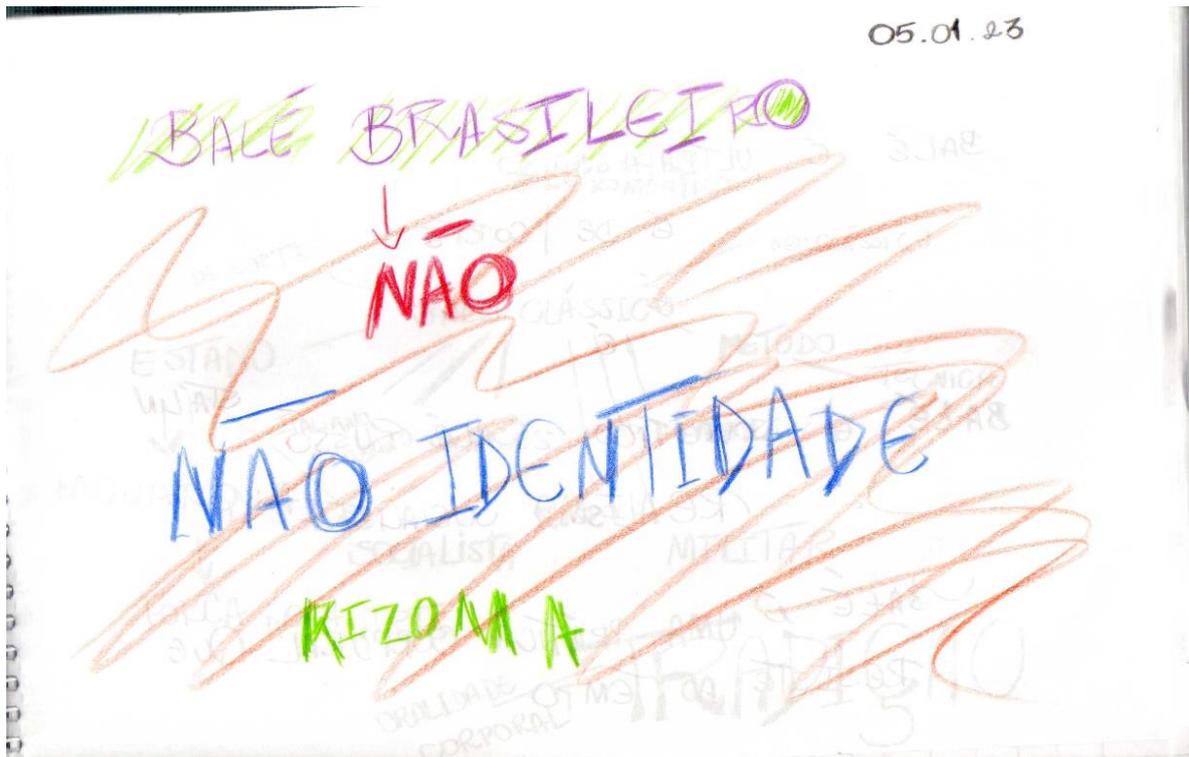
Viram que, talvez, eu estivesse entre a figura e o caos, e era isso mesmo.



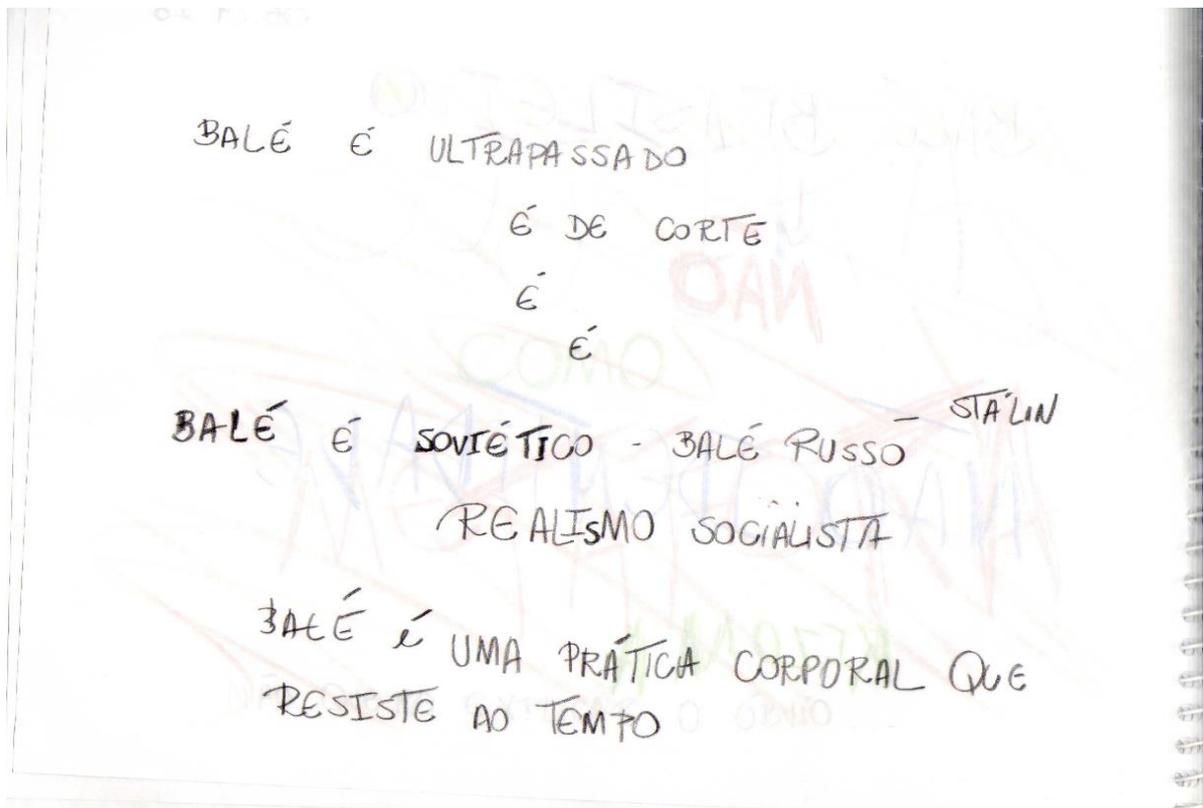
Sim, essa seria a grande pergunta, afinal a sujeira eu apresentei na qualificação, mas e a limpeza?



Esse pensamento veio quando eu refletia sobre a autossabotagem. E seria necessário explicar, sim. Apollo e Dionísio brigavam em minha mente.



Eu não queria – e não quero – estudar o que chamam de “balé brasileiro”, mas fui até ele para refletir sobre as orientações que me foram dadas, e foi de suma importância...



É interessante notar como as pessoas associam o balé clássico à corte, das monarquias, fazem um salto histórico e o jogam nos braços do capitalismo via neoliberalismo, esquecem completamente do uso do balé clássico pelos regimes socialistas do século XX.



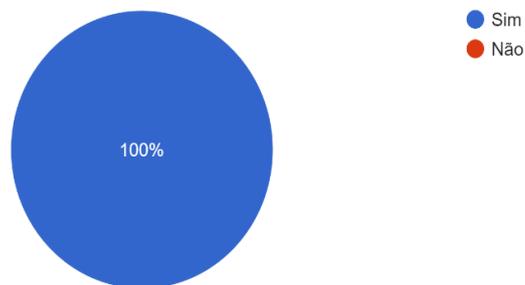
2.4 Procedimentos técnicos para sair da encruzilhada: a construção do questionário aberto

Após a qualificação do doutorado uma pergunta precisaria ser respondida: O que é limpeza no/do balé clássico? Só no começo de 2023 comecei a traçar o plano para obter tal resposta e resolvi construir um questionário aberto (e em profundidade) para que eu pudesse, de modo mais prático e acessível, obter tal resposta. Eu precisava de mais intercessores. Optei por um questionário pela praticidade de aplicação, mas eu queria que fosse nos moldes de uma entrevista aberta. Na análise das respostas usei a letra “R” e o número que aparece na ordem que as respostas foram obtidas (R1, R2 etc.).

Construí um questionário pelo aplicativo de formulários disponível pela empresa *Google*. Elaborei “Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento - Pesquisa sobre Balé¹⁹.” Nele continha informações sobre a pesquisa, sobre sigilo, sobre a ética com os dados coletados, meu contato e de minha orientadora. A primeira pergunta do questionário foi sobre se a pessoa autorizaria o uso das respostas na pesquisa, e todos que participaram autorizaram.

Vou usar as imagens geradas pelo formulário, mas só por serem imagens e não porque representam uma relação com estatística.

Você autoriza o uso das tuas respostas para utilização na pesquisa de doutorado?
26 respostas



Apliquei o questionário em 20 de fevereiro de 2023 para algumas bailarinas e bailarinos que eu tinha contato pela rede social *Instagram*. Nesse primeiro disparo, elenquei pessoas que eu sabia que eram bailarinas (os) profissionais, atuando em companhias (Cias), tanto brasileiras quanto estrangeiras, ou mesmo como professoras e professores de balé clássico, muitos eram colegas que tive o privilégio de ver crescer no mundo da dança. Recebi alguns retornos via *Instagram*, outras pessoas não responderam se iriam ao menos olhar o formulário, mas era o que eu esperava. Encaminhei o link do formulário via WhatsApp para alguns colegas da dança e disse que eles podiam enviar aos conhecidos da dança, também.

No começo de agosto deste ano, 2023, após conversa com minha orientadora, mencionei que tentaria mais uma vez obter mais respostas, dessa vez disparei o formulário pelo *story* do *Instagram*, obtive, ao menos, duas respostas importantes, uma de um bailarino atuante numa Cia de dança de São Paulo – eu o conheço – em que há balé clássico no repertório, e uma de uma mulher que já não atua com balé, mas teve vasto caminho com essa dança – também é uma conhecida minha.

¹⁹ Está no Apêndice A.

No total obtive vinte e quatro respostas interessantes e que foram importantes na produção deste trabalho, no formulário aparecem vinte e seis respostas, uma foi minha, um teste que fiz, e a outra foi de uma pessoa que não tem nenhuma relação com o balé clássico, mas ao receber o link do formulário quis preencher. Quantifico somente para descrever o que foi “coletado”, não aproximo tal informação de uma possível pesquisa quantitativa junto à qualitativa – de forma alguma – pois é de saber notório a distinção de tais processos. Essas respostas foram analisadas numa perspectiva qualitativa.

Sabendo que alguma pessoa menor de idade poderia ter contato com o formulário, solicitei que sua participação fosse autorizada²⁰, mesmo sabendo do conteúdo do formulário e que não afetaria, negativamente, a pessoa.

Se menor de 18 anos, por favor, o responsável autoriza a participação? Se for maior, reponda: Não se Aplica
26 respostas

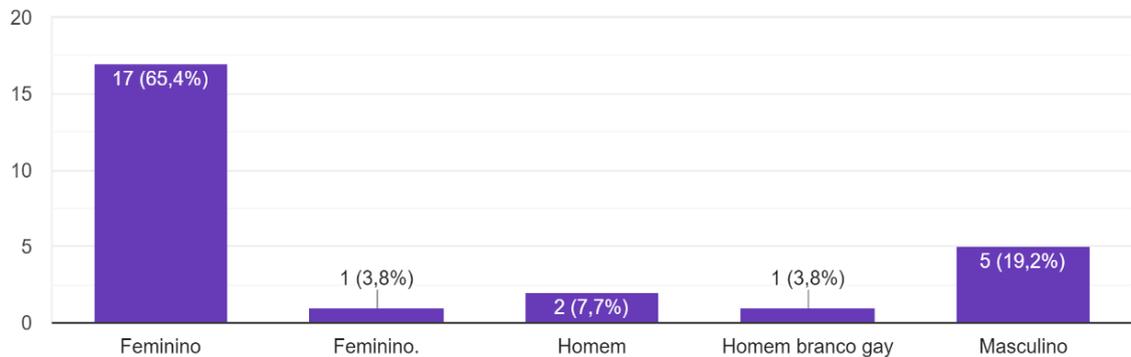


Sei o nome de todos que responderam, mas garanti a eles que seus nomes não seriam revelados. Perguntei, de forma aberta, o gênero que se identificavam também. E a maioria definiu-se como do gênero feminino.

²⁰ O Termo de Consentimento aparece no Apêndice A.

Qual seu gênero? Senão quiser responder, por favor, escreva: "Não se aplica"

26 respostas

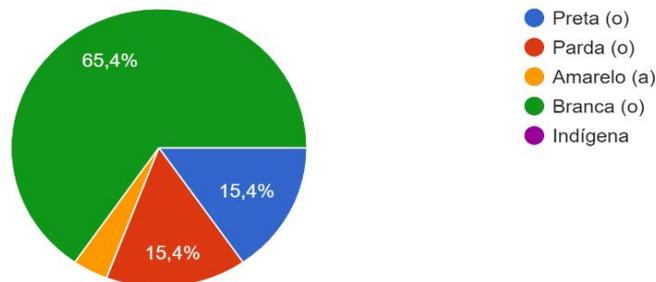


São dezoito mulheres (contando com a minha resposta teste), dois se definiram como homens, um optou por dar mais dados de sua identificação e cinco só se definiram como do gênero masculino (inclusive aquele que nada tinha a ver com o balé).

Sobre a cor/raça dos respondentes:

Qual sua cor/raça?

26 respostas



A maioria é branca, e em segundo lugar tem-se a categoria negros (pretos e pardos).

Sobre o tempo (cronológico) de relação (a dançar ou ensinar) com o balé clássico dessas pessoas:

Há quanto tempo estuda, ou estudou, o balé clássico?
10 anos
9 anos
3 anos – Mulher jovem, menor de idade.
37 anos.
16 anos
48 anos
Por volta de 30 anos

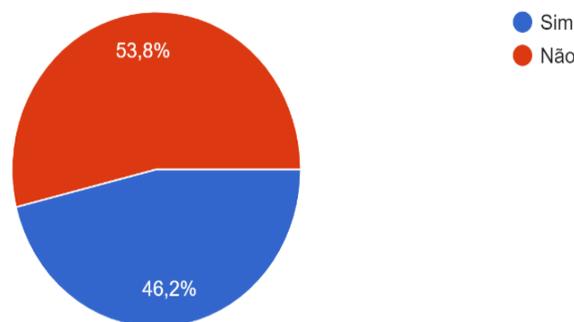
40 anos
Há 48 anos
Há 20 anos
há 27 anos.
20 anos
Há 8 anos
Mais de 10 anos
30 anos
16 anos – Sendo 10 como professora (no entanto o estudo e aplicação do método Vaganova começou há 5anos)
8 anos
16 anos
21 anos
14 anos
Estudo balé clássico desde que iniciei meus estudos aos 16 anos de idade, me formei e segui estudando métodos e formas de corpos absorverem o máximo da dança clássica.
8 anos
55 anos
Não – É aquele homem que quis responder, mesmo sem ter nada com o balé.
Dancei e dei aulas por cerca de 22 anos.
Desde meus 11 anos, e há 21 anos danço profissionalmente

Se o tempo pode ser um indicador de experiência sobre uma prática corporal, os participantes possuem, a meu ver, experiência significativa. Um deles atua numa Cia de balé clássico na África do Sul, dois são integrantes de Cia de balé em São Paulo e dois (um homem e uma mulher) estão em Cias no Canadá.

Sobre fazerem aulas de balé clássico no período em que o formulário foi aplicado:

Atualmente você faz aulas de balé clássico?

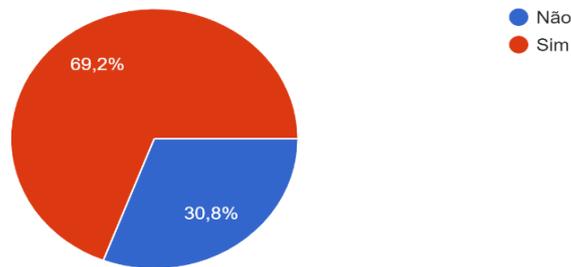
26 respostas



E a resposta, ao informado anteriormente, pode se justificar pela maioria ser professora, ou professor.

Você, atualmente, é professora/professor de balé clássico?

26 respostas



Sobre o método, ou métodos, de balé clássico vivenciados pelos participantes.

Qual método, ou métodos, de ensino do balé clássico você vivenciou?
Vaganova
Vivencio o método Vaganova desde sempre
Vaganova e Royal
Inglês com formação, Russo e Cubano (esporádicos).
Não tive um percurso formativo com métodos e ou escolas, mas com mestres e mestras.
Cubano, Vaganova e Royal
Método Vaganova, Royal Academy of dance e Escola Francesa. Fiz alguns workshops do método cubano, mas nada muito aprofundado.
Vaganova, Royal, atualmente currículo ABT
Vaganova
Royal e Vaganova
Experimentei por alto Vaganova na minha formação. Depois como profissional experimentei também Balanchine, mas aí foi mais a parte do estilo/estética apesar de fazer aula com profissional do New York City ballet.
Método Vaganova, método Royal
Vaganova
francês
Vaganova
Metodologia Russa Vaganova
Método Vaganova
Royal, cubano e Vaganova (um pouco de todos)
Vaganova e balanchine
Vaganova, Balanchine, Royal Academy of Dance
Metodologia inglesa e russa. Royal e Vaganova
Vaganova

Vaganova Escola Cubana Escola dinamarquesa Royal
Sem resposta
Vaganova, Cubano e Royal.
Variado, de tudo um pouco com o passar dos anos.

As perguntas foram feitas após a “coleta” dos dados supracitados:

Minha pergunta principal para a pesquisa é: O que significa a limpeza no balé clássico, para você?

Quando escutamos de alguém do balé: "faltou limpeza", o que isso quer dizer?

Que bailarina (o) você considera "limpa (o)", e por quê?

Que companhia (Cia) de dança, do Brasil ou do mundo, você considera "limpa", e por quê?

Ficou com vontade de me contar mais alguma coisa sobre o balé e a ideia de limpeza? Use esse espaço para escrever.

2.5 Pesquisa de Superfície: na encruzilhada havia o mar

A situação é ainda mais complicada do que dizemos. O mar é talvez o principal espaço liso, o modelo hidráulico por excelência. Mas o mar é também, de todos os espaços lisos, aquele que mais cedo se tentou estriar, transformar em dependente da terra, com caminhos fixos, direções constantes, movimentos relativos, toda uma contra-hidráulica dos canais e condutos. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.65)

Não há nada de superficial numa pesquisa de superfície, pelo contrário, ela é profunda e traz à tona somente o que fora possível após um mergulho ou mesmo após o nado na superfície.

Ao ler Deleuze e Guattari (2012) descobri um conceito interessante: o espaço liso (versus o espaço estriado) e na complexidade filosófica desses autores, surpresa fiquei ao captar a ideia de tal conceito, pelo simples fato de nadar no mar. Os autores usam o mar como “exemplo”, mas só tendo experienciado o mar, corporalmente, para captar essa ideia. Explico: quem nada em piscina, nada sabe do mar, não é a mesma coisa, e eu diria que é necessário reaprender a nadar quando vamos ao mar. O mar não se deixa ver por dentro, somente por fora e então sua imensidão nos toma pela visão. No entanto, quando entramos no mar e nos debruçamos sobre ele, a visão já ocupa um lugar pequeno, e isso nos assusta, nada vemos quando olhamos para baixo, não há direção a seguir; é apavorante não saber para onde ir, o corpo é arrastado para qualquer lado. Ao dar as braçadas descobre-se que há um ritmo que você precisa compreender, um ritmo de uma água forte e cheia de vida, diferentemente, da água

parada da piscina. Penetrar o mar com as braçadas do nado, requer um pouco de delicadeza com um nível adequado de força que só se aprende fazendo, nas primeiras tentativas a gente fere a água e só com o tempo a gente descobre que precisa fazer corpo com a água para conseguir se deslocar. Fazer corpo com o mar, como se fôssemos um só. Só assim a gente consegue nadar no mar. Depois que entendemos isso, começa a tentativa de navegar e de “estriar” o mar, de traçar pontos de partidas e de chegadas. A visão começa a ser mais utilizada, descobre-se que é possível nadar no mar.

Contudo, nem sempre será como a gente quer, tem dias cinzas, de mar revolto, de marolas, é necessário entender a natureza, o mar, para saber se ele fará corpo com você naquele dia. É sempre uma aventura e a sensação corporal que fica pós mar é de leveza, de um cansaço bom, como se a gente tivesse deixado com o mar tudo que estava em nosso corpo, ele pega para ele e dissipa nas suas ondas, manda para longe, e a gente volta com pouca coisa da gente e muito do mar.

Esse muito não é quantificável, nem explicável, é da sensação, um vazio bom, uma limpeza de energia que é sempre diferente. Assim é, para mim, nadar no mar.

Mergulhar é um desejo, ainda não realizei, mas deduzo a sensação, por já ter “brincado” de mergulhar na piscina, a sensação corporal é indescritível. Agora, no mar penso não só na sensação, mas no que se pode observar lá embaixo, isto é, se o mar se deixar ver. O que há no fundo do mar de vida e de coisas perdidas deve ser magnífico, mas o que há lá no mar nem sempre pode, e deve, ser trazido à tona, se vier, será pouco, será o possível, ou somente serão imagens capturadas pela tecnologia ou pelos olhos humanos. E nunca daremos conta da imensidão do mar, nem das profundezas e nem da superfície...

Por isso penso na ideia de “pesquisa de superfície” como algo do possível, menor como em Deleuze e Guattari (2003), e não inferior, pequeno. Penso na ideia de agenciamentos, de colocar num mapa aquilo que fora possível capturar do mar, aquilo que o mar deixou ser visto e sentido. A gente nada, ou mergulha, e só depois racionaliza o que o mar deixou no corpo. A gente se deixa arrastar, se deixa guiar, e o que resta colocamos na superfície para que outros possam ver, não sei se sentirão como a gente... Alguns até dirão ser possível mergulhar fundo para entender a fundo aquilo que você trouxe à superfície, e eu respondo perguntando: você nunca nadou no mar, não é?

Cada prática no mar trará sensações diferentes, cada pessoa, penso eu, fará corpo com o mar de modos diferentes, e trará à superfície de si aquilo que mais afetou seu corpo. No meu caso, trouxe assuntos do balé clássico, agenciei tais temas, e penso que outras pessoas, cujo desejo de estudar o balé surja, poderão mergulhar, ou nadar, de outras formas.

Nova imagem: pesquisa de superfície, final.



3. Balés, no plural? Afinal, de que balé eu falo?

Era 07 de abril de 2022, uma quinta-feira. Passado quase um mês de minha qualificação de doutorado, minha orientadora me avisa de uma mesa de discussão que aconteceria via canal Youtube pela nova escola de dança, ligada à São Paulo Companhia (Cia) de Dança (SPCD). A mesa nos chamou a atenção pelo título: Balés, no plural. E um dos questionamentos da banca de qualificação fora: de que balé você fala, Kátia? Quem questionou, afirmou que sabia de que balé se tratava, mas queria pelo dito mais detalhes. Talvez até uma inclinação de minha parte a uma ideia de balé brasileiro, penso que o que estava sendo sugerido era um olhar crítico sobre o que eu me propunha a pesquisar.

Acompanhei a mesa de discussão que, em dado momento, havia umas cem pessoas assistindo, creio que de várias partes do Brasil e trago aqui nesse texto a discussão que essa mesa me oportunizou. Mas antes, devo contar o que aprendi sobre o “balé brasileiro” e sobre como não é desse balé que falo e teço críticas.

3.1 Balé brasileiro: quase plural, mestiço culturalmente, mas branco na pele

Já que me propuseram, não de forma explícita, o estudo do balé brasileiro e de sua musa, Eros Volússia, assim o fiz. Fui ler sobre tal temática para tentar compreender o que queriam de mim, pois esses nomes foram mencionados por quem leu meu texto de qualificação – um texto obviamente sem muitas certezas, feito como parte da tarefa de um doutoramento e numa pandemia. Penso que captei a intenção por trás da indicação do “balé brasileiro” e agradeço por tal sugestão, pois consegui mais informações que corroboram com meus pressupostos de que o Balé clássico sempre foi racista, e mesmo o “balé brasileiro” também fora, sem dar-se conta desse racismo, afinal o contexto social era outro, início e meados do século XX no país.

Um trabalho importante sobre o “balé brasileiro” foi escrito por Roberto Wagner Pereira, intitulado: “A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização” (2003), fruto do doutoramento de Roberto, cuja tese com mesmo nome, mais acréscimos, é possível encontrar no acervo eletrônico da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). O livro traz na capa Maria Olenewa vestida de “índia” para a ópera o Guarani, e na contracapa Vera Grabinska e Pierre Michailowsky também trajados de “índios”. Estrangeiros que se instalaram no país e compuseram o balé nacional. Maria Olenewa, russa, foi a responsável pela criação da primeira escola oficial de dança no país, fundada em 11 de abril de 1927 no teatro municipal do Rio de Janeiro (PEREIRA, 2003, p.91).

Deste modo nasce o balé nacional, por meio de estrangeira, europeia, que buscava moldar corpos brasileiros ao Balé clássico e assim nosso país ter seus próprios bailarinos, o que seria mais viável financeiramente, pelo verificado no texto de Roberto Pereira, para a composição das óperas e balés nacionais. No entanto, houve a necessidade de atrelar à técnica clássica, europeia, aos temas nacionais brasileiros. O período estudado por Pereira (2003) é do final dos anos de 1930 e início dos anos de 1940, e revela uma ideia de formação nacional, e de divulgação de uma “identidade nacional” por meio do Estado brasileiro, assentada na mistura étnica das três raças: branca, indígena e negra, tendo o “mestiço” como a publicidade da identidade nacional. Os primeiros bailados nacionais teriam como inspiração a temática indigenista. Nosso romantismo clássico teria o “índio” como figura central, assim como acontecera na literatura nacional.

Todavia, o bailado nacional seria composto pela estilização da cultura chamada de popular, ou como apontado no texto de Pereira (2003), de folclore. Assim a dança que seria vista nos palcos do teatro municipal, seria polida (sem a “selvageria” e o transe dos autóctones) e com a técnica clássica em evidência, isso em corpos brancos europeus e em “mestiças” brasileiras de pele claríssima (como Leda Iuqui e até mesmo Eros Volússia, essa última não seguiria a técnica clássica à risca) e traços do rosto fino.

O treinamento de Olenewa era composto por “ginástica, plástica e os primeiros passos” e isso com a garantia de um aprendizado rápido, como consta em Pereira (2003, p. 94). Plástica, traduzo como a estética, ou forma; plasticidade é uma palavra usada até hoje nesse meio da dança, como ideia de dar uma forma. Estudar dança não era visto com bons olhos pelas famílias do Rio de Janeiro, associavam essa prática à prostituição, pelo que consta no texto do autor. As moças começavam a estudar balé na adolescência, e para a mestra russa, o desejável era começar pela infância, mas aqui a cultura do balé ainda estava começando, diferente de seu país de origem. Sabe-se que professores estrangeiros, nesse período – meados do século XX - davam aulas de balé em clubes de elite no Rio, com o propósito de instrução de etiqueta e boa postura às moças, e não de formação profissional, como era o caso de Pierre Michailowsky (MICHAILOWSKY,1956).

Havia, então, uma função social clara do Balé clássico, ligado a construção corporal de uma elite nacional. Sua outra possível função seria a de formação de um balé nacional, que deveria ter como base essa dança tida como a mais adequada, eu diria, “civilizada” e, óbvio, europeia. Pereira (2003, p. 100) diz que essa é uma “das grandes lendas das quais o balé ainda

padece.” O autor comenta a obra de Michailowsky, de 1956²¹, sobre o Balé clássico e nela o balé é tratado como linguagem universal e compreensível em qualquer cultura.

Quem representava o indígena brasileiro eram os corpos, brancos, estrangeiros, assim como a ópera brasileira era cantada em idioma italiano. Além do tema indígena começou-se a olhar a temática negra. Pereira (2003, p.110) aponta o balé “Noite de festa no arraial” como, “talvez um dos primeiros bailados cuja tentativa de ser ‘brasileiro’ não estava calcada na cultura indígena.” Esse balé, de 1932, teve coreografia de Olenewa com música de Francisco Braga e no libreto aparecia os motivos brasileiros que deram origem ao enredo. “As crioulas das cocadas, um moleque, um vendedor de laranjas, baiana e caipira.” (PEREIRA, 2003, p.110).

E a primeira bailarina brasileira do teatro municipal do Rio, quem foi? Madeleine Rosay. De família judaica, de poloneses. Nasceu no Brasil, mas só nasceu, porque seu genótipo e fenótipo revelavam suas origens europeias.

Pausa para uma digressão – o pensamento não linear leva-me aos motivos pelos quais estou escrevendo sobre esse balé brasileiro. Eu usei fotos do meu corpo para tratar da ideia de “sujeira” do Balé clássico, um corpo mestiço, pardo, claramente o corpo brasileiro evocado pelo Estado no século passado como o que representaria o país. Falei de “sujeira” porque para mim a limpeza era evidente, quem estuda o Balé clássico sabe o que é limpeza, eu só transbordei a ideia de limpeza, exclusivamente presa à noção técnica e fui para a ideia de limpeza racial, o que pode ser tratado também pela questão do higienismo social brasileiro. O fato é que, provavelmente, não encontraríamos na história brasileira a afirmação de que os negros não eram bem-vindos no Balé clássico, de que ali não seria seu lugar, mas é fato que ele, o negro, sabia que não o queriam ali, pois sabiam o que socialmente todos sabiam: quais os lugares que o preto poderia ocupar.

O corpo mestiço era evocado, mas desde que nessa mestiçagem prevalecesse o fenótipo branco, nos traços e no cabelo, no máximo a pele “morena” era requerida. O mestiço era a mistura que “deu certo”, pois apaga os traços fortes do negro africano. E sendo impossível se desfazer da mistura que aqui, no Brasil aconteceu, o jeito era aceitar e divulgar como identidade nacional o mestiço. Entretanto, mesmo havendo gente “morena”, pouco se vê na formação da escola de bailados do Rio a presença dos pardos, quando se evoca a morenidade de alguma bailarina da época (início e meados do século XX), em simples pesquisa pelo Google, nota-se a branquidão dessa tez tida como “morena”, como é o caso da bailarina Leda Iuque. E obviamente, ninguém assumia a questão racial como um problema, o ponto levantado, sempre, era a técnica.

²¹ MICHAÏLOWSKY, Pierre. A dança e a escola de ballet. Rio de Janeiro, MEC, 1956.

No documentário (Balé de pé no chão, a dança afro de Mercedes Baptista, 2006) sobre a vida de Mercedes Baptista, aparecem seus bailarinos e um deles, preto, Walter Ribeiro, diz que não foi aceito em escolas de Balé clássico no Rio por preconceito, por ser negro.

A minha intenção de pesquisa com a proposta da sujeira versus limpeza, primeiro é problematizar a identidade do Balé clássico, já que essa dança se fez rizoma, esparramou-se pelo mundo, que abarque todos os corpos e que vá pelo caminho da heterogeneidade e não homogeneidade. E esse questionamento seria possível responder, descortinando sua identidade, com rosto branco europeu.

Ainda sobre a orientação de me enveredar pelo balé brasileiro, ora, acho ótimo que tenhamos pessoas na história do país que começaram e que mostraram que havia riqueza na cultura popular, na cultura indígena, negra e sertaneja. E preciso evidenciar o pioneirismo feminino, Eros Volúcia e Mercedes Baptista precisam ser exaltadas e lembradas, pois bravamente, num momento em que o patriarcado era pior do que o que me rodeia, elas dançaram e criaram propostas reconhecidas como nacionais. Mas o que me chama atenção, e sempre me chamou, foi não haver bailarinas clássicas negras – pretas e pardas –, parece que o balé que as aceitaram, elas tiveram que criar, o que se encaixaria nessa ideia de “balés, no plural” de Cássia Navas (SPED, 2022).

Contudo, vale ressaltar que Eros Volúcia foi aceita para estudar o clássico, no teatro municipal do Rio, e inclusive foi elogiada por Ana Pavlova, grande bailarina russa, por ter um corpo que se adequaria à técnica clássica, mas Eros não quis, estudou somente quatro anos de técnica clássica e se enveredou para sua dança estilizada. (PEREIRA, 2003, 2004). Eros Volúcia era a “mestiça” idealizada por meio do apelo nacional de uma identidade brasileira. Eros era morena, de tez claríssima, até tida como branca, como aparece no livro de Pereira (2003).

Entretanto, a ‘mestiçagem atávica’ defendida pela bailarina estaria muito mais em seu discurso do que propriamente em seu corpo. Antônio Herculano Lopes (2000: 188-189), ao lado de José Ramos Tinhorão e Aluísio de Alencar Pinto afirma que a auto-representação de Eros Volúcia ‘como ‘mestiça orgulhosa’, que na ‘origem’ estava marcada pela cultura dos morros, era uma mistificação, uma vez que se tratava de uma branca nascida e crescida em bairros de classe média. No entanto, é importante que essa ‘branca’ se sentisse espiritualmente ‘mestiça’. (PEREIRA, 2003, p.191).

No documentário (Eros Volúcia, a dança mestiça de 2004) sobre a vida de Eros Volúcia há imagens dela mais velha, em participação de programas de TV nos inícios dos anos de 1990, e como ali já tínhamos a TV em cores é possível ver sua cor com nitidez. Era clara – para mim era branca – mas certamente tida como “mestiça”, pois ao pegar sol sua “morenice”, sutil, poderia ser evidenciada.

Mercedes Baptista era negra, também intitulada mestiça, mas é nítido nas suas imagens, jovem e velha, sua cor mais escura e seus traços negros, como o nariz mais largo e os lábios grossos.

Numa digressão dentro da digressão, trago os comentários acima, para explicar o porquê da minha escolha, em colocar meu corpo e outras fotos com bailarinos pretos, jovens, e falar sobre a “sujeira”. Porque para mim era óbvio, a partir das leituras que estava fazendo, dos nichos que frequentava nas redes sociais, a identidade racista do Balé clássico. Era óbvio para mim, onde estavam os negros quando se falava de Balé clássico. Eles estavam nos Estados Unidos, especificamente, no Dance Theatre of Harlem, mas no berço do Balé clássico, Europa, há poucos negros, quase é difícil de encontrar...

Só não estava em meu radar intelectual que eu pudesse cair numa armadilha de “autossabotagem étnico racial”. E isso me fez refletir e muito, tal comentário feito pela banca de qualificação foi de extrema importância para que eu pensasse melhor, sobre o assunto que me propunha investigar e sobre mim. Eu precisava me suspender um pouco do assunto, para visualiza-lo de fora e, ao mesmo tempo, olha-lo mais internamente, para meu corpo, minha vida, para captar se haviam dores, questões pessoais, que estariam me cegando. Um exercício nada fácil, mas necessário.

Primeiro pensei na possibilidade, como me alertaram, de autossabotagem e fiquei, a princípio, aliviada, porque se é “auto” sou eu mesma me sabotando, isso na cabeça de quem fez o comentário. Evidentemente o exercício reflexivo, por mais difícil que fosse, seria de olhar com cuidado e afeto para mim mesma, foi assim que recebi o comentário.

Eu simplesmente usei meu corpo, nas imagens da “sujeira”, por ser meu, logo não sofreria com questões éticas em pesquisa e por estar na pandemia e não poder me encontrar pessoalmente com outras pessoas. Enfim, esse foi um motivo de usar o meu corpo. Em segundo lugar, com a maturidade entendi melhor meu corpo, o aceitei com uma anatomia que não favorecia ao Balé clássico, cuja ideia de limpeza impera e que critico, e o aceitei por compreender que não tive o treinamento adequado para que eu pudesse construir uma técnica clássica aceitável, já que a ideia de limpeza estaria atrelada, inicialmente, à técnica. Quando olho minha trajetória com o Balé clássico entendo a fraca formação que obtive. Com a idade adulta pude vivenciar a dança novamente e ali, com conhecimentos, da biologia, fisiologia, anatomia, pedagogia, aprendidos na Educação Física, me aceitei e usei de meu corpo de uma forma melhorada, pois eu compreendia meu corpo de um outro jeito. Eu tive o prazer de dançar o *jazz dance*, não o clássico e me sentir plena no palco – e fazendo uso de técnica clássica, pois

o *jazz dance* usa da técnica clássica em sua base formativa. Então, poder olhar com maturidade para meu corpo e encarar a “sujeira” dele, não foi um problema.

Pensar a “autossabotagem étnico racial” me fez refletir se eu estava sendo quase racista comigo mesma. Pensei: será? E não, não sou racista comigo mesma e nem com milhares de negros – pretos e pardos – que resolvem tocar na ferida que envolve sua origem étnica e cultural. Assumir-se preto ou pardo, não é tarefa fácil. Entender que tal cor envolve o pertencimento a certos lugares e o não pertencimento a outros lugares é necessário e faz parte de uma educação racial, que deveria visar não a perpetuação de um lugar do negro e um lugar do branco, mas buscar apontar tais pressupostos para dizer, não, não há lugar específico de negro e branco, não deveria haver. Se há, talvez, tenham relegado como o lugar do preto e do pardo o da “sujeira”, porque foi na marginalidade que puseram tais corpos, nas ruas, nos terreiros²², nas “casas de família” como empregados domésticos. E para alcançar o “lugar do branco” além de enfrentar o racismo deveria, e deve, enfrentar a pobreza, porque são nas classes sociais mais baixas que está o negro – preto e pardo... “Já viu quanto custa estudar Balé clássico nas escolas de dança do país?” Nas boas escolas, tidas como consagradas, pois, participam dos grandes festivais de dança do país e conquistam premiações que as consagram no meio? É caríssimo estudar Balé clássico e as poucas escolas municipais de qualidade possuem audições para selecionar aqueles considerados, anatomicamente, aptos ao balé.

Ser pardo também é distinto de ser preto, e isso é necessário evidenciar, pois num primeiro momento o mestiço é visto como aceitável e quase branco, há quem não considere o pardo negro, e o próprio pardo foi ludibriado com a ideia racista de que não era negro, é branco, quase branco.

Em Daflon (2014) é possível compreender essa complexidade que envolve pretos e pardos no Brasil. Ela traz inúmeros autores e dados estatísticos para tratar dessa temática. Sua tese, intitulada: “Tão longe, tão perto: pretos e pardos e o estigma racial brasileiro” traz elementos que corroboram com o argumento que estabeleço nesse momento. O pardo ocupa um entre-lugar e dada a forma social²³ que estigmatizou tudo proveniente do negro-preto, o pardo, miscigenado, buscou fugir do negro. E nisso “eles permanecem ao menos parcialmente vinculados à identidade negra da qual se esforçam por escapar, o que conduz a um processo

²² Pereira (2003, p. 202) traz um comentário interessante sobre a famosa casa da Tia Ciata, no Rio. Ela “pode ser vista como uma metáfora dessa separação forçada entre a cultura dos negros urbanos e todo o resto da cidade, porque era diagramada em quartos: na sala de visitas da casa aconteciam os bailes com as polcas e os lundus, na parte dos fundos, o samba e, no terreiro, a batucada.” Esse trecho é parafraseado por Pereira, de Sodré (1998) em seu livro *Samba – o dono do corpo*.

²³ Explico mais à frente o que compreendo como forma social, mas de antemão digo que é um conceito de Sodré (2023)

doloroso de construção da identidade individual.” (DAFLON, 2014, p.57). Há um outro momento (de vários) nesta tese que auxilia na reflexão do argumento que estabeleço, Daflon (2014) traz um relato contido no trabalho de Eneida Reis (1997/2002²⁴):

Quando os amigos faziam piadas, ou algum comentário pejorativo sobre o negro, excluía-me da condição de negra, dizendo que eu não era negra, e sim café com leite, ou chocolate, ou mesmo mulata. Como se dissessem que com essas qualificações, eu estava excluída de ser negra. Uma negra não-negra, não-pobre, não-burra, não-suja, portanto, confiável e não pertencente à minha etnia negra. Por muito tempo, acreditei que era uma negra-não negra, ao mesmo tempo em que me percebia como uma branca-não-branca (REIS, 1997:27 apud DAFLON, 2014, p.93).

Além desse relato, há outros que são trazidos de outros estudos consultados por Daflon (2014), e a ideia do negro-preto atrelado à sujeira aparece, assim como o não lugar do pardo. A autora traz também elementos de obras sobre a miscigenação e uma suposta “falsa consciência” do miscigenado. Tece uma crítica, contundente, a meu ver, sobre a baixa percepção do pardo em relação à discriminação racial, uma possibilidade é o binarismo identitário, que diz ao sujeito: ou você é branco ou você é negro-preto e, assim, o sujeito pardo não se vê nem lá nem cá e possíveis situações de discriminação podem passar despercebidas. É importante ressaltar que para Daflon (2014, p.81) as identidades não representam uma simples escolha individual, para ela, valendo-se de Cuche (1999)²⁵, “em qualquer sociedade, a identidade autoatribuída depende de uma validação coletiva”.

Longe de querer entrar nessa discussão de forma profunda, a intenção aqui foi provocar a reflexão sobre ser negro, pardo ou preto, e a relação desse tema com o Balé clássico. Ser pardo pode nos fazer passar por branco facilmente, então compreendo que aceitar meu tom de pele num corpo de baile seja mais “fácil” do que tom mais escuro, pois nada como uma maquiagem para me clarear e me fazer pertencer ao grupo homogêneo... Ser preta já difere, está na pele sua diferença do todo. Obviamente, aqui no Brasil, encontramos meninas pretas em escolas privadas, pois se elas possuem dinheiro para arcar com a caríssima formação em Balé clássico e a participação nos caríssimos festivais, ela será aceita. Ninguém, em sã consciência no Brasil, vai negar, em pleno século XXI, o curso a uma pessoa preta que pode pagar. Também encontramos pessoas pretas nos projetos sociais, como foi o caso da formação de Ingrid Silva, que hoje é bailarina no Harlem, na famosa escola de Arthur Mitchel nos Estados Unidos. E há meninas negras na escola do Bolshoi no Brasil.

²⁴ REIS, Eneida de Almeida dos. *Mulato: Negro-Não-negro e/ou Branco-não-branco*. São Paulo, Altana, 2002.

²⁵ Cuche, Denys. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Lisboa, Fim de Século. (referência como consta na tese de Daflon (2014), há uma edição de 2002 publicada pela EDUSC.

O que quero dizer é que não houve autossabotagem étnico racial. Houve um desabafo de alguém já madura que pôde compreender, depois de anos, o lugar social que sempre ocupou e como isso se relacionava às suas origens mestiças (posso uma mistura familiar que não abarca somente o negro africano, há indígenas também, assim como brancos) e inevitavelmente de classe social pobre. Sempre estive imersa no discurso de “democracia racial²⁶” e no discurso familiar de quase brancos, porque morenos, então brancos (isso é possível compreender na obra de Daflon, 2014). Se os meus cabelos falassem, eles denunciariam o sofrimento que passei por ter cabelo armado e cacheado, mas o coque se fazia no meu cabelo, então parte do adestramento corporal eu conseguia seguir. E até gostava do coque, pois escondia meu volume de cabelo. Nessa época, adolescente, eu me sabotava, sim, não conscientemente, mas pela força social que me punia por ter o cabelo que eu tinha.

Saio das digressões e volto ao “balé brasileiro”, já estou até me vendo dançando no balé de Eros...

É interessante notar que o trabalho de Pereira (2003) traz importantes fatos históricos da época estudada por ele, por exemplo, a relação entre o surgimento desse balé brasileiro e o modernismo de Mario de Andrade e companhia. Mario de Andrade teceu comentário à época sobre o balé de Volúcia, e parece que tal arte produzida por ela o agradava e coadunava-se às ideias modernistas. É necessário considerar a ideia estética que vigorava e legitimava o que Eros Volúcia estava fazendo. O fato dela não ser bailarina clássica era louvável, no entanto, apresentar a técnica clássica em seu corpo também o era, pois haveria a ideia de nivelamento e desnivelamento estético.

Mario de Andrade utiliza, de ‘modo muito pessoal’, em suas análises musicais, as formulações estéticas de Charles Lalo de nivelamento estético e desnivelamento estético, que Gilda de Mello e Souza (1979: 20) assim explica: ‘Chama-se de nivelamento estético ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta e o ‘desnivelamento estético’ consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adora a melodia erudita’. Segundo Mário, entretanto, esse segundo fenômeno seria raro, mas que no Brasil ele ocorreu com as modinhas imperiais. (PEREIRA, 2003, p. 197).

Pereira (2003) ao trazer tal explicação buscou um comentário de Mário de Andrade sobre o trabalho de Eros Volúcia. Mário afirmou, no dito por Pereira, que Eros foi a primeira a

²⁶ O texto “Democracia racial” de Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2002), elucida de forma histórica e sociológica a origem de tal expressão e o seu significado. De forma sucinta, trata-se de uma expressão atribuída a Gilberto Freyre. No entanto Guimarães (2002, pp.1-2) destaca que “trata-se de uma tradução livre das ideias de Freyre sobre a democracia brasileira”. Freyre, pelo entendido, não pode ser compreendido como o idealizador e nem pelo rótulo, mas sim pela inspiração. Democracia racial seria essa ideia, mítica, como construirá Florestan Fernandes, de um paraíso racial, não haveria racismo no país cujas “raças” se misturaram. A ideia seria a de uma sociabilidade racial.

fazer a sistematização de nossas danças populares, alçando-as a arte coreográfica erudita. Portanto, vê-se que a antropofagia, na verdade, era feita de pinceladas da cultura popular, “civilizadamente” limpas e aptas ao gosto da elite que frequentava os teatros de palco italiano. Limpeza étnica racial, sabotagem da cultura popular.

Há um fato narrado no texto de Pereira (2003) que merece comentário. O autor traz um relato publicado no jornal o *Meio-Dia* de 24 de setembro 1940, sobre uma pessoa anônima que acusava Maria Olenewa de prejudicar as bailarinas brasileiras em detrimento das israelitas, essa pessoa evocava, à época, os nomes das brasileiras Itália Azevedo, Leda Iuqui e Diana Azevedo, como bailarinas legitimamente brasileiras, isso por terem, aparentemente, a tez morena. Em 7 de outubro, Maria Olenewa responde ao jornal e, obviamente, nega qualquer questão racial e ainda aponta que a primeira bailarina, Madeleine Rosay, era brasileira. Rosay era branca de olhos azuis, e filha de poloneses.

Ao descortinar o racismo do “balé brasileiro”, não significa que eu esteja desmerecendo as conquistas da época, só penso ser importante falar abertamente sobre um tema que ficou nas coxias da arte do balé.

Ao ler a biografia de Eros Volúcia (PEREIRA, 2004), encantei-me com sua história e de sua mãe, a poetiza Gilka Machado. Duas mulheres extraordinárias e que apostaram nas artes num período em que mulheres lutavam mais que hoje para mostrar do que eram capazes. “O apoio da mãe foi fundamental para que Eros ganhasse força para propor uma dança mestiça, brasileira, numa época em que o balé, ícone da dança erudita, cênica e importada da Europa, ainda ensaiava seus primeiros passos no país, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro.” (PEREIRA, 2004, p. 19). Eros trouxe os movimentos da cultura negra para seu corpo e para o teatro, isso não se pode negar. Mas isso não apagou o racismo e o lugar do negro na sociedade, tampouco o uso da técnica clássica em suas criações, sendo isso o que garantia, à luz dos críticos da época, o valor de sua dança brasileira.

Enxergo essa dança brasileira nos bailados do Ballet Stagium. Cia que não dança o Balé clássico, mas o tem como treinamento corporal e estético.

3.2 Balés, no plural? Nem tanto - ensino e tradição em conflito: uma discussão necessária

Faz parte de uma banca o surgimento de inúmeras ideias e questionamentos, se as seguiremos já é outra coisa... Nesse caso, ler sobre o balé brasileiro e acompanhar a mesa da São Paulo Escola de Dança, em 2022, me ajudou a mobilizar a crítica aqui empreendida²⁷.

Na mesa, chamou-me atenção a discussão com pessoas destacadas no mundo da dança: Dona Marika Gidali, bailarina e fundadora, junto a Décio Otero, do Ballet Stagium, Cia com cinquenta anos de atuação, Kanzelumuka, nome artístico e Dijina de Franciane S. de Paula, artista da dança, docente e pesquisadora e uma das fundadoras da Cia Nave Gris, com 10 anos de atuação. Duas gerações distintas. Uma senhora de oitenta e quatro anos (à época) de idade e muitos dele na dança e uma jovem artista conectada às demandas de sua geração. Na mediação da mesa estava Cássia Navas, pesquisadora da dança, docente universitária, e curadora da nova escola de dança de São Paulo. Segui a orientação de minha professora e fiquei em casa, numa quinta à noite, para assistir a mesa de discussão.

Descobri que eles gravariam a discussão, mas, posteriormente, não a disponibilizariam na íntegra no canal. Sendo assim, tomei notas e gravei a conversa em meu computador, como fiz com várias outras discussões na internet no período pandêmico. Em momento algum foi dito que as informações daquela noite não poderiam ser utilizadas. Era a primeira mesa da referida escola e acredito que nem eles sabiam ao certo o que pretendiam com a discussões. Faço uso, como faria de uma palestra, ou mesmo um curso. E foi bom, porque penso ter encontrado nas falas a resposta à pergunta que me foi feita, sobre: de que balé eu falo?

A abertura da mesa começou com a Inês Bogéa, diretora da associação pró-dança, que é a gestora da São Paulo escola de dança e da SPCD. De acordo com ela:

A escola tem como propósito a formação de artistas conectados com o mundo em que vivemos, dialogando com as diversas áreas do conhecimento, abertos à experimentação, a troca de saberes e a percepção de diversos pontos de vista. É uma escola com forte características locais para promover o ensino e aprendizado da dança, utilizando a arte educação como elementos de transformação social, com ações que democratiza o acesso da população à formação artística. O ensino das artes aqui considera histórias e trajetórias singulares. Nossa meta é promover o conhecimento artístico, técnico e pessoal de alunos, professores, convidados, especialmente, mas não exclusivamente, nas áreas da dança, nas suas mais variadas vertentes. A escola se estrutura em

²⁷ Houve uma escolha teórica para compor esse item (e outros da tese), escolha apoiada na filosofia contemporânea de Deleuze e Guattari com Mil Platôs, os cinco volumes (2011,2012). Nessa escolha não há os grandes autores do campo da negritude e nem do campo intitulado decolonial mas, isso não significa desconhecimento e desmerecimento de tais campos, e sim uma escolha de quem produziu a tese. O que pode ser julgado como falta de embasamento teórico, ou mesmo ingenuidade, eu julgo ser a produção de um texto autoral, ou pelo menos uma tentativa, que é anunciada no método e justificada com autores. Há um padrão na academia, e eu sei que fugi deste padrão. Foi uma aposta, e com isso compreendo as críticas que vieram e virão. Seguir com Deleuze e Guattari (2011,2012) implica correr riscos, implica fugir do padrão esperado, fugir da história e por isso recorrer à “geografia”. Seguir com esses autores é, por vezes, fugir do sentido, mesmo que eu os traia e apresente sentido, afinal a academia ainda é, demasiadamente, cartesiana.

4 eixos de atuação, cursos regulares que tem como objetivo oferecer a formação em caráter técnico, cursos de iniciação à dança que buscam introduzir as diferentes linguagens dessa arte para os adolescentes entre 13 e 17 anos, cursos de extensão cultural que tem como objetivo contribuir para a criação, a produção e a discussão da dança. E oportunidades, e projetos especiais que possibilitam ações afirmativas e de permanência de estudantes de baixa renda e ou em vulnerabilidade social. (BOGÉA, 2022)²⁸.

Apresentada a escola, percebe-se a ideia por trás desse novo projeto e fica implícito o motivo do título da mesa ser “balés, no plural”. Parece que a pluralidade está relacionada a diversidade de corpos. Após a apresentação a palavra foi passada à mediadora, professora Cássia, que idealizou essa mesa, e foi possível notar sua amizade com dona Marika, seu conhecimento sobre o Ballet Stagium e talvez sua intenção em achar que por ser a Stagium uma Cia cujos balés tiveram como temas povos indígenas, além de trabalhos com crianças e jovens em vulnerabilidade, seria então, um “balé plural”, mais a frente é possível compreender essa afirmação. Cássia apresentou suas convidadas da seguinte maneira:

Eu tenho aqui uma mestra. Que é a Marika Gidali em muitos sentidos. No sentido estético, no sentido artístico e no sentido ético. E tem uma aluna, que foi minha aluna, mas uma vez aluna, e uma vez professora, sempre aluna e professora, que é a Kanzelumuka que eu conheci com outro nome, Franciane, quando ela era uma jovem garotinha, fazendo perguntas essenciais nos cursos de graduação de dança da Unicamp. Eu comentei hoje com ela, que as perguntas que vêm de alunos de graduação são para os professores verdadeiros desafios, porque eles não tem pudor nenhum de perguntar toda e qualquer coisa. E isso faz com que a gente não somente modifique o conhecimento consolidado, que é contratual da gente passar numa graduação, como também enche a cabeça de novas questões. E eu vinha da Unicamp dirigindo, e falava, porque mesmo essa gente está me perguntando isso. Ela faz parte dessa gente lá no começo. (NAVAS, 2022).²⁹

O tom da conversa fora dado, Marika a mestra e Kanzelumuka a eterna aluna. Cássia diz aos espectadores que Marika não quis ensaiar, pois detesta ensaio geral, mas com a Kanze ela teve uma conversa horas antes, então é compreensível que surpresas pudessem surgir nessa conversa.

A mediadora, após as apresentações, resolve ser a professora e contar ao público sua ideia de “balés, no plural”. Inicia sua fala pela etimologia da palavra balé e, historicamente, narra a pulverização do balé pelo mundo, o que o torna, conforme seu ponto de vista, uma dança

²⁸ Fala de Inês Bogéa na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de Abril de 2022.

²⁹ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

multinacional. Ela conta o que todos nós lemos quando estudamos algum livro de história da dança³⁰.

Bom, balés, no plural, é... quando eu pensei balés, no plural, eu pensei, na pluralidade, então, só o nome balé está no plural, então não precisava, mas ainda reiterarei que era vírgula, no plural. Podia ser balé no plural, mas são balés, no plural, e eu começo dizendo, indo lá para trás, de onde é que vem a palavra balé... A palavra balé vem de ballare que em italiano é dançar, então, em todo o balé tem dança. E daí vem balletto, ballet, em francês, e o nosso balé que escreve balé, acentuado, **e que é eu considero o balé, o ensino do balé**, depois vocês podem, a gente pode discutir isso um pouco. Tem um artigo sobre isso, a primeira multinacional da arte, porque quando ele nasce na França, numa linha histórica que eu vou citar, na sua pluralidade, desde a dança de corte até o balé contemporâneo, ele, num determinado momento, depois dos “balézões” do século, do fim do século XIX, começo do século XX, ele se espalha para vários outros lugares do planeta, dentre eles o Brasil. Eu chamo de multinacional, da primeira multinacional da dança, porque vieram os professores e é uma multinacional de rápida, digamos assim... é... transmissibilidade, implantação, uma aula, um professor, um piano, uma partitura. Isso não quer dizer que a gente tenha transformado a questão da estética e os espetáculos, mas o ensino sim, o ensino se espalha e daí ele já começa a ser plural, porque esses professores vêm e trabalham com gente daquelas terras, as nossas terras de São Paulo, as terras do Rio Grande do Sul, as terras na Bahia, as terras do Rio de Janeiro, principalmente, mas Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio, depois, Minas Gerais e Bahia e o Nordeste. Aí já com um tipo de multinacional interna, vão se transformar em balés do plural. (NAVAS, 2022, destaque meu)³¹.

A professora Cássia define o que para ela seria o plural do balé, no caso a pulverização dessa dança pelo mundo. Em seu texto, Navas (2007) e num outro de 2010³², ela, de fato, trata dessa ideia da “multinacional”, mas de modo, aparentemente, não tão aprofundado. Ao pensar na era da globalização e difusão do capitalismo como um sistema, político, econômico e social, universal, faz sentido o balé se tornar um produto, ou mesmo uma empresa multinacional, cujas raízes bem fincadas na Europa, aristocrática, deram o tom da estética e do ensino que essa arte levou aos continentes onde se instalou.

Ao ler o excerto, acima, se evidencia o que Cássia quis dizer sobre o ensino e essa “pluralidade”, já sobre a construção dos espetáculos e da estética, há uma outra discussão, o

³⁰ Como por exemplo o que aprendi lendo Caminada (1999), em seu livro “História da dança: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999. Ou mesmo Portinari, Maribel. História da Dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, entre outros livros nacionais e estrangeiros.

³¹ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

³² NAVAS, Cássia. O texto de 2010 traz a mesma noção, com as mesmas palavras do texto de 2007. “Cada uma destas escolas/academias pode ser considerada uma filial do que denomino a primeira “multinacional da cultura/arte” (NAVAS, 2006b) - o ensino do balé. Uma multinacional estruturada de maneira informal e por rápida e eficaz implantação, haja vista a estrutura de sua modelização estar presente na figura (e memória corporal) de professores de balé, espalhados pelos quatro cantos de um planeta de cartografia ampliada após a segunda Guerra Mundial. Em cada filial, à figura do professor bastou, e ainda basta, acrescentar uma sala de aula, barras, espelhos, piano/pianista ou aparelho para reprodução mecânica/digital de música ou estudos musicais para aulas.

que nos faz pensar sobre não haver pluralidade nesses aspectos, mas ela disse que depois entraria nessa discussão. Pensar que o ensino seria plural só pelo fato de estar em outras terras não diz muita coisa; já que ela fala da história. Ficou faltando falar do porquê bailarinos se instalaram aqui para dar aulas de balé, fugindo da guerra na Europa e do porquê de a sociedade brasileira adotar tal dança sem nenhuma contestação – talvez não fosse possível, no curto tempo da mesa de discussão, abordar isso com mais aprofundamento.

O Brasil do século XX buscava se europeizar, na cultura, nas artes e até na sua gente, que era em sua maioria negra, composta de pretos e pardos, esses últimos os chamados mestiços ou mulatos. A Europa era o modelo de “civilização” a ser seguida, a França o berço das artes e, também, das ciências³³. Quem pode fazer balé aqui no Brasil no começo do século XX não eram os “mestiços”, pobres, os negros, eram pessoas da elite, eram brancos, ou pardos que pensavam ser brancos.

A higienização social na primeira metade do século XX é fato histórico bem conhecido, a eugenia à brasileira tinha objetivos claros de mudança de hábitos e comportamentos da sociedade vista como problema por conta de sua afrodescendência, já que todos os problemas de saúde e de conformação social seriam decorrentes dos comportamentos da população negra (STEPAN, 2004).

A inserção do Balé clássico no Brasil, fez parte desse projeto higiênico. No livro de Pierre Michailowsky (1956), o autor traz em um dos prefácios um texto denominado “Duas Palavras” de Afrânio Peixoto. Esse texto, de acordo com Michailowsky, era para seu outro livro: “Introdução à Nova Educação Física Estética como a Expressão da Eugenia e da Beleza”. Que teria sido escrito há mais de 20 anos, isso em relação ao livro de 1956, “a dança e a escola de Ballet”. Então, algo entre os anos de 1920/30. Tal livro fora publicado de forma esparsa nos jornais e revistas cariocas, como ele afirma. Pierre, resolveu publicar esse texto (Duas Palavras) em 1956, por ainda considerar válida as ideias ali contidas. Abaixo um pequeno pedaço desse texto, de Afrânio Peixoto.

“Duas palavras”

Um professor de higiene – a ciência e a arte da saúde – não pode, não deve deixar sem louvar a “Educação Física Estética como a Expressão da Eugenia e da Beleza”. A eugenia é a criação de boas, sadias criaturas, e a beleza será a de belas criaturas a criar, a reformar, a concertar, para atingir, enfim, o belo. (MICHAILOWSKY, 1956, p.9).

³³ No texto de Stepan (2004, p.347) é possível encontrar tais afirmações. “Por tradição cultural, os cientistas brasileiros aprendiam sua ciência com a França (ver por exemplo, Meira, 1907). A eugenia não foi exceção, como ficou claro quando, em sua primeira reunião, a Sociedade Eugênica de São Paulo tomou a sociedade francesa de eugenia como modelo de organização, reproduzindo seus estatutos palavra por palavra (Sociedade Eugênia de São Paulo, 1919).”

Então o ensino ser plural, no sentido do que a sociedade hoje pensa ser plural, como diversidade de corpos, é uma falácia. Há uma ferida que precisa ser aberta, e simplesmente não falar do assunto, o racismo do balé, não fará com que o problema seja resolvido. “Então, por aí a gente já poderia discutir a pluralidade, a pluralidade na relação de quem ensina e quem aprende” (NAVAS, 2022)³⁴.

Nunca houve essa pluralidade acima citada, quem ensinava era branco europeu, ou branco brasileiro (a) e quem aprendia, em São Paulo, na Bahia ou Rio de Janeiro eram brancos. A primeira bailarina negra do Brasil, Mercedes Batista, compôs o corpo de baile do Balé clássico do Rio, e não obteve destaque, migrou dessa arte europeia para uma dança afro centrada e aí houve reconhecimento, fica nítida sua necessária fuga de uma arte que não a aceitava como ela era.

Embora Mercedes tenha feito história ao se tornar a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio Janeiro em 1948, suas maiores contribuições para a cultura brasileira se concretizaram fora dele. Ela foi responsável por consolidar a identidade da dança afro-brasileira e divulgá-la mundo afora; abriu portas e ofereceu oportunidades para inúmeros artistas negros, incluindo Elza Soares, no seu próprio Balé Folclórico; foi uma das mentes por trás da revolução estética que transformou o carnaval carioca nos anos 60; e foi uma personagem fundamental na luta antirracista empreendida no país, através da valorização da arte e da cultura negra brasileiras. (PORTAL GELEDÉS,2021).

No mesmo artigo do portal Geledés, a professora e pesquisadora Mariana Monteiro é trazida, a partir de um texto seu (MONTEIRO, 2011) sobre a dança afro-brasileira, para justificar o caminho adotado por Mercedes. Havia à época o balé de Eros Volússia que mesmo quando tratava de temas afros não tinha bailarinos negros em seu grupo, somente em um bailado ela tinha músicos negros. Havia interesse pela elite da época, na cultura afro-brasileira, mas não havia bailarinos negros em atuação. Dando continuidade à ideia de pluralidade de Navas (2022), tem-se:

Então, você já tem uma pluralidade posta aí: que a relação desses professores, de origem, com aqueles alunos com quem eles se deparam quando eles chegam e tem um balé que se inventa também nesses lugares de origem, a partir de fragmentos, né? A partir de fragmentos do que se vê e do que se aprende e através de muita tentativa e erro. **Então são plurais, porque já estão trabalhando com corpos plurais.** (NAVAS, 2022, destaque meu)³⁵.

³⁴ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

³⁵ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

Que pluralidade é essa? Que corpos são esses? São corpos em terras brasileiras, mas são da elite, e essa não admitia o negro; mesmo o mestiço tentando se passar por branco, havia um limite, talvez o mestiço de pele mais clara, traços mais finos e cabelos com caimento propício à feitura do coque, conseguissem se camuflar, aos demais com os traços gritando sua ascendência africana, restava a tentativa e os não sem justificativas técnicas plausíveis. Esses balés que são inventados aqui no Brasil revelam o motivo da presença de dona Marika, pois o *Stagium*³⁶ é uma CIA que vai compor um repertório a partir de temáticas ditas brasileiras.

Agora, se a gente vê a linha de desenvolvimento do balé, que vem de balletto e ballet em francês, tem balé de corte, tem comédia balé, tem ópera balé, balé, tem balé de ação no século XVIII, o romântico do XIX, os “balézões” do século XX. Os “balézões” do século XX, que são chamados de balé neoclássico, mas que a gente chama de balé moderno, já tem os balés no plural. Tudo isso é balé e é diferente, mas tem uma linha de sucessão muito estreita que na dança moderna, explode num guarda-chuva, então a dança Moderna, essa história que fica desde a dançante corte até os balés do final do século XIX, ela é uma história contada por poucos. Muitos dos coreógrafos, das bailarinas e das coreógrafas não apareceram. Já está, havia vozes, que não eram ouvidas. Não eram ouvidas, principalmente a das mulheres. Naquela época, não é? Teve uma época que as mulheres nem dançavam, os homens faziam os papéis femininos e nós estamos aqui com 2 mulheres. (NAVAS, 2022)³⁷.

Navas (2022) continua sua explicação sobre a pluralidade do balé. A firma a construção pela etimologia da palavra “balé” e traça uma linha histórica dessa dança, para tentar nos convencer do plural. Ela conta o que lemos em qualquer livro de história da dança, como já mencionei anteriormente nesse texto. O surgimento do balé (não plural) a partir das danças de corte europeia, aristocráticas, sua ascensão à dança acadêmica, graças a vontade do Rei Luiz XIV, sua consolidação como dança com técnica e método pela França, sua expansão a outros territórios europeus e formação de novos métodos (por exemplo: italiano, dinamarquês, inglês, russo e cubano - o único não europeu); e a formação de danças que fugiam da forma clássica de apresentação dando origem ao que se chamou de dança Moderna. É evidente que o balé foi sendo atravessado pelo contexto histórico e social e se pulverizando em outras danças, mudando as vestimentas, os gestos, assim como as sociedades iam mudando. É verdade que houve uma predominância no cenário das coreografias, e direção cênica, do masculino, mas é verdade também que um nome feminino ganhou notoriedade e até hoje, exerce poder: Agrippina Vaganova, o método Vaganova, ou Russo, faz menção a ela.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=GU50j1TDgx4> Documentário produzido pela TV Cultura sobre a trajetória do Ballet Stagium, nascido em outubro de 1971.

³⁷ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

Essa “pluralidade” evocada por Navas, parece se relacionar a mudança que o Balé clássico foi sofrendo e as novas danças que foram surgindo, em decorrência da mudança do mundo. Dos corpos que não mais se adequavam ao espartilho, aos sapatos fechados, dos corpos que sofreram mudanças por conta do mundo do trabalho, da mudança de sistema econômico, político e social que estava acontecendo na Europa. Ressalto o continente europeu, porque por aqui a escravidão da população negra ainda era regra. Quando o Balé clássico e o moderno adentram o Brasil, fazia pouco tempo que a abolição havia sido assinada, e isso na prática não significava nada. O lugar do negro era à margem da sociedade brasileira. Sodré (2023) nos conta sobre a construção da racialização no país pós-abolição e como isso se deu de forma proposital, para deixar o negro, praticamente, no mesmo lugar que ocupara na escravidão, mas agora com os contornos de uma nova sociedade, a industrial.

A racialização pós-abolicionista era uma estratégia endocolonial de construção de fronteiras sociais internas, ideologicamente respaldada por saberes pseudocientíficos sobre a inferioridade antropológica do negro, assim como por interesses econômicos, no sentido de atribuir menor valor salarial à sua força de trabalho como homem livre. (SODRÉ, 2023, p.44).

Então, eu me pergunto: poderia o negro fazer Balé clássico, ou mesmo dança moderna? A moderna parece que sim. Até Mercedes Batista a fez. Ela, de fato, merece ser lembrada, pois conseguiu furar uma bolha imensa, mesmo não obtendo sucesso, mas logo partiu para outra dança, talvez essa sendo plural.

Navas (2022) destacou que estava na mesa com duas mulheres, mas, eu ressalto, bem distintas, de gerações bem diferentes, com corpos bem diferentes e histórias de vida singulares. E isso fez diferença na discussão e no problema que surgiu naquela noite. Cássia Navas segue seu raciocínio e afirma que:

Então, se a linha do tempo é linear nessa história do Brasil, nessa história do balé e poucas outras vozes são ouvidas, e é isso que temos, e é com isso que se trabalha, mas é preciso pensar sobre, na modernidade, mais vozes serão ouvidas. A modernidade tem a pretensão de ser universalizante, e de alguma maneira é, mas não é um fato de absoluto que a modernidade seja universalizante, universal. E a gente está discutindo muito isso, porque ela é local, e localmente a gente tem que resolver os problemas, inclusive aqueles que vem se arrastando há muito tempo, como as vozes caladas de corpos muito diferentes. (NAVAS, 2022)³⁸.

Há muitas afirmações acima que são confusas. A primeira é a ideia de linearidade temporal da história e a própria Navas se contradiz, pois afirma o linear, mas afirma também que poucas vozes foram ouvidas e ainda há um certo conformismo, pois é isso que se tem para

³⁸ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

trabalhar. A história não é linear e acreditar nisso é um perigo. O tempo linear também é uma invenção. Há um perigo na “história única”, como já nos revelou Adichie (2009), pois essa “história única” nos faz acreditar numa ideia “universal”, num padrão, num estereótipo e nisso todo o resto, plural, é inferiorizado e estigmatizado. A segunda ideia confusa é da modernidade como universal e como período que mais vozes serão ouvidas, há contradição quando se afirma a universalidade e logo em seguida se aponta que não há consenso sobre isso, é complicado tecer tal afirmação sem apontar as bases teóricas que a sustentam, é perigoso pautar-se numa história única. A terceira e última afirmação, confusa, aponta talvez, o desejo dessa nova escola de dança, de olhar o plural pela lente da diversidade corporal e aí, sim, escutar as vozes silenciadas. Penso, que era essa a vontade de Navas ao trazer dona Marika e Kanzelumuka, e penso que não ter feito o “ensaio geral” com dona Marika e tê-la provocado a perguntar, fez com que o assunto da noite tenha sido evidenciado. Navas finaliza e chega ao que denomina mais do que pós-moderno, o que chama de questões atuais:

Que na pós-modernidade, emergem as questões de gênero, de identidade, de nação, de religião, mas isso só não basta, então se explode hoje em jovens coreógrafos e pesquisadores algumas questões que já são “pós, pós, pós modernas”, atuais, de trabalhar com o gênero, com identidade, com questões nacionais, como nação e religião. E a Marika Gidali, em 1971, já começa no balé, Stagium, junto ao Décio. (NAVAS, 2022)³⁹.

Tom da conversa dada, Cássia dá a palavra às convidadas e inicia com Kanzelumuka que estava em Brasília. Kanzelu iniciou sua fala reconhecendo a hierarquia de suas interlocutoras, mostrando respeito pelo fato de serem mais velhas, suas referências e, por isso, também, pede licença para chamá-las pelo primeiro nome. Kanzelu ressalta a importância do Ballet Stagium ao país, pelas temáticas que abordou, e destaca a importância dessa Cia em sua vida, pois os assistia pela rede TV Cultura e chegou a cruzar com a Cia em dois momentos, num primeiro momento ao fazer um workshop com um bailarino do Stagium e num segundo momento num processo de audição para entrar na Cia, coisa que não aconteceu, mas em momento algum ela falou disso como algo ruim. Ela continua contando sua trajetória na dança, seu ingresso na Universidade de Campinas (UNICAMP), no curso de dança, e as Cias pelas quais passou. Resolve retomar a graduação para contar quando se envolveu com o que seria denominado “danças do Brasil”

E eu pude ali passar, experimentar ali, de alguns grupos de estudos e de pesquisa e já no, quase no final dela (da graduação), eu começo a me interessar pelos estudos, **o que a gente pode chamar de danças do Brasil, né?** E me interessar por esse, corpo expressivo do bailarino nas possibilidades de se

³⁹ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

trabalhar... É... **Qualidades cênicas a partir de danças da tradição afro-brasileira.** E aí eu encontro ali uma orientação da professora Inaicyra Falcão dos Santos, e desenvolvo uma pesquisa de iniciação científica que é a partir de uma composição coreográfica, e essa pesquisa de iniciação científica reverbera até hoje, tanto é que quando eu vou para Minas Gerais (...). Eu preciso acionar enquanto intérprete criadora, numa companhia de dança, repertório, né? É pensar aí é procedimentos mais individuais de como criar dentro daquele grupo, dentro da daquela companhia. E aí, vai ser todo esse repertório construído, né? Ao longo dos meus anos, na graduação que me possibilita também ali a me relacionar tanto com os demais bailarinos, né? Como também com as questões culturais da própria cidade, né? Uma vez que a gente, trabalhava a partir dos acontecimentos das manifestações, populares, das culturas negras ali de Belo Horizonte, das culturas urbanas, né? (KANZELUMUKA, 2022, destaque meu)⁴⁰.

Kanzelu nos apresenta sua ideia de balé, e aqui ganha o nome de danças do Brasil, que nada apresenta de Balé clássico, nem na base de treinamento. Ela apresenta sua base prática e teórica da academia na figura da professora doutora e livre docente, Inaicyra, mulher negra, soteropolitana, cantora lírica, de origem ioruba. E parece que a pesquisa feita a partir do contato com essa docente a impulsionaria pelos caminhos da dança que desenvolveria. Ela saiu da Cia de Minas Gerais, veio a São Paulo e ingressou na Cia de Ivaldo Bertazzo, após essa passagem nessa Cia, ela foi a uma audição do Stagium, e mesmo não passando, ficou contente, pois chegou até a etapa final da audição. E aponta uma característica de sua formação, que, aparentemente, a levou a fazer essa audição.

E fiquei muito feliz, porque eu sou, eu fiz Balé clássico quando menina, estudei técnica clássica de dança na graduação e em todas as companhias que eu dancei o Balé clássico e era a técnica, é uma das técnicas utilizadas como treinamento. Enfim, porque eram companhias que acreditavam que o balé, ele, por ser uma técnica reconhecida, né? E com um vocabulário que todo mundo... é... tinha familiaridade, ele poderia ali, criar uma unidade, digamos, entre corpos tão diversos... E... mas eu confesso que, particularmente, que não é um treinamento que eu mais me afino, mas, pois bem, fui fazer audição e fiquei muito feliz, porque eu gosto de alguns elementos que o balé tem enquanto trabalho técnico, de força e de entendimento do corpo numa outra relação com o espaço, né? Fora daquilo que eu habitualmente é, organicamente me identifico ou prefiro trabalhar. E eu lembro que eu voltei para casa subir a Rua Augusta a pé, que eu morava ali na Frei Caneca, e eu fiz todo o trajeto de volta a pé muito feliz. Eu não fui selecionada, mas eu consegui cumprir, né? É... Com meu propósito ali, né? De forma consciente, né? E entendendo tecnicamente né, como que meu corpo foi se apropriando das ferramentas do balé, né, pra, enfim, executar o que ele precisa executar, né? E como que meu corpo também foi amalgamando ele, ao longo dos anos, né? Princípios da técnica clássica. (KANZELUMUKA, 2022)⁴¹.

⁴⁰ Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

⁴¹ Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

Kanzelumuka conhece, corporalmente, o Balé clássico: a técnica clássica. E fala disso, dando a entender que foi essa a técnica cobrada na audição, além de afirmar que em todas as Cias que passou, a técnica clássica é a base de treinamento corporal. Quando ela diz: “criar unidade em corpos tão diversos”, é isso mesmo que o Balé clássico faz e busca, há uma ideia de homogeneidade e isso não se refere somente ao estudo da técnica, mas a todo ritual que envolve o ensino de tal dança. Devo concordar com Kanzelu, pois também gosto de alguns elementos da dança clássica, mas outros aspectos sempre me incomodaram, tanto a ideia de inflexibilidade da forma estética quanto o ritual que envolve o ato de fazer a aula de balé. Amálgama é uma boa palavra para definir um corpo que experimentou inúmeras técnicas e jeitos de dançar, e que mesmo dançando outras coisas no presente, há ali nesse corpo, espiralar⁴², essas outras formas de dança que um dia foram experimentadas e compõe a pessoa. Amálgama é fusão, mistura.

A convidada, Kanze, começa a falar da criação de sua CIA cênica, em 2012.

Já há dez anos, eu tenho uma companhia cênica. A gente não se coloca nem de dança e nem teatro porque a gente transita, por entre essas linguagens, né? Uma companhia cênica em que a gente trabalha muito a partir de uma ideia de corpo e encruzilhada, né? Então o que seria isso, seria pensar um trabalho técnico diverso, muito a partir das nossas experiências diversas, né? No meu caso, eu tenho essa experiência com balé, com jazz, com danças das tradições afro-brasileiras... E com um modo de pensar procedimentos para criação de treinamento dentro dessa ideia, como a Cássia disse: “pós, pós, pós-moderna”, né? Que a gente vai também chamar de dança contemporânea, sem necessariamente... É ... ter que a anular ou tentar apagar quaisquer traços de etnicidade, culturais, e de memórias que o nosso corpo traz, não é? (KANZELUMUKA, 2022)⁴³.

Aparece a noção de “encruzilhada”, a convidada é de tradição religiosa afro-brasileira e tal palavra é comum a essa tradição, pois assenta-se na figura de um orixá, Exu, “que transgride os limites de um mundo balizado pelas dicotomias. A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta dos seres paridos no *entre*.” (RUFINO, 2019, p.16). A encruzilhada permite ir por outros caminhos, não apaga os caminhos percorridos, mas mostra outras possibilidades, atalhos, fronteiras, frestas. Há na composição da Nave Gris,

⁴² Espiralar é um conceito advindo do livro “Performances do tempo espiralar” de Martins (2021). A autora trata o tempo a partir de uma outra perspectiva epistemológica, não ocidental. Traz a cultura africana como norteadora do seu pensar, e a cultura afro diaspórica. Tempo espiralar e encruzilhada são conceitos por ela mobilizados... “o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.” (MARTINS, 2021, p.23)

⁴³ Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

Cia de Kanzelu, esse pensamento plural, de usar várias possibilidades de conhecimento corporal, de múltiplas experiências performáticas. A modernidade não deu conta de um mundo plural, a ideia de um mundo padrão, de uma universalidade, esteve presente nessa concepção moderna, apareceu isso na fala de Navas. Rufino (2019) tece críticas à modernidade, ao evocar sua pedagogia da encruzilhada, o autor afirma que sua crítica vai na direção do “projeto de dominação colonial” de tal era. Que estaria ancorada na “mentira propagada por séculos envolta num véu de pureza que dissimula o caráter devastador, legitimado a partir de uma política de invenção do *outro* como parte a ser dominada para a ascensão da civilização.” (RUFINO, 2019, p.17). Kanzelumuka afirma que sua Cia se orienta por procedimentos que não anulam quaisquer traços étnicos e culturais, não busca padronizar os corpos, como preconiza a técnica clássica, essa é só mais uma técnica entre tantas outras que podem ser acessadas, na perspectiva narrada pela convidada.

Finda a apresentação de Kanzelu, e dona Marika é chamada para falar. Todavia, deixa evidente que não sabe ao certo o que querem dela, pois pergunta se é para falar desde o dia em que nasceu até aquele dia, isso dando uma risada, o que levou Navas responder que não, que ela poderia escolher o que falar e que ela havia optado em não fazer o “ensaio geral”. Dona Marika aparentava que na verdade não queria mostrar nada de sua vida, talvez por ser muita coisa nesses 84 anos de vida, como ela mesma revelou. Talvez, também, porque já tenha falado muito sobre si e sobre o Ballet Stagium, então, possivelmente, fosse falar mais do mesmo, essa foi a impressão deixada nesse início de fala.

Mas, ela começou a falar e apresentar sua fonte de saber, mesmo que não veja isso como sabedoria, ou conhecimento legítimo, por ser de outra ordem, da experiência e não dos estudos formais, do texto escrito etc.

Não sei. Não sei. Só sei que eu danço, a vida inteira eu dancei e sempre respeitei com muita, muita honestidade, com muita é? Não diria sabedoria, porque quando comecei não sabia nada. Não aprendi nada no papel, não aprendi nada na escola, nada. Eu aprendi tudo indo nos lugares ou onde eu achava que tinha que ia ver. E às vezes nem é que eu achava, porque não achava, aí de repente, eu chegava lá. Então, o que que aconteceu com o Ballet Stagium, eu não sei, mas o Ballet Stagium foi a continuidade de um, de uma carreira minha que já estava vindo desde 1953, e o Ballet Stagium nasceu em 1971. E o Décio, também... é... A mesma coisa, quer dizer, nós somos 2 pessoas que se encontraram no momento certo, historicamente falando. (GIDALI, 2023)⁴⁴.

⁴⁴ Fala de Marika Gidali na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de Abril de 2022.

Ah, dona Marika! A senhora sabia, sim, e sabe muito, não à toa é reconhecida por seu saber e pelo que produziu de conhecimento com o Stagium ao longo desses cinquenta anos. Há ainda no imaginário de muitas pessoas que o conhecimento válido é aquele escrito, mas não – há nas práticas da oralidade, da corporalidade, muito conhecimento, muita sabedoria. Possivelmente, a senhora pode ter escutado pelos caminhos da vida, ou mesmo pela formação formal que tenha tido, que o conhecimento humano, legítimo, está ancorado numa outra forma. A aprendizagem humana se dá no cotidiano e não somente na estrutura formal do Estado moderno, dentro de uma escola. Porém, como disse Certeau (2014, p.204), ao apontar um valor da modernidade e do mundo ocidental:

O “progresso” é de tipo escriturístico. De modos os mais diversos, define-se, portanto, pela oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática “legítima” - científica, política, escolar etc.- deve distinguir-se. “Oral” é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e tradição. (CERTEAU, 2014, p.204)

O mundo moderno, ocidental, deslegitimou, aparentemente, todos os saberes populares, e de tradição. Dona Marika seguiu falando o que é dança, fala de um caminhar que fora sendo percorrido junto ao Décio nesses anos todos, e caminhando foram construídos a dança deles e do Stagium. E difere dança de Balé clássico.

Tudo que eu caminhei foi muito bom naquele momento, mas agora não é nada daquilo. Agora é uma outra coisa. E eu tenho que ampliar essa outra coisa. Tem que entender essa coisa, que não é mais aquela lá do Balé clássico. O Balé clássico, sim, é meu caminho, minha, a minha forma de falar. Faz parte da minha dança, mas não como estilo. É como disciplina, como sociabilização, como aprendizagem... é... da sua casinha, como aprendizagem da sua honestidade com o seu trabalho, a barra não é um empecilho. Ali ela tem que ser uma amiga. A sala tem que te acolher e você tem que respeitar. (GIDALI, 2023)⁴⁵.

Ela compreende que os tempos são outros, e, possivelmente, isso a conduza a outras pesquisas para sua dança, ou a dança do Stagium, mas destaca que o Balé clássico é sua forma de falar, está incorporado em sua dança, ou melhor na sua forma de corpo, mas o estilo, que talvez deva se relacionar as coreografias e temas dançantes que constrói, são de outro lugar; de fato, o Stagium não dança balés clássicos, mas os corpos de seus bailarinos gritam a técnica clássica. E ela destaca o caráter de ensino e aprendizagem da técnica clássica como aliada da formação, do que ela denomina, trabalho “honesto”. Ai ela já dava pistas do que pensa ser marca

⁴⁵ Fala de Marika Gidali na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de Abril de 2022.

do Balé clássico, e ao dizer “tem que respeitar”, afirma: é assim, há tradição. E descobriremos o que ela pensa ser tradição ao longo dessa conversa.

Marika traz a fala de Kanelu sobre a audição, e a técnica clássica, na sua explanação, numa tentativa de explicar o que ela quer ver da técnica clássica

E é muito gozada quando você diz assim, não, porque tem... é.... audição, e eu faço uma barra clássica, mas eu não olho aa perna alta da pessoa, eu olho a postura dela na barra, a postura quando ela entra dentro da sala é o que me interessa. Não me interessa se ela vai levantar a perna, sei lá, até, ou então vai quebrar o corpo não sei como, o que me interessa é, realmente, é a postura dela perante aquilo que se chama, aquele, também, **é uma igreja**, não é, um **santuário**, aquilo lá. **E se a pessoa entra respeitando aquilo**, para mim, ela pode ser gordinha, magrinha, tanto faz, é essa que eu quero, não é? Então, a coisa é tão complexa, Cássia, mas é tão complexa... (GIDALI, 2022, destaque meu)⁴⁶.

A visão dela sobre o Balé clássico é dada, ela o compara a uma igreja, logo há regras que devem ser obedecidas, seguidas. Há, então, um jeito de corpo, uma postura requerida, e como veremos, trajes adequados, há um ritual que deve ser seguido e respeitado, em sua perspectiva. Até a “gordinha” passa, mas veja o diminutivo evidenciado em sua fala.

A conversa prossegue, e Navas pensa ter captado o caminho de diálogo que dona Marika gostaria de seguir, ela propõe que Marika fale mais sobre ela bailarina. Acompanhamos o “ensaio geral” ao vivo, e seguimos para ver no que ia dar essa ideia de balés, no plural, que na cabeça de Navas estava bem clara...

Não, não, não deixa, uma bailarina não deixa de ser uma bailarina, vai morrer bailarina, não vai um pas de bourré, porque dói a ponta(risos). Bailarina é bailarina, ela dança, você tem várias formas de dançar. Hoje eu tenho uma história, já, eu tenho uma história lógico. Eu comecei como bailarina... É... desafiando a técnica clássica e depois fui para moderna, depois fui para cá, fui fazer ginástica de solo, aparelho, não interessa. Eu fui fazer tudo o que o corpo, que o meu corpo precisava para eu subir no palco e dizer, eu estou plena. (GIDALI, 2023)⁴⁷.

Uma vez bailarina clássica, sempre bailarina. A técnica clássica está lá, internalizada. De modo espiralar, ou pela encruzilhada como aprendemos com Kanelu, várias possibilidades de movimentação cênica vão sendo sedimentadas no corpo, até mesmo a ginástica fez parte da formação de dona Marika, algo que parece ser comum à época, meados do século XX, pois Pereira (2003) nos contou que na formação do balé do Rio de Janeiro, por Maria Olenewa, havia junto à dança clássica ensinada, o trabalho corporal com a ginástica, e dona Marika é

⁴⁶ Fala de Marika Gidalí na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

⁴⁷ Fala de Marika Gidalí na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

dessa época, e também passou pelo balé do Rio de Janeiro. A plenitude fora alcançada a partir de inúmeros treinamentos corporais, dos quais, um gritava a forma preferida de mostrar-se corpo, o treinamento da técnica clássica. Plenitude, para dona Marika, não se ensina pelo narrado, se aprende vivendo as várias técnicas e danças corporalmente. É da ordem do aprendizado singular.



(NAVAS e GIDALI, 2022)⁴⁸

A Cia inclusive mantém a forma francesa da palavra (Ballet). Eles podem não apresentar Balé clássico, os grandes repertórios de balés românticos etc., mas mantém em sua formação corporal, tal técnica. E, talvez, não tenham mudado o nome pela força que tal técnica possui e pela suposta seriedade que o nome dá a Cia.

É desse balé que este trabalho trata, esta tese questiona a técnica clássica, essa que perpassa o balé de corte, o clássico, o de ação, o neoclássico, e algumas técnicas de dança moderna e o dito Balé brasileiro, nacional. Porque, por mais mudanças que tenham ocorrido na produção cênica do balé, a técnica estava lá, forte, enraizada, e ganha contornos mais evidentes com sua constituição escolar, em métodos, e na formação de uma homogeneidade corporal. Há uma ideologia por trás do Balé clássico, cuja força é, por muitos, inquestionável, como no caso de dona Marika.

Cássia Navas, pergunta, respondendo: “É a **identidade**, né?” E prossegue conversando com dona Marika. Essa vai narrando o passado do Stagium, contando a experiência de ida ao

⁴⁸ Diálogo entre Marika Gidali e Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de Abril de 2022.

Pantanal, de montagem do balé Kuarup, tido por Décio Otero⁴⁹ como um marco do balé nacional, comparando-o, modestamente, inclusive à Sagração da Primavera de Maurice Béjart.

Dona Marika seguiu contando, brevemente, os processos e em como isso vai sendo modificado conforme o tempo, o contexto. Cássia resolve fazer a pergunta para Kanzelu, e marca a distinção entre os dez anos de sua Cia e os cinquenta do Stagium. Nisso dona Marika salienta que se deve comemorar os dez anos, Cássia concorda e começa a contar algo sobre comemoração. Nisso se envereda noutra história que culmina, novamente, na fala de dona Marika, Kanzelu será chamada depois.

Cássia questiona a ideia de contar uma história, coisa que marca a construção de um balé, de uma coreografia e afirma:

Tem uma coisa de contar a história, de contar para além, né? De contar sobre o país, de contar sobre... Isso é uma coisa que move vocês ainda ou a partir desse momento, ou vocês vão tirando essas coisas que vocês já comparam, porque os artistas contam antes que os cientistas. Eu acho. Isso é uma hipótese minha. Quando o cientista vai lá provar, o artista já teve aquela hipótese e já apresentou. Como é que é isso? É uma espécie de adivinhação ou só o tempo dirá, ou vocês já sacaram que vocês estão se adivinhando, também, para Kanze, isso aí. (NAVAS, 2022)⁵⁰.

Dona Marika fala que lá no começo a vontade deles era falar com o ser humano, e para isso seria necessário olhar para o contexto social, inclusive das regiões fora do sudeste, norte e nordeste, por exemplo. Deixa, de forma clara, que a história que se conta está no seio social, e que “resistência” seria a palavra motivadora dos anos 1970, 1980, 1990 e 2000, mesmo evidenciando que o que se conta hoje e a forma de contar, difere daquela do passado. Ela termina sua fala e Cássia passa para Kanze, no entanto, já foi à outra pergunta. Havia, aparentemente, uma desconexão na conversa entre as três, era nítido que Cássia tinha familiaridade com dona Marika e o Stagium, e que as questões não estavam tão claras, talvez houvesse um roteiro, mas houve uma tentativa de deixar a mesa mais livre.

Agora vou passar para Kanze... Kanze, quando que foi o seu ponto de inflexão nesses dez anos que você sentiu como bailarina? Você poderia dizer? Pegando essa faixa de você, intérprete. É difícil de falar isso mesmo. Por exemplo, quando o jornalista recebe um *press release* de uma companhia ou de uma coreografia, ele fala: gente eu não estou entendendo nada, e aí, se a gente botar esse jornalista para dançar ele também não vai saber descrever o que ele está dançando, então? É difícil, não é? É difícil, né? E como eu faço isso há muito tempo, que é mediação entre palavras e textos e o que vocês fazem. Eu sei que é difícil, porque para mim também é difícil, né? As vezes sai uma página de uma descrição e tem uma coisa muito interessante do que a Marika falou que depois da pandemia, tudo virou dança. Isso aqui que a gente está fazendo é

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=fyPibOZ2RE&t=48s> TV Cultura. Clássicos – Kuarup 40 anos.

⁵⁰ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

dança, dança. Online é dança sem online, é dança. Então caíram por terra as várias questões, dá para dar aula de dança? Sim, dá para aula de dança. É mais chato, é mais isso, mais aquilo. Mas foi o que deu para fazer, né? As reinvenções têm que ser... É... digamos assim, uma força, né? E não uma coisa de menos importância. Então voltando aí. Quando é que foi esse ponto de inflexão que você, a Marika falou, olha, eu não sabia, eu fui fazendo, fazendo, fazendo, mas senti que estava fazendo a diferença. É óbvio que quem vai para o Xingu não pode deixar de sentir alguma coisa? Que estou fazendo a diferença. Quando que isso foi fazendo a diferença para você? Nesses dez anos de Nave Gris, que é o nome da sua companhia. (NAVAS, 2022)⁵¹.

Cássia Navas tem uma característica quando pergunta, ela não fica restrita à questão, ela gosta de contar história, narrar fatos, talvez por ser docente e pesquisadora, mas o fato é que ela foi um pouco prolixa. E ao final, se não repetisse o que foi perguntado, a entrevistada, ou participante da mesa, ficaria, a meu ver, sem entender. Possivelmente, a falta de um roteiro prévio, porque não houve ensaio geral, a fez improvisar e falar um pouco mais.

Kanzelumuka, numa postura de respeito à mais velha que falou previamente, ressalta essa experiência de dona Marika como algo importante para ela, pessoa que percebe que está envelhecendo e descobrindo certas coisas por conta desse amadurecimento de vida.

É muito bom ouvir, é uma pessoa com uma vida de experiência, né? Como a Marika, porque vai só afirmando algumas coisas que eu precisei ficar mais velha para entender... Hoje eu consigo ter dimensão muito dessa conexão vida, arte, não nesse lugar, só do discurso: aí vida é arte, arte é vida, mas entender mesmo que... É... as minhas experiências, né? Com dançar fora desse lugar formal, né? De formação do que se entende por dança, né? Enfim, espaço para dança. É ele que realmente me alimenta, e que me permite seguir caminhando, né? É a gente quando criou a Nave, eu estava num momento bem, eu não digo desistência, mas um pouco, sem saber como seguir, né? Eu gosto sempre de pensar no que o babá Sidney fala, né, está em dúvida? Volta no centro da encruzilhada, escolhe outro caminho, e segue. (KANZELUMUKA, 2022)⁵².

Arte como experiência. É isso que fica da fala de Kanze e em como ela precisou viver a vida para conceber esse entendimento. Dançar não precisa ser um ato dedicado a um espaço fixo, como num teatro clássico; dançar não precisa ficar restrito ao que disseram que é dança. Kanze vai nos contando sobre suas reflexões e questionamentos entorno de sua dança e, astutamente, captou as entrelinhas das inúmeras perguntas que Cássia Navas a fez, mesmo sem ser de forma explícita. Ela volta a falar da encruzilhada como conceito norteador de seu fazer e isso revela a possibilidade de sempre percorrer um outro caminho, de um eterno retorno, permitido nesse processo de dança e de vida. Kanze conta que no começo de sua CIA:

⁵¹ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

⁵² Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

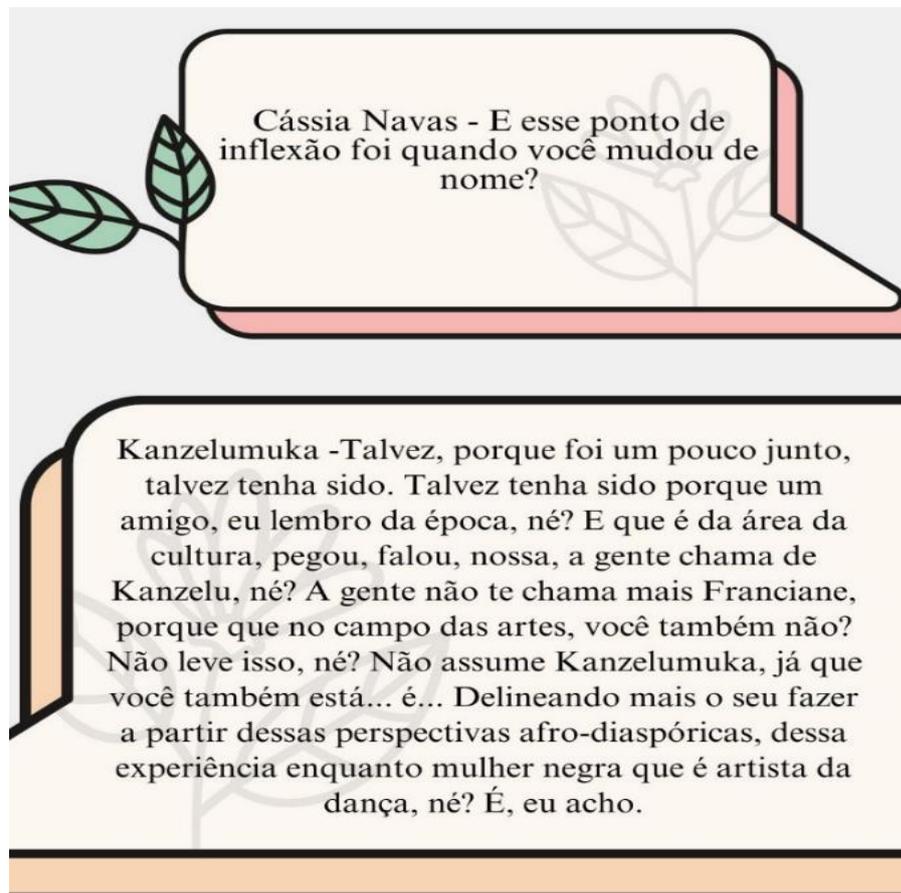
A gente se encontrou e decidiu, né? Na época éramos 4, né? ... Criar Nave Gris, entendendo que isso que a gente queria, enfim, dançar ou **fazer algo na relação com outras pessoas**, com outras... **E sempre para alguém**, né, não algo para nós, porque não era isso que nos interessa na verdade, né? Nesses 10 anos a gente foi se transformando e tendo outras parcerias artísticas enquanto grupo, e isso foi se afirmando, né? Para quem que a gente, por que que a gente, se move, para quem? O que estamos, **o que estamos dizendo**, né? E nossos trabalhos acabam que são trabalhos homenagens. A gente percebe muito desse jeito. São trabalhos que são para, para todo, não para todo mundo no sentido, né? Mas a gente sempre está buscando, o nosso labor e o nosso fazer num **tempo muito de artesanaria** precisa fazer um sentido para a gente, e ele precisa ser... É ... o simples, é muito complexo... é... mas ele precisa comunicar, né? É... para a gente, não faz muito sentido um prazer, só nosso enquanto, enfim, artistas, mas é ele atravessa de alguma maneira quem está conosco nesse fazer, né? **E como somos pessoas com experiências**, né? A gente é do interior, né? Por mais que a gente é, mora em grande cidade, **a gente tem uma experiência interiorana e de uma relação é de proximidades**, não é? E a dureza muitas vezes de tá em grandes centros, vai nos, vai nos afetando, né? E como se entender? **Como não se deixar endurecer**, né? Não se deixar... É... endurecer o nosso fazer ou **não nos transformarmos em máquina**, mas esse fazer ele precisa fazer sentido para a gente fazer sentido para quem está ali na partilha deste fazer... é... Eu acho que a gente se pegou num momento, né? Porque, é isso, né? São 10 anos que a gente levou um tempo para conseguir, né? Ter apoio, conseguir fazer o nosso trabalho, eu falo com um pouco mais de dignidade, né? Que não é a gente fazendo mil trabalhos para alimentar esse fazer que vai ser partilhado e público, né? Mas a gente também não é, é? **A gente tem um tempo, foi entendendo que a gente tem um tempo** também para isso, né? **É o tempo de uma experiência**. O tempo das relações que se estabelecem, que se na cena... É... o público consegue ter essa dimensão e viver essa, **essa ruptura com o cotidiano**, né? E **viver conosco esse rito** é porque também fora da cena, né? No âmbito outro, a gente vai constituindo isso, isso. (KANZELUMUKA, 2022, destaque meu)⁵³.

São só dez anos de Cia, mas contado desse jeito por Kanzelumuka, revelou uma grandeza de pensamento e de fazer arte que até parece que são mais anos de Cia. Decerto, isso apresenta um modo de pensar e de fazer próprios de uma mulher artista e pesquisadora da dança; ou das linguagens artísticas como ela mesma disse mais acima. Kanze fala de um trabalho em relação, com pessoas, e não somente para pessoas, possivelmente seria essa a ligação das duas na mesa. Dançar é relação, é falar com o humano e, para isso, percebeu-se que são vários os procedimentos adotados, desde técnicas à imersão nas fontes de pesquisa da produção cênica. Dançar é sempre para alguém, isso é convergente nas duas convidadas. Há também um retorno a si, a seu tempo, seu corpo, que leva à reflexão do que se está fazendo e do porquê se faz desse jeito e não de outro – consenso também entre as duas. Cada uma a seu modo revelou isso na conversa com Cássia Navas.

⁵³ Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

Tempo de artesanaria. Tempo espiralar, de encruzilhada, de experimentação e descobertas, tempo de experiência. E experiência como nos ensinou Larrosa Bondía (2002), é algo que nos marca, não é qualquer coisa, é aquilo que fica encarnado. E há uma diferença em experienciar sendo urbano e sendo interiorano, porque o tempo na “cidade” é o cronológico, e nunca há tempo suficiente para dar conta do que a sociedade capitalista nos exige, já o tempo no interior é aquele guiado pela luz do sol e pelo brilho da noite, ritmado pelo canto dos pássaros e o cacarejar das galinhas, do cafezinho da tarde sem pressa para pegar o trem lotado. E isso faz diferença no corpo que encena? Sim, faz. É outro corpo, outro ritmo, ou forma de estar presente. E se dançar é partilha, e se há a necessidade de comunicar algo, como disse Kanze, tais aspectos não podem ficar de lado – isso se a vontade é de ruptura com o cotidiano e de qual cotidiano ela fala? Evidentemente, da cidade conturbada e sem tempo.

Kanze fala de dança como rito... Um ritual partilhado. Seu ponto de inflexão, de desvio, como feito na pergunta de Cássia, estava aí, nessa definição de arte como vida e não simplesmente de arte como reprodução de técnicas. Contudo, parece que ela ainda não havia respondido o que Cássia queria, então Cássia pergunta novamente:



Sem dizer muito, Kanzelu disse tudo. Seu nome está relacionado a uma perspectiva afro-diaspórica, de lugar de tradição negra e provavelmente quem é desse lugar de tradição

reconhece a identificação de Kanzelu. Cássia queria saber se havia um significado. E Kanze diz: é meu nome ancestral e quem é da tradição sabe o que significa, quais energias estão atreladas ao meu nome. Só que isso não se revela, sabe quem vive tal tradição.

Assumir seu nome faz parte da inflexão, mas outras coisas foram acontecendo para ela fazer a arte que escolheu fazer, então foi a junção de tomadas de decisão. Outras linguagens artísticas, para além da dança. Um ir e vir até a encruzilhada.

Cássia Navas resolveu abrir a conversa e verificar se tinha perguntas no *Chat* do Youtube, canal que transmitia a mesa. Além dessa abertura, Navas pediu que Marika e Kanzelu propusessem questões uma à outra. Dona Marika, aparentemente, não queria fazer pergunta, mas diante da insistência ao diálogo, resolve fazer uma pergunta a Kanzelumuka:

Não quero fazer, dá agora? ... Não, quero fazer pergunta não, quero te dar parabéns. Eu acho que, eu acho que é muito importante você está fazendo, aí 10 anos... É... É um tempo que a gente sabe muito bem o que é, não é, então é uma coisa que eu respeito, meu Deus do céu, é muito bonito, o que que eu vou perguntar? Então, eu vou perguntar. Perguntar nada. Eu só quero respeitar... e... To gostando de estar aí do seu lado, ouvindo a sua história, não é? Teve época que eu contava minha história assim também, hoje em dia eu não conto mais assim, mas é, eu acho que é bonito, respeitado. Todos os professores com quem você passou e essa coisa da, toda nossa, ela é maravilhosa. Eu acabei não falando, nem do Ademar Guerra, nem eu, sabe passei já além disso, né? Mas é bonito você perceber que a pessoa está é costurando a vidinha dela, está colocando toda história e que isso vai dar um resultado bonito. Está na cara que vai dar, não é? Então é isso, não é pergunta, pergunta.

É assim, eu queria fazer uma pergunta, assim, me conta uma coisa, a negritude é uma coisa maravilhosa, eu sou judia também, posso falar perfeitamente assim, negócio de raça... Eu tenho uma professora maravilhosa que se chama Ane, que é negra assumida, e ela usa esse cabelo assim e ela depois vem aquele cabelão enorme, não é? É... Como é que você resolve? Como que você resolveria entrar numa sala de aula de Balé clássico? Olha bem, de Balé clássico, onde você exige que o bailarino vá de gel na cabeça e coque, aquela história toda, né...E o professor tem que ensinar isso estando com esse cabelo (afro) na cabeça, como que a gente resolve isso aí? Como é que você vai dizer: professora, como é que você pode ensinar um negócio que você não está fazendo, não é, você está entendendo? Como é que você resolve? (GIDALI, 2022, destaque meu)⁵⁴.

Enfim, a discussão da noite fora posta no palco. A discussão que coloca em xeque a ideia de balés, no plural. De um balé que acolhe as diversidades de corpos e das inúmeras estéticas corporais, de um balé heterogêneo, rizomático. Minha inquietude fora alimentada nesse momento, pois o balé nunca foi plural, a técnica clássica é dura, é raiz, busca conformar a todos numa identidade forjada para além dos trópicos do sul e américas. A técnica clássica chega ao

⁵⁴ Fala de Marika Gidali na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

Brasil montada e vai cobrindo os corpos que conseguem vestir sua identidade, sua limpeza, sua ideologia de ensino e aprendizagem a partir de uma noção de disciplina militarizada, branca e europeia. Os cabelos do Balé clássico são domados, alinhados com gel, presos num coque, esse é o penteado feminino exigido. Dona Marika tocou numa ferida do Balé clássico e talvez sua maturidade a fez corajosamente abrir a ferida racial que envolve o Balé clássico, mas que não se fala, finge-se que o balé é para todos no Brasil. Ele pode ser para todos, eu advogo por isso, mas ele é racista, higienista e isso precisa ser discutido.

Nota-se que dona Marika começa seu discurso com a ideia de respeito ao trabalho de sua jovem colega, menciona a forma de contar a história dela como algo que já fez ao longo de sua jornada, mas que hoje não faz mais, menciona até o conhecido Ademar Guerra, homem do teatro, da TV, da dança, que fez parte do seu caminhar. É fato que se quisermos saber da história de dona Marika, e do Stagiium, encontramos rico material pela internet, até no *persona em foco*⁵⁵, programa da TV cultura, há um retorno à vida de dona Marika, à sua infância, coisa que se sabe mexe com ela. Nesse vídeo ela mesma contou que foi a primeira vez que falou de sua infância, em Budapeste, sem chorar, como ela mesma contou, não teve infância, viveu os horrores da guerra, pois sendo judia fora perseguida, ela e sua família. Viveu no frágil corpo infantil a segregação racial, usando uma estrela amarela na roupa, para diferenciá-los dos não judeus e fazer com que cedessem passagem aos não judeus.

Quando dona Marika diz: eu posso falar... Ela nos conduz a uma noção atual que circula, principalmente, nas redes sociais como “lugar de fala”, então antes que a calassem, talvez por ser branca, ela avisa, sou judia. Essa noção de “lugar de fala” via redes sociais é péssima, pois invalida aqueles que não apresentam a identidade requerida para falar, como se só o negro pudesse falar do negro, ou só a mulher pudesse falar da mulher etc. É um erro imenso cair nessa armadilha⁵⁶.

A autora que deu visibilidade a essa expressão, “lugar de fala”, é Djamila Ribeiro (2017), que a frente de uma coleção intitulada “Feminismos plurais”, publica seu livro que ganha o gosto da internet, porém isso também se tornará um problema porque as interpretações sobre a questão serão inúmeras, superficiais e revelam a não leitura do trabalho da autora, as

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=whdZdZ5RbBE> Marika Gidali 26/07/2017

⁵⁶ Uso essa ideia de “armadilha” por inspiração no livro de Haider (2019). Armadilha da Identidade: raça e classe nos dias de hoje. O autor aborda a problemática acerca de as políticas identitárias que tomaram a política estadunidense, vai da origem da afirmação identitária ao problema enfrentado pelos EUA com a ascensão de Obama à presidência e posteriormente de Trump. Para Haider (2019, p.35) “‘Identidade’ é um fenômeno real: ela corresponde ao modo como o Estado nos divide em indivíduos, e ao modo como formamos nossa individualidade em resposta a uma ampla gama de relações sociais. Ela é, no entanto, uma abstração. Uma abstração que não nos diz nada sobre as relações sociais específicas que a constituíram.” A identidade não é negada, mas o autor aponta como ela foi capturada numa ideologia cujo objetivo é o avanço das elites políticas e econômicas.

peças ficam reproduzindo o conceito sem ter lido o livro e lugar de fala se tornou “lugar de fala”.

A primeira coisa que Ribeiro (2017, p.64) diz sobre “lugar de fala” é que se trata de lugar social. “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir.” E nesse sentido há grupos que são inferiorizados e esquecidos e foram violentados no curso da história ocidental. Nisso podemos incluir os negros (e outros povos) e como disse dona Marika, os judeus, pois foram mortos e privados de existirem. Ribeiro (2017, p.64) ainda revela:

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. (RIBEIRO, 2017, p. 64).

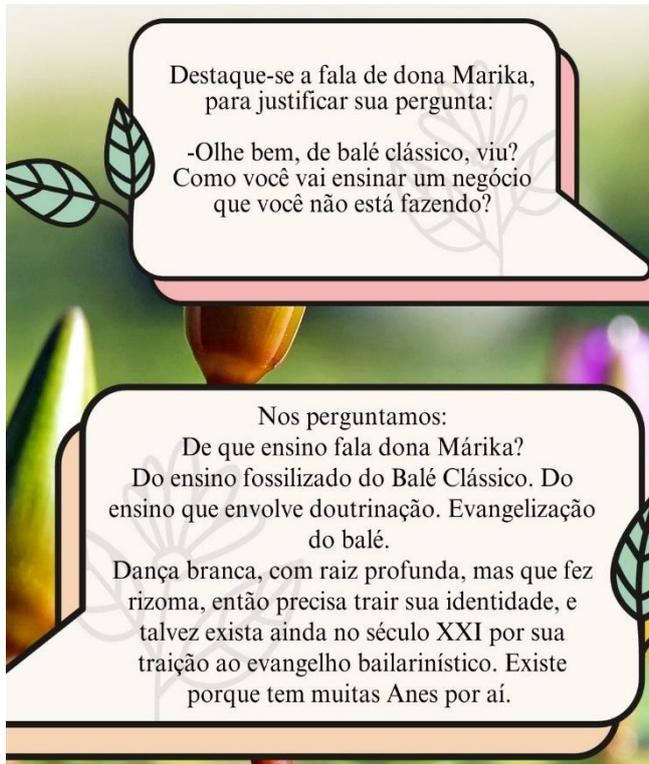
Assim sendo, dona Marika estava correta em seu pensamento, mesmo tentando achar uma justificativa para que não fosse julgada como alguém que não deveria falar sobre tal assunto, ela parecia saber que a julgariam e que até poderia ser intitulada de racista.

Após justificar sua pergunta, dona Marika disse que tem uma professora negra assumida. E isso não é banal, há negros claros que vão se esconder nessa claridade, vão domar os cabelos, e obviamente, porque serão violentados pela forma social que impera e diz a eles qual a estética requerida para se viver no mundo. Ribeiro (2017) afirma: “o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar.” (p.68). Não é o caso da professora de dona Marika, que enfrentou o sagrado solo do Balé clássico: a sala de aula, e colocou seu cabelo afro no rito da técnica clássica. Uma afronta necessária.

Quero evidenciar que é óbvio que há uma diferença entre ser judia e negra, só não há a necessidade, violenta a meu ver, de medir qual violência fora maior: a escravidão ou o holocausto. Não há régua que meça o genocídio de ambas. Porém, como nos ensinou Fanon (2020):

O judeu deixa de ser amado a partir do momento em que é identificado. Mas, no meu caso, tudo ganha uma nova cara. Nenhuma chance me é concedida. Sou sobredeterminado a partir do exterior. Não sou escravo da ‘ideia’ que os outros fazem de mim, mas da minha aparência. (FANON, 2020, p.131).

Com isso penso que, provavelmente, dona Marika não tenha refletido como sua pergunta toca numa ferida da humanidade, como ser negro passa por uma corporalidade carimbada e que domar os cabelos do negro sempre foi uma das formas de violência, de apagamento do corpo negro. Decerto, o problema, que se perceberá, é que o Balé clássico, para ela, é uma entidade com vida própria, inquestionável. Mas os tempos são outros, e há muitas “Anes” por aí, ainda bem.



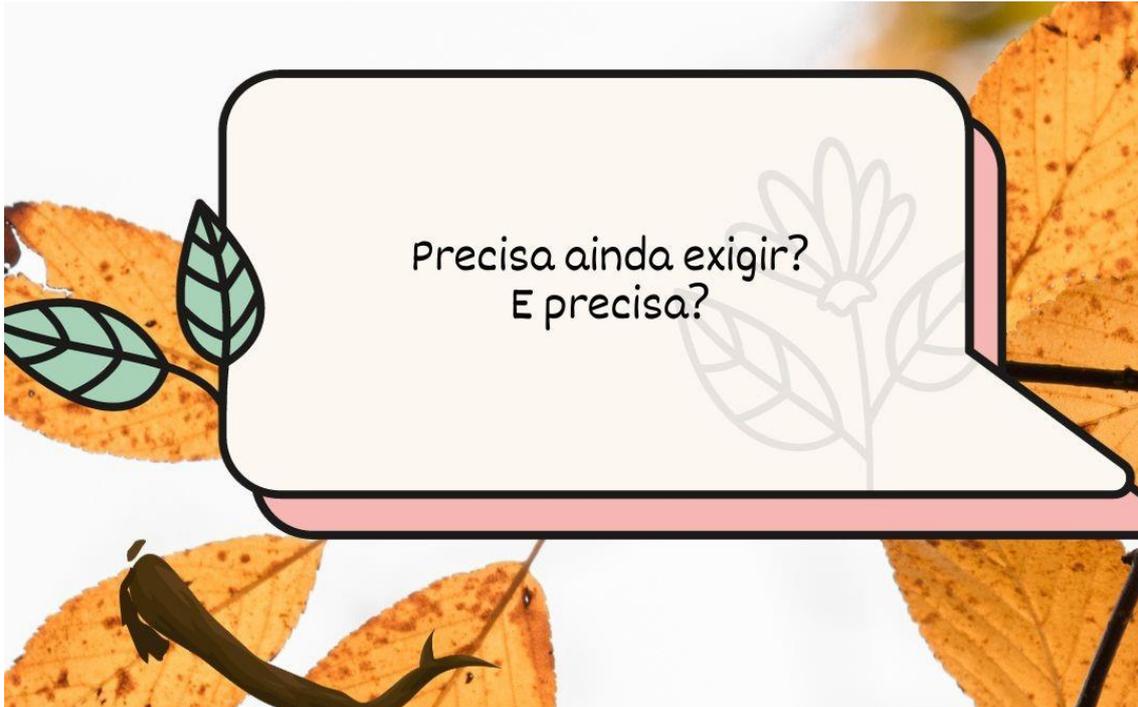
Será que se resolve esse problema de dona Marika? Como Kanzelu respondeu a isso? E a plateia do outro lado da tela, como recebeu essa pergunta? Confesso que quando escutei a pergunta de dona Marika, da minha casa eu disse: Eita! Pois eu esperava comentários ruidosos no *chat* do youtube, já imaginava dona Marika recebendo xingamentos, mas até que os ânimos foram contidos, houve uma pessoa que sentiu a mão no rosto com essa pergunta, mas depois ela aparecerá por aqui, obviamente manterei o sigilo de seu nome, só quero compartilhar o comentário..., mas vamos à resposta:

Eu entendo, mas ao mesmo tempo eu me pergunto: precisa ainda exigir o gel, o coque. Precisa ainda exigir? É uma pergunta ou a grande questão da estética do balé é que ele não dá conta da pluralidade étnica que nós temos, né? E uma das grandes questões do balé em relação a pessoas negras ou de outras etnias é você querer, que você reproduza um modelo estético, que não reflète, ou que não cabe dentro das questões outras, de outras estéticas. Eu não posso exigir de uma pessoa que tem o cabelo liso, escorrido, que o cabelo dela se molde das diversas formas, como o meu pode se moldado, né? Questões que eu, que eu vou problematizando, né? Enfim... (KANZELUMUKA, 2022)⁵⁷.

Serenamente, com uma expressão calma, mas ao mesmo tempo sem graça, Kanzelu respondeu, penso que seu respeito à mais velha que fez a pergunta, prevaleceu, sendo uma mulher negra, artista, docente, intelectual, ela sabia o tom que deveria dar a essa pergunta, sabia inclusive, penso eu, que no lugar onde essa discussão acontecia, na internet, certo cuidado deveria prevalecer, mas a resposta, também, deveria ser cirúrgica.

Eu reproduziria a pergunta/resposta, retórica, mil vezes, porque foi a coisa mais sábia que Kanzelu fez:

⁵⁷ Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022



Balés, no plural? Não o clássico de dona Marika, talvez as coreografias não clássicas do grupo Stagium sejam plurais, possivelmente, as coreografias do “balé brasileiro” também são plurais, pois bebem na fonte temática indígena, sertaneja e negra. Mas o solo sagrado da aula de Balé clássico, e penso a reprodução dos clássicos de repertório, não são plurais. Até tentam ser no Brasil... Há linhas de fuga, há bailarinos pretos e pardos que vão desterritorializar e fazer o Balé clássico, mas a estética do balé é dura... Uma bailarina preta ou parda resistir ao racismo (velado) presente na sala de aula é significativo, e digo velado porque é assim que o racismo se revela no cotidiano. Penso que a parda ainda se esconde na sua claridade, se tiver os cabelos fáceis de domar, vence, já a preta de cabelo crespo, essa vai lutar muito mais.

Não é... Existe uma coisa chamada tradição, não é? E a dança clássica, ela é montada **dentro de limitações, por isso que a gente saiu desta clássica e vai abrindo a coisa**, mas dentro de uma sala de aula, onde você tem uma disciplina definida... Esse cabelo, por exemplo, aí faz parte da disciplina do Balé clássico, não da pessoa, mas que você vai aprender uma coisa que é o Balé clássico, tem as leis, são leis que você tem que respeitar, saiu da sala, vai fazer coreografia, solta cabelo, solta blusa, vai sem roupa, vai com roupa, tá, tá, tá, não tem nada a ver, mas dentro dessa disciplina, porque, o muito bom, pela razão que eu faço ainda o Balé clássico, é o tipo de disciplina que ele dá. Ele coordena a pessoa, ele acaba... é... montando uma pessoa, a casinha dela fica montada, mas tem as luzinhas, então tem um sapato de ponta, para você poder usar sapato de ponta é bom você usar uma malha, quer dizer, tem uma série de leis, é só isso...

A minha pergunta é: como é que você pode exigir? É... um tipo de disciplina, se o professor não está seguindo essa disciplina. Então é. Não, não é. Não é, como que eu vou dizer, não é uma, que palavra que eu poderia usar? Isso não é, não é uma coisa que você quer que a criança seja com cabelo com gel e não sei o que, não é isso, mas é dança. O Balé clássico tem leis, essas leis que ela (a dança) tem. Ela tem um resultado bom, ela sociabiliza, ela educa. Ela é faz

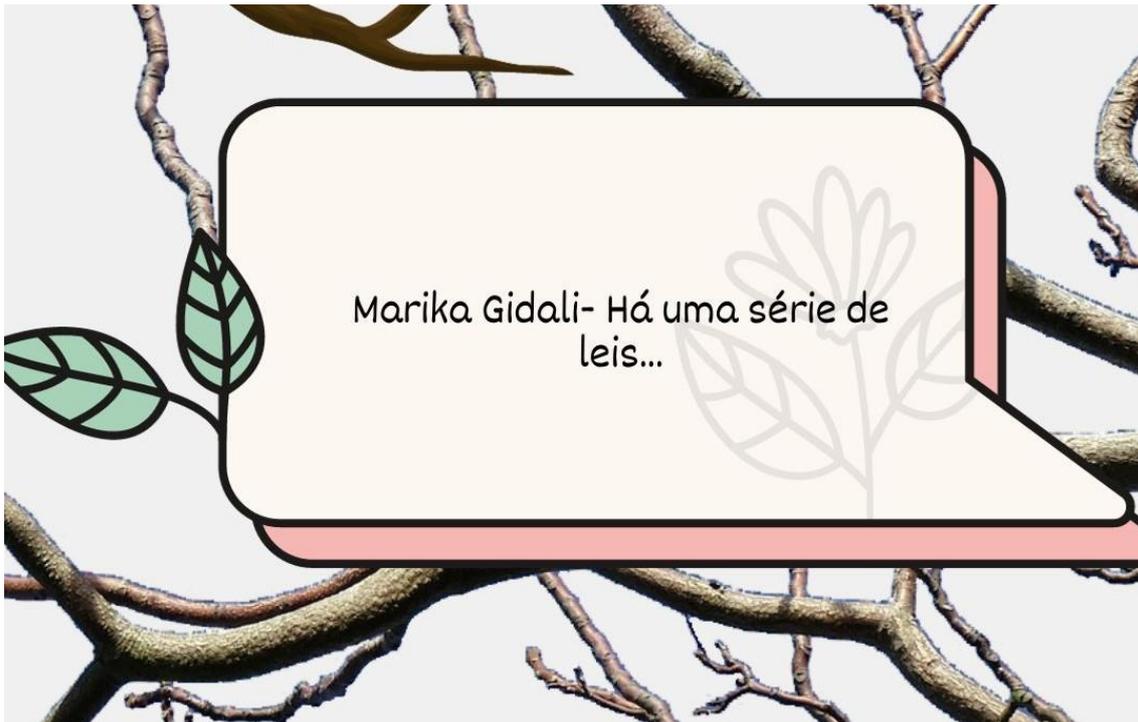
bom, muito daquelas coisas que eu, que eu andei falando aí, que entram, é, entram na porta da sala de aula. Tem gente que tira até o sapato, deixa... É um respeito que você tem, ela, é o estilo, ela, metodologia do balé que estamos falando sobre Balé clássico. Não estamos falando de outra coisa. Agora te pergunto, a minha pergunta foi essa, simples, tanto que eu nunca nem falei pra menina mudar o cabelo, porque eu não iria fazer isso, mas te pergunto, como é que você vai ensinar, se você não, se você dá outro exemplo, entendeu? (GIDALI, 2022, destaque meu)⁵⁸.

A pergunta retórica de Kanzelu, não foi escutada para dona Marika, que insiste em sua pergunta e numa resolução, que já se sabe, afinal dona Marika já tem sua resposta, só esperava ter o consenso, o que não obteve. Mas, dona Marika aqui foi cirúrgica, quando ela revela que sair do clássico e se abrir para “essa coisa”, ou seja, para essa dança que ela produz com o Stagium etc., que permite fugir das regras do clássico, que permite outras possibilidades criativas e que permite outros corpos, ela está sendo clara e dizendo, não explicitamente, mas diz: o balé é assim, racista. Não é ela que é racista, é o balé. E o justifica, afirmando que esse cabelo dócil do balé está relacionado à disciplina, a ideia de disciplina aqui é de doutrinação. A palavra disciplina, no dicionário Michaelis, significa:

1 Instrução, ensino e educação que a criança recebia do mestre. 2 Regime de submissão às normas ditadas pelos superiores. 3 Observância estrita das regras e regulamentos de uma organização civil ou estatal. 4 Comportamento exemplar. 5 Área de conhecimento ensinada ou estudada em uma faculdade, em um colégio etc.; matéria. 6 Obediência às normas convenientes para o bom andamento dos trabalhos. (MICHAELIS, 2023).

Faz parte da disciplina do Balé clássico. O tipo de ensino preconizado por tal dança não é dialógico, horizontal. É vertical. “Ensina quem sabe, obedece quem tem juízo”. É óbvio que ter disciplina é importante, mas no que está sendo discutido percebe-se uma ideia retrógrada e construída numa perspectiva militar. E nesse sentido a busca é por obediência cega e por moldar os corpos numa mesma forma, como se isso fosse a chave para a apreensão da técnica clássica. É um ensino cristalizado e arcaico, tido como necessário ao aprendizado adequado da técnica. Para dona Marika esse tipo de disciplina é importante, pois, a meu ver, adentra a pessoa. É isso: adestramento corporal.

⁵⁸ Fala de Marika Gidali na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022



Ora, leis podem ser modificadas, afinal elas servem para orientar a coletividade, se essa muda, as leis precisam mudar, e não o contrário. Tais leis do balé só servem para reproduzir sua estrutura aristocrática, de padronização de corpos e de adequação do corpo marginalizado à elite dominante. O balé russo foi construído, parcialmente, em corpos órfãos⁵⁹, corpos perfeitamente adestrados, num primeiro momento à monarquia e posteriormente ao regime, altamente militar, soviético⁶⁰ – seriam todos iguais no regime político adotado.

O que está por trás dessa ideia da disciplina e da obediência ao que o mestre/mestra diz, não importa se é verdade, não se discute, só obedece.

⁵⁹ “Na verdade, as origens do que viria a ser o grande Ballet Bolshoi estavam num orfanato miserável e no trabalho do bailarino italiano Filippo Beccari, contratado em 1773 para ensinar as crianças enjeitadas. Mais tarde, um inglês engenhoso, Michael (Menko) Maddox – mágico, mecânico e cenógrafo -, integrou esses órfãos, juntamente com actores desempregados e alguns servos de um amigo, numa trupe de teatro popular. A empresa aguentou-se com dificuldades, mal capaz de pagar as suas contas, até ser finalmente resgatada pelo Estado em 1805 e colocada sob a tutela dos Teatros Imperiais em Sampetersburgo.” (HOMANS, 2020, p.287)

⁶⁰ “O Grande Líder tinha um interesse especial pelo ballet, e as produções eram seguidas e controladas de perto pelo Partido Comunista. Era uma questão de interesse local – os moscovitas afluíam em grande número ao ballet – mas também de prestígio internacional. Os diplomatas e dignatários estrangeiros de visita a Moscovo passavam quase sempre uma noite no Teatro Bolshoi, e os bailarinos também serviam de emissários culturais no estrangeiro, sobretudo nos anos após a segunda guerra mundial, quando as digressões do Bolshoi ao Ocidente, coroadas de êxito, tornaram a companhia um ícone do poder e vigor cultural soviéticos.” (HOMANS, 2020, p.382). “As suas raízes imperiais pouco importavam; era uma linguagem universal cessível a toda gente, desde trabalhadores semianalfabetos a embaixadores estrangeiros sofisticados – e especialmente (durante a Guerra fria) aos americanos.” (HOMANS, 2020, p.383)



Sim, dona Marika, talvez seja por isso que tal dança seja tão requerida nas periferias, pois fará com que nossas crianças e jovens obedeçam. Obedeçam e compreendam que precisam se adequar ao que está dado. Ao *status quo*. Obedeçam e aceitem que seus corpos não são seus, e que precisam moldá-los à forma social⁶¹ que nos circunda.

Ela continua a insistir que não se conseguirá disciplina se tal estética não for respeitada e seguida, e isso tem que estar corporificado no exemplo de quem ensina. Será? Parafraseando, Kanzelu: E precisa? Será que ao exigir tal estética nós não perderemos essa criança e jovem, por não se sentir acolhido ali? Será que esse jovem chegar no horário correto, realizar a aula com dedicação e esforço, mesmo havendo dificuldade, respeitar sua professora e colegas, será que não estaria aí o entendimento de disciplina mais adequado? Compreendo que a disciplina deveria ser em relação ao processo pedagógico que envolve o ensino e aprendizagem.

Dona Marika afirma que não solicitou a sua professora que mudasse seu cabelo, mas afirma também, com sua pergunta retórica, não acreditar num ensino de dança clássica em que o método, arcaico, não seja seguido à risca. Do jeito que dona Marika falou, o Balé clássico soa como uma entidade, com vida própria, essa assentada em pressupostos definidos e imutáveis, há séculos.

Kanzelu prosseguiu com seu pensamento:

⁶¹ Forma social é um conceito de Sodré (2023), trata-se de uma ideia de forma de vida que contorna a sociedade. “O teste de imagem faz *aparecer* a forma social escravista. De fato, afastada a hipótese pseudocient fica de “outra” raça dentro da esfera humana, a *aparência* (cor, cabelo, olhos, traços biométricos) avulta como um vetor antropológico decisivo para o fato discriminatório.” (pp.88-89). “Nada impede que, mesmo abolido o regime escravagista em termos políticos e jurídicos, uma sociedade com forte tradi o patrimonialista e senhorial preserve rela es sociais de natureza escravista por meio de um jogo de posi es em que o lugar social do descendente de africanos já esteja ideologicamente predeterminado pela escassa visibilidade nos foros públicos, por meio de barreiras educacionais e empregatícias.” (pp.89-90)

Mas será que esse outro... Eu fico me perguntando, assim... Eu pensando em todos os professores de Balé clássico que eu tive, professores de muitos, de **muitas tradições do Balé clássico**, o que eu me pergunto é, é? **Não necessariamente esses professores exigiam** e eu também fico me perguntando, será que o coque, ou um cabelo desse jeito é, eu não lembro de ter professores que, por mais que eles exigissem posturas nossas, que a grande questão da dicotomia, né, fala o que eu falo, mas não o que eu faço, né? É... Eu não sei, assim, eu me incomodo muito e eu sou de uma tradição que ela tem também, que estamos muito... é... Vendadas e bem postas em relação como você se veste a como você tem que se portar, mas eu acho que, como que a gente transita, sendo quem a gente é dentro dessa tradição, né? **A senhora pode não ter falado para essa bailarina, para essa professora, aí não**, não mude o seu cabelo, mas se ela estava ouvindo, com certeza e ela vai começar a questionar isso, né? Eu acho muito complexo, eu acho complexo e eu fico me perguntando... é... como **reatualizar algumas tradições** diante de alguns contextos, né? E o que é isso, né? Como encarar algumas perspectivas disso, que para alguns, né, te dá um senso de direção, um rigor e que pode ser que ele, que a pessoa, né? Se sinta livre ali, para outros, não necessariamente, né? Como exigir uma? Será que pra eu exigir a postura daquele aluno, por mais que estar com o cabelo igual desse aluno, eu também vou estar com a malha igual a desse aluno, também vou estar exatamente vestida como esse aluno **ou é só uma questão realmente de uma estética ligada ao cabelo, a aparência, né? Porque o cabelo, o nosso cabelo solto, meu cabelo solto, crespo, né? Essa textura, ele, enfim, é isso, eu posso prender ele, ou como posso também não prender? Né? É...** tudo é possível de ser feito. Eu acho que também é uma questão de escolha. Aí daquela professora de querer ou não, né? De por que ela está escolhendo ir desse modo ou não, se ela vem de uma formação onde foi dito para ela, que o que ela fala para os seus estudantes, porque será que agora que ela é uma professora, talvez ela se sente na liberdade de não ter que continuar... é... reproduzindo, continuar fazendo, né? De adornar sua cabeça como talvez ela adornava quando era uma estudante, né? Estava ali numa **outra posição hierárquica na sala de aula**. Eu só acho que a gente tem muito ainda, né? **Em termos de Brasil, existe muita dificuldade em se lidar com o cabelo crespo, as pessoas não conseguem, porque realmente é uma questão delicada e que vai tocar em questões muito complexas da nossa sociedade.** Essa semana estava conversando sobre isso com os nossos estudantes, né? **É, eu acho que talvez a minha geração, uma geração aí, mais nova, consegue discutir, falar sobre isso de um modo, é mais aberto, ainda bem, né? Mas a nossa experiência agora, enquanto mulher negra, que fez Balé clássico, né?** Desde pequena até adolescência, fui entender que eu não me identificava com aquelas regras, né? Não por nada, mas porque me exigia... É... só concluir o pensamentinho... (KANZELUMUKA, 2022, destaque meu)⁶².

Kanzelu continua com perguntas retóricas necessárias. Conta, brevemente, sua trajetória com o Balé clássico e evidencia o plural contido na tradição, pois, pela sua fala, cada professor com quem vivenciou o balé conduziu a seu modo essa dança, a ponto dela não recordar a exigência do coque para seu cabelo afro. Ela revela um incomodo com a dureza da tradição,

⁶² Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

não com a tradição em si, pois sendo de uma tradição religiosa, consegue identificar o apagamento da pessoa pela tradição, e nesse sentido questiona como transitar nesse meio, respeitando a tradição, mas sendo quem se é. Reatualizar as tradições, Kanze dá a resposta. Entretanto, talvez isso seja mais assimilável por uma geração mais aberta e que vive o mundo e suas tradições de outro modo. O rigor da tradição, da disciplina, estaria na conformidade dos corpos? O rigor implica um não diálogo? Se a tradição for seguida dessa maneira será que ela resistirá ao tempo? Temo que não, possivelmente ela ainda perdue por ser atravessada de modo disruptivo pelos que a refazem e a reatualizam. Algo fica do passado, mas algo novo adentra a tradição, pois sendo movida pela dinâmica da vida, num sentido espiralar, há sempre o múltiplo na composição da tradição.

Kanze retoma a questão da estética, e indaga os presentes, será que é “disciplina” ou só manutenção de um padrão estético? De que estética Kanzelu falava? Está ligada a uma ideia clássica de “beleza” padrão, portanto branca e europeia, ou também, ligada a uma ideia de estética como política? Talvez, os dois caminhos sejam possíveis...

A discussão pedagógica da sala de aula foi posta na discussão por Kanze, que percebe como isso é mutável e não fixo. Como ser professora e aluna envolve uma desconstrução permanente. A aluna como ser pensante, questionava a imposição de certas regras a seu corpo, no entanto como professora, em vez de reproduzir cegamente uma norma, já que a questionava, faz de outro modo e, certamente, o *plié* continuará sendo *plié*, assim como a organização da aula dentro das leis do Balé clássico.

Kanzelumuka aponta a complexidade da discussão sobre o cabelo crespo no Brasil, ela está certa, pois o cabelo crespo ainda é visto como fora do lugar, do padrão. **E cabelo é corpo.** Está certa também, quando diz que sua geração, que é a minha também, consegue debater isso com mais clareza e discernimento. E quando vai entrar na fala sobre a mulher negra no Balé clássico, é interrompida por Cássia, que queria participar do debate, mas dona Marika conseguiu interrompê-la para seguir com seu pensamento. Eu do lado de lá da tela, estava adorando a discussão, pois acho isso necessário e deve ser discutido e não escondido debaixo do tapete.

Cássia Navas: Eu queria entrar aí nessa discussão, se vocês me permitem?

Marika Gidali: Calma, eu deixo, mas deixa ver a minha a minha pergunta real, com a minha real pergunta foi: você está, no caso da joaninha, não é? A professora saiu da joaninha. A professora foi formada pela joaninha. Era um...

Cássia Navas: Joaninha é um projeto social, de formação de jovens, pobres, né? De baixa renda.

Marika Gidali: É... Ela começa em 2000 e estamos em 2020 lutando com ela e estamos aí, mas ela, foi ensinada certas coisas, certas coisas, mas não pode, e eu não queria misturar essa perda de liberdade que ... mais livre do que eu sou, no meu palco, por exemplo, coreografia, os profissionais... é... entram na sala como querem, não, eu não vou mandar ninguém prender cabelo, agora

uma criança que entra lá para aprender Balé clássico lá, lá, lá eu tenho que ensinar aquilo que o Balé clássico ensina, quer dizer, é uma coisa que faz ter parte, é, faz parte da metodologia do Balé clássico, é só isso. (NAVAS e GIDALI, 2022)⁶³.

Há, claramente, uma visão de ensino do Balé clássico posta por Dona Marika, cuja vivência nessa dança é inegável. Se representatividade importa, para usar uma expressão corriqueira e mercadológica nessa segunda década do século XXI, a de dona Marika importa, sua maturidade, a falta de “ensaio geral” nessa noite, a permitiu falar. Para justificar seu posicionamento, ela resolveu falar da origem de formação da professora (exemplificada) da discussão do cabelo. Nota-se que ela revela que o ensino está atrelado a uma ideia de balé e de infância (assim no singular), então uma criança só recebe o que deve ser transmitido e assim aprende, não há liberdade para questionar o balé e suas regras na infância, mas há quando a pessoa se profissionaliza e quando está no palco. Dona Marika quis marcar essa posição e destacar que não é ela quem diz e propaga isso, é o Balé clássico! Aqui o balé é entendido como uma entidade suprema, indiscutível. É um dogma. A ideia de metodologia do Balé clássico passa pela noção de um caminho que deve ser seguido rigorosamente e há um período ideal para isso, a infância. Isso lembra-me o curso da metodologia Vaganova que fiz, lá compreendi a mesma coisa revelada por dona Marika.

As pessoas que seguem a metodologia do Balé clássico, a adotam como verdade absoluta, nisso perpetuam uma ideia de ensino tecnicista e moralista, pois há um comportamento requerido e ensinado que se espera que seja seguido e não discutido. Afinal, parece que a criança é vista como um ser vazio, em processo.

Sendo branca ou negra a criança será moldada pela técnica, pelo método. Sua pluralidade não importa, seu corpo não importa, não será mais seu, será o corpo do Balé clássico. E deverá internalizar as regras mesmo que essas desrespeitem sua multiplicidade. É uma visão cega do ensino e da aprendizagem, retrógrada.

Eu tenho impressão, se eu puder colocar aqui que o que está sendo, a Kanzelu, ela falou uma coisa que ela vem de uma tradição, que imagino que seja de matriz africana, religiosa, que também é muito ritualizada, tem formas de se vestir, tem formas, cores, é, adereços, comidas é, jeitos de cumprimento, jeitos de responder aos cumprimentos, quer dizer, ela é muito ritualizada e realmente o que é Marika está falando. Ela está falando do rito do Balé clássico dentro da sala de aula, né? E para crianças iniciantes, nós estamos numa encruzilhada, para usar uma palavra da Kanzelu, mas enfim, porque na verdade, talvez Marika... é... explicar para essas crianças que naquele momento se está exigindo o coque por causa de uma tradição, mas que isso não é regra na dança

⁶³ Diálogo entre Marika Gidali e Cássia Navas, na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

quando se vai para o palco e nem quando se vai para outras aulas, faz parte de uma tradição, e talvez essa menina esteja querendo falar isso a partir da aparência dessa professora ali na frente. Por isso que eu estou falando é uma Encruzilhada, porque uma Encruzilhada não é só um lugar de onde você parte, é um lugar aonde você chega também, né? Chega para discutir, chega para falar, então é muito interessante que você tenha colocado essa questão e nesse momento, onde realmente o cabelo no Brasil é um tabu, é uma coisa assim que mexe muito profundamente na questão das mulheres negras, pretas. Diferentemente nos Estados Unidos, porque eu vejo as aulas, por exemplo, da companhia do Alvin e as meninas tão de coque. Eu já tinha reparado isso, e por quê? Porque tem um contexto histórico do Alvin, tem determinadas aulas que elas fazem lá onde não, então, mas isso deve ser contextualizado nessa junção. Nós estamos numa Encruzilhada. A gente está num ponto de virada. (NAVAS, 2023)⁶⁴.

Na tentativa de mediar o imbróglio que tal tema ganhou nessa noite, no dia da estreia do canal, sem ensaio e ao vivo, Cássia parece tentar o caminho do meio, mas toma o lado de Marika como certo, pois fica tentando achar como justificar a tradição do balé, numa comparação sem sentido à tradição religiosa. Balé clássico é dança, não religião, Navas tenta, inclusive, ensinar dona Marika uma possível forma de “mudança” que em nada muda a prática do balé, só consideraria a criança como ser pensante, que é, mas não é reconhecida como tal na metodologia do clássico.

Cássia Navas gostou da ideia de encruzilhada, reflete sobre o lugar de chegada para enaltecer a discussão da noite. E eu daria ainda outro sentido a encruzilhada, além de partida e chegada: é “ponto de emboscada”. E elas estavam numa emboscada nessa noite, pois diante de um tema importante não sabiam como contornar as interpretações raciais que estavam florescendo através das telas, pelo menos isso ficou evidente quando a superintendente da escola tentou justificar pelo *chat* o posicionamento da escola, e até indicou livro a dona Marika, como veremos adiante. Eu gosto de emboscadas, o ataque pode vir de qualquer lado, e geralmente, ninguém está preparado para uma emboscada. Penso que a escola não esperava por isso, pois começou à noite falando da pluralidade e do desejo da escola em ser um espaço para todos, e descobriu que o Balé clássico, cuja técnica de treinamento, amplamente aceita e perpetuada, é racista e há quem a reproduza sem se dar conta desse racismo.

A justificativa de Cássia Navas ao usar o balé do Alvin Ailey como exemplo, só demonstrou de fato seu desconhecimento da temática envolvendo o corpo negro no Balé clássico. Alvin Ailey foi um bailarino e coreógrafo, negro, estadunidense. Destacou-se como coreógrafo. Portinari (1989) afirma, em seu livro, que Ailey, a partir das mudanças na década

⁶⁴ Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

de 1960, com o movimento dos direitos civis, sob liderança de Martin Luther King, pensa a ideia de multirraciedade na formação de sua Cia (fundada em 1958), embora continuasse com repertório inspirado nas, denominadas, raízes afro-americanas. Ele, no dito por Portinari (1989),

pretendia com isso, entre outras coisas, combater o racismo disfarçado dos que diziam ser só os negros intérpretes adequados do soul, do jazz, do spiritual, do blues. Para ele tal afirmação soava tão absurda quanto a de que só os alemães sabiam tocar Wagner ou só os franceses podiam representar Molière. (PORTINARI, 1989, p. 160).

Ailey tinha formação na técnica clássica, suas bailarinas viveram toda a conformação do negro à aceitabilidade social, logo seria compreensível o uso do coque sem, talvez, questionamento, afinal o cabelo “domado” já fazia parte de suas vidas e de suas ancestrais.

Há dois equívocos, a meu ver, nessa comparação de Cássia. Primeiramente, comparar os negros norte-americanos com os brasileiros não é muito adequado, são vivências raciais diferentes. E em segundo lugar, revela desconhecimento da manutenção do cabelo alisado pelas mulheres negras. Se há o coque, há, possivelmente, alisamento para isso e envolve uma marca dolorosa da ideia de beleza da mulher negra, que precisou “domar” seus cabelos para se enquadrar num padrão de beleza aceitável socialmente. Evidentemente, percebe-se que esse tema não estava previsto e Cássia tentou estabelecer uma possível conversa...

Nessa discussão, na emboscada, mais desconhecimentos foram surgindo. Sobre o cabelo da mulher negra, Xavier (2013) nos conta como no começo do século XX havia uma ideia de beleza cívica da mulher negra, que envolvia o uso de cosméticos para a pele ser clareada e para moldar os cabelos com penteados socialmente aceitáveis.

Assim, a categoria de beleza negra era “cívica”, pois tinha um objetivo específico que lhe era muito caro: superar as marcas de um passado repleto de dores e subtrações sem, contudo, apagar as glórias, a força e a inventividade de escravas e descendentes. Num diálogo criativo com as teorias eugênicas, a pele clara manteve-se como um capital social crucial, o que culminou, nas palavras de Chandler Owen no jornal *The Messenger* (1924: 81), na “supremacia da boa aparência” mulata. (XAVIER, 2013, p.430).

A mestiçagem era vista com bons olhos, pois a pele era clara, logo mais próximo do branco, e os cabelos se aproximavam dos penteados brancos, e isso nos faz pensar no coque, um penteado clássico do cabelo feminino.

Nesse artigo de Xavier (2013) ela também traz a famosa Madam C. J Walker, reconhecida como a primeira mulher empreendedora dos Estados Unidos, e não bastasse ser mulher, era negra. E fez sua carreira com cosméticos para a mulher negra. Há um filme na Netflix sobre a história dela, e os cabelos da mulher negra são evidenciados em sua trajetória. Havia uma busca por uma feminilidade respeitável, como comunica Xavier (2013, 2021), e isso

passava pela alteração do fenótipo da mulher negra, marcado pela cor da pele e pelo cabelo crespo. Xavier (2013), historiadora, analisou jornais do início do século XX (1900 a 1930) e sua busca era sobre a ideia norteadora de beleza da mulher negra. “Os anúncios colocam-nos diante da luta incessante dos afro-americanos por respeitabilidade e ascensão social para o feminino por intermédio da reconstituição de noções de beleza física e moral referenciadas pela tez clara e pelo cabelo bem penteado.” (XAVIER, 2013, p.431). O cabelo bem penteado era o cabelo da mulher branca, obviamente podemos pensar no movimento Black Power, mas aí já seria a resistência do negro ao padrão imposto, o que não abarcava toda a população negra.

Xavier (2013, 2021), analisou os jornais norte-americanos, mas também os brasileiros do mesmo período, na busca de uma compreensão transnacional do fenômeno por ela estudado. E ela encontra convergência, por aqui havia a imagem da pessoa mestiça como aquela próxima do branco, então havia cosméticos para clarear a pele, e salões especializados no alisamento do cabelo feminino.

Embora o Instituto Dulce oferecesse tratamentos para “ondulações”, certos tipos de carapinhas deveriam incomodar as freguesas que batiam às portas do “Salão para Alisar cabelos Crespos” à procura de mudanças radicais. Dona de um “sistema rápido, infalível e barato”, a casa prometia “alisar qualquer cabelo”, “por mais crespo” que fosse, “sem prejudicá-lo”. Com filiais na Praça da Sé, em São Paulo, e na Avenida Passos, no Rio de Janeiro, as interessadas de veriam ligar e agendar um horário para realizar o tratamento que levava nada mais que “1/2 hora”. (XAVIER, 2013, p.436).

Kanzelumuka sabe melhor que Cássia Navas a ferida que é falar do cabelo afro da mulher negra em nosso país, Cássia tenta achar justificativa para a posição de dona Marika, talvez por ser sua amiga e amante do trabalho do Stagium, mas mesmo a menina negra aderindo ao coque, como no caso norte-americano, não significa que se dá um jeito e está tudo bem, pois o balé é assim mesmo. É sobre uma arte branca que não deixa o Outro ser quem é, ou esse Outro se adapta, ou sai, não há meio termo, muito menos um pensamento pedagógico. Cássia Navas pensa que o cabelo negro é um tabu no Brasil, na atualidade, talvez por conta do período político conturbado, retrógado e fascista que estávamos vivendo (2016-2022), mas sempre foi um tabu, só que muito bem silenciado, não difundido com a rapidez que as redes sociais propiciam em nosso século. Há também, muito bem difundida em nosso país, a ideia de democracia racial (SODRÉ, 2023), e a mestiçagem, o mulato, ganhou ares da branquidade.

Apresentado na imprensa afro-americana como um paraíso racial, devido à intensa miscigenação entre brancos e negros, o Brasil em diversas ocasiões apareceu em jornais como o *The Baltimore Afro-American*, que na primeira página celebrava a eleição de Nilo Peçanha como o “primeiro presidente de cor no Brasil”, o *Chicago Defender*, que afirmava ser o “preconceito de raça desconhecido no Brasil”, o “país ideal para o homem negro”, e em magazines como o *The Crisis*, que, entre suas dezenas de comerciais, vendia lotes no país

que considerava a “terra das oportunidades” para aqueles que queriam “liberdade e poder”. (XAVIER, 2013, pp. 443-444).

Nilo Peçanha, um dos presidentes do Brasil, não se via como negro, ainda usava pó em sua pele para clareá-la e assim sair nas fotos como homem branco (SODRÉ, 2023). Sodré (2023) aponta o pós-abolicionismo no Brasil com características da negação da escravidão e o mascaramento, e invisibilidade, do negro. Nilo Peçanha era abolicionista, mas mergulhado, como todo brasileiro, na forma social escravista, que visava à época levar ao esquecimento o passado, e isso envolveria o apagamento do negro, de seu fenótipo.

Nós estamos na encruzilhada e fomos pegos numa emboscada. A cilada da história única. E na cilada de não tratar do racismo do Balé clássico. Não se muda uma instituição sem tratar de seus problemas. Não sendo uma igreja, o Balé clássico não pode ser tratado como uma instituição intocável e inflexível. Não se resolve o assunto falando do “balé brasileiro”.

Não, eu só acho que o seguinte... é... Você exigir. Você não exige nada, você ensina a criança ter que tipo de disciplina que é aquela, aquele estilo, aquele estilo, pede a disciplina que pede é realmente estar com o cabelo, na sala de aula, com cabelo preso, isso não quer dizer que eu acho que a pessoa vai ter que ficar de cabelo preso a vida inteira, ou então uma negrinha bonita que aparece lá e com cabelo assim é, vai ter que prender cabelo, por obrigação, não é nada disso. Existe uma lei... É... É... um ensinamento, eu tenho que ensinar aquilo de uma forma honesta, porque se não, não estou ensinando. E aí, depois que ela fez toda essa história aí, ela sai da dessa aula, vai para outra aula, sai dessa aula, vai para o contemporâneo, solta cabelo e vai à vontade. Quer dizer, você está entendendo, eu acho que nós estamos aí, a encruzilhada, não é exatamente esse negócio de coque. A encruzilhada é de você não poder falar certas coisas, porque senão você é racista, meu Deus do céu, que horror, não é nada disso, eu acho lindíssimo o cabelo alto, e baixo, porque eu fico estudando, eu fico vendo o que é como eles fazem e tal, então, mas isso é uma encruzilhada, assim eu não poder falar quando eu não gosto, porque tem cabelos que te ficam muito bem, outros que não caem no meu estilo, eu diria olhar em vez de botar a cara, por que você não foi pra lá e sabe, a gente a entende... (GIDALI, 2022)⁶⁵.

O que se ensina no Balé clássico? Pelo exposto, mais do que uma técnica corporal, novamente há a ênfase numa ideia de ensino cujo alicerce é a obediência cega há uma forma de corpo, uma estética única, a todos, independentemente se isso faz sentido no contexto social vigente. Não é só o cabelo preso, é um coque, haja vista que o cabelo crespo pode estar preso em outras formas de penteados. Saliento que ao se referir a negrinha bonita, ela não foi irônica, ela fez tal comentário de forma positiva sobre essa beleza, e o diminutivo está relacionado ao ser criança.

⁶⁵ Fala de Marika Gidali na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022.

Há uma lei, e dona Marika, novamente destaca que o ensino do balé está relacionado as leis e pelo tom a conversa, são imutáveis.

E a encruzilhada? Dona Marika se vê, na verdade, numa emboscada, pois menciona que o não poder falar sobre esse assunto é o problema, fica nítido que ela não vê isso como racismo, não se enxerga racista. Ela não consegue enxergar o racismo do Balé clássico, que está impregnado em sua tradição, na visão dela, lei é lei e homogeneizar os corpos, cabelos, é a lei do balé. Ser tachado de racista não é uma coisa agradável para quem pensa estar correto. Não penso que ela seja racista, mas propaga o racismo do balé, de forma inconsciente, pois aprendeu que ensinar é seguir as regras, de um lado está quem sabe e do outro quem precisa aprender e esse não deve questionar o dado como certo. Ensino doutrinário religioso, arcaico. Percebe-se que ela se incomoda com o não poder falar, isso em nosso contexto social, segunda década do século XXI, é um fato discutido e muitos não se calarão e a apontarão como racista. Nas redes sociais ela certamente seria achincalhada. Nessa noite ela resolveu falar, talvez ali não fosse o lugar mais adequado, ao vivo via Youtube, com muitos assistindo, mas ela se sentiu à vontade para falar, para perguntar e com isso expor um modo de ensino que precisa ser repensado, não por ela, mas pelas Anes e Kanzelus que estão sendo formadas.

Dona Marika está numa emboscada, porque não se permite escolher outro caminho desse cruzo. Na encruzilhada é possível mudar o caminho, desde que você se permita. Não sei se no tempo de vida de dona Marika, ela queira caminhar em novos trilhos, ela verá seus discípulos fazendo isso, os questionará, se questionará sobre ter ensinado corretamente e ficará na dúvida sobre isso quando visualizar as Anes nas salas de aula.

Nesse momento da conversa Cássia recebeu uma pergunta e tentou mudar a rota da discussão. Perguntou sobre o palco, o que seria o palco.

Cássia Navas - Você diz que, para você, a sala de aula é um lugar sagrado. O que que é o palco?

Marika Gidali- Também, e a continuação. O palco é tão sagrado com, é, eu, o palco, quer dizer, o que que você chama de palco? Não é, porque às vezes o palco é no meio da rua Augusta, então...

Cássia Navas- E onde se dança, não é?

Marika Gidali- Oh, você se propôs a dançar, você tem que respeitar aquele pedaço. Tem que respeito, tem que respeitar, não, é onde você comunga, é onde você reza, onde você se comunica com os outros... Então você tem que respeitar, não é? Então, para minha sala de aula é uma coisa sagrada. O palco é uma coisa assim. Isso não é conversa, não, é, não, não é para fazer bonito, mas é verdade. Aqui, ali no meio do hospital, no meio do Xingu, em qualquer lugar que seja, pra mim, na hora que eu vou dançar, aquilo vira sagrado, porque não é só o lugar é toda aquela coisa que me envolve que eu faço parte, não é, então é isso. A sala de aula é um lugar, nossa, é um lugar fantástico,

onde você pode se elevar bom, enfim, é uma coisa complicada, mas é isso aí. (NAVAS e GIDALI, 2022)⁶⁶.

Interessante notar que a cada fala de dona Marika, cada finalização de pensamento, ela encerrava com a ideia de que aquilo era complicado, não sei se ela pensava que o público, que a assistia, não compreenderia, ou se ela não via sentido em falar sobre algo que se vive corporalmente. Enfim. O fato é que se tentou mudar de assunto, em vão, porque alguém quis “educar” dona Marika recomendando-a um livro sobre cabelo, chamado: Da raiz do cabelo até a ponta do pé, de Emília Nunes. Cássia disse que não conhecia esse livro, infantil, e eis que voltaremos a discussão, mas agora com fala de Kanzelu.

Eu acho que é importante falar uma coisa, Cássia, que não é desrespeitando aí quinhentos anos de tradição que foi sendo reelaborado em cada território que chegou, né? É o caso do balé, até quando eu falo de tradição, né? No sentido que não é só da religiosidade, né? Porque os saberes de matrizes africanas, eles são resguardados nesses espaços, mas eles estão nos nossos cotidianos, né? Não é, tá num canto macro da cultura, ele é milenar, né? Ele é desde antes da do contato direto aí do colonizador com o continente africano e as Américas, mas que é reatualizada todo instante, né? A gente é atravessado o tempo todo, por todas as questões enquanto sociedade, não é? Principalmente colonizado, é... que o **balé, ele é uma grande ferida na alma de muitas pessoas, pensando no Brasil, justamente porque a gente, aqui não teve uma reelaboração, uma revisão de como ele poderia ser transmitido para pessoas que não se adequam de maneira orgânica ao que é exigido, né?** E que muitas vezes são pessoas que passam por, **infelizmente, professoras e professores que têm um olhar sim, contaminado e contagiado por todos os preconceitos que nos constituem enquanto sociedade, né?** Uma sociedade falsa, é construída na base de uma **falsa democracia racial** e de uma ideia falsa de miscigenação, né? E eu acho que isso é algo que, 10 anos, 15 anos atrás, não era necessariamente debatido, nem falado publicamente, e quando eu vejo projetos como o Milton, o Milton foi o primeiro, eu tive 2 professores negros a minha vida inteira de balé, a Regiane, na época que eu morava no interior, que hoje ela nem dança mais e o Milton Kennedy que eu tive essa felicidade de conhecê-lo na época do Nivaldo, né? E há uma, e há uma postura muito nítida desses professores em como se tratava e como cuidava para que nós nos sentíssemos pertencentes à cultura, digamos, do Balé clássico. É que é algo que eu não encontrei em outros professores, em outros professores, e é algo que eu escuto muito de mais estudantes, né? É... Como que a gente pode transmitir uma metodologia, né? Que tem aí essas regras, as suas questões estéticas e éticas... É... sem considerar mesmo particularidades culturais, né? É como que a gente pode reatualizando tudo isso? Porque tradições são reatualizadas, tradições são modificadas e transformadas, né? Enfim, é então, são reflexões que a gente tem que ter, que a gente tem que levar, né? E a questão do nosso cabelo, né, negro, afro, enfim, ele é realmente muito complexo, que é recentemente, essa semana a gente teve uma aluna que foi expulsa na escola, porque o cabelo dela, ele não, ficava na mesma... Todo, em todos os setores, na dança, nas artes, pelo racismo, pelos preconceitos étnicos, tantos preconceitos culturais, né? É como que a gente

⁶⁶ Diálogo entre Marika Gidali e Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

também revê tudo isso, vai atualizando, né? E eu não acho que isso necessariamente uma falta de respeito com uma tradição, ou uma metodologia, ao contrário, né? **Eu acho que se lá no Alvim ou no balé do Harlem, né? Se tem uma cultura ali dos corpos negros, das pessoas, negras que fazem balé, é porque houve ali um cuidado e uma reelaboração daquela tradição, pensando na cultura black afro-americana estadunidense,** e isso no Brasil ainda não ocorreu, por que não, eu sou, eu dei aula em projeto sociais, não é, dei aula durante 5 anos numa fábrica de cultura, por exemplo, e eu lembro de que foi uma revolução para aquelas crianças desmistificar um ideal imaginário do que é ser bailarina, né? Porque elas achavam que nunca poderiam ser porque elas não tinham aquele biotipo, né? E quando elas viram que tinham professores, e professoras, né, que eram artistas da dança, né? E que existe balés, no plural, existem bailares no plural... E o trabalho técnico, ele precisa se dar nessa pluralidade, também pode estudar nessa pluralidade, né? É... mudou, ele transformou realmente, né? E hoje eu vejo pessoas adultas, né? Crianças de anos atrás, hoje adultas, dançando, muitos tendo suas companhias e seus grupos, né? Sem precisar passar necessariamente por todo um estigma ou por toda... é... não que não tem, né? Os seus, essas questões etc. e tal, mas de fato, reconhecendo que elas não precisaram deixar de ser que em elas são, porque quando a gente fala de Brasil, né? É... Quem tem mais pigmentação na pele sofre, sim, milhares de questões, milhares de problemas e milhares de exclusões, não é? Então eu acho que é importante **a gente rever e reatualizar, né? E falar também se abertamente, né?** (KANZELUMUKA, 2022, destaque meu)⁶⁷.

Kanzelu foi muito didática e de um respeito às pessoas que assistiam e as mais velhas com quem discutia, que penso que ela foi a mediadora da noite. Ela reconhece a importância do respeito as tradições, e volta a enfatizar isso em sua fala inicial, mas percebe que a tradição é parte da sociedade, logo é atravessada pelos modos de vida em mutação. Kanze afirma que o Balé clássico, no Brasil, não foi reelaborado, repensado, para ser transmitido ao corpo negro. Nesse ponto, ela contradiz Cássia, que lá no começo de sua fala quis dizer que o balé foi plural, pois compreende plural como pulverização dessa arte no mundo. O Balé clássico foi feito aqui no Brasil pelos estrangeiros que aqui se instalaram. Os corpos que difundiram o clássico, mesmo os corpos brasileiros, eram de brancos, ou no máximo mestiços de pele clara e traços finos que passavam, facilmente, por brancos. Aqui no Brasil não tivemos, como aconteceu no Estados Unidos, um pensar e estruturar o Balé clássico aos negros e afrodescendentes como fez Alvin e Arthur Mitchell. Kanzelu está certa ao tecer esse comentário. Ela traz sua história com o Balé clássico, os professores que passaram em sua vida, para justificar sua problematização. E ainda enfatiza a falsa democracia racial como um problema que contaminou muitos brasileiros que julgam não haver racismo no país.

⁶⁷ Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

Sodré (2023) explica o racismo pós-abolição e revela certos acontecimentos para que a escravidão fosse esquecida e tal “mancha” sumisse da constituição de nossa nação. A ideia sempre foi fingir que nunca tivemos escravidão, logo por que teríamos racismo? Ele nos conta sobre a ordem de Ruy Barbosa em queimar os arquivos da escravidão quando esse fora ministro da fazenda, sem registro não haveria provas. E o negro vivendo em sociedade seria facilmente assimilado à nova ordem social e logo “sumiria” com o embranquecimento. Num primeiro momento a miscigenação era vista como algo ruim, do ponto de vista eugênico, mas logo seria vista como a possibilidade de um clareamento da sociedade, bastava cuidar do comportamento, num controle higiênico.

Sodré (2023) explica o racismo pela noção de forma social escravista, e assim conseguimos compreender como sempre houve racismo no país, não de forma estrutural, pois há até lei que considera o racismo crime, mas de forma impregnada nos atos cotidianos, nas relações intersubjetivas, no lugar social do negro no imaginário das pessoas que se julgam superiores pela cor da pele e pelos cabelos lisos.

Gama, um abolicionista original, antecipou um ponto crucial: contornando o imperativo ético da dignidade e a exigência política de uma libertação com perspectivas existenciais, a abolição apenas transferiria o nível da escravidão, de uma forma jurídico-política societária, portanto, de uma estrutura ou sistema lógico, para o que estamos chamando de forma social escravista, em que o racismo se revela constitutivo. (SODRÉ, 2023, p.84).

Sodré (2023) não nega a noção de racismo estrutural de Almeida⁶⁸, pois a considera didática, mas aponta a falha conceitual do autor, que balizou sua construção teórica a partir da ideia de racismo norte-americano, que mesmo após a abolição manteve por meio de leis o racismo como parte da sociedade. No Brasil foi diferente, não houve lei pós-abolição para manter o negro afastado do branco na sociedade, mas houve (e há) uma “paraestrutura” em que todos sabiam o lugar do negro.

Considere-se, assim, a palavra *paraestrutura*: o prefixo grego *para* aponta para um processo “ao lado” de um sistema identificável. É possível pensar em “estrutura” como um jogo com suas regras e peças interdependentes. Há situações cruciais em que as peças mudam, mas o jogo continua. No caso do racismo pós-abolicionista, mudou o jogo (estrutura), porém ficaram as peças imersas no imaginário escravista; isto é, nas imagens ambíguas de uma forma social hierárquica. *Paraestrutural* significa estar fora da estrutura jurídica-política, mas dentro das vontades e das práticas, na medida em que para isso houver margem institucional ou então oportunidade social. “Vontade” não deve aqui ser entendida como fenômeno individual ou subjetivo e sim como força interna de uma forma coletiva.” (SODRÉ, 2023, p.50).

⁶⁸ Almeida, Silvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Kanzelu sabe, sempre soube, que o Balé clássico, agia como uma paraestrutura racista. Há negros que conseguiram furar essa bolha, provavelmente, desenvolveram uma técnica perfeita que sua cor/ aparência nem fora percebida como empecilho para a prática dessa dança em solo brasileiro, em outros lugares pelo mundo, no caso masculino essa possibilidade é maior, pois há menos concorrência entre os homens, então o homem negro acaba, a meu ver, sendo tolerado⁶⁹. O racismo brasileiro é pautado pela aparência, então a pele mais escura, o cabelo mais crespo, até as vestimentas orientam o conceito de negro, é uma categoria social. “O racismo brasileiro é epidérmico” (SODRÉ, 2023, p. 61).

Forma social é igual a uma forma de vida. E a tradição do balé é assentada numa forma social escravista, e vem sendo perpetuada por meio da **oralidade, ou oralitura**⁷⁰, dos mestres e mestras que propagam essa dança no Brasil e no mundo. Quando Kanzelu diz que nunca tocamos nesse assunto no Brasil, ela explicita um silenciamento proposital, aquilo que não se comenta, não existe. “Nega-se para excluir a visibilidade pública do descendente de escravo. Nega-se, conseqüentemente, o racismo como se fosse coisa trazida de fora por intelectuais ou pelas próprias vítimas, influenciadas por realidades externas.” (SODRÉ, 2023, pp. 186-87).

Milton Kennedy⁷¹, professor de Kanzelu, é um homem negro retinto, bailarino, que atuou no Balé da Cidade de São Paulo por muitos anos. Um homem maduro, nascido em 1965, iniciou seus estudos na dança aos 17 anos de idade. No ano de 2019 criou a Ayodele Balé Escola de Formação em Danças, para pessoas negras e não negras de baixa renda. Possivelmente, ele está começando uma ideia que, nos Estados Unidos, já fora idealizada. Estudar Balé clássico, com qualidade, não é algo que todos conseguem, por conta dos custos das mensalidades, roupas e figurinos. Os meninos ainda conseguem bolsas de estudos nas academias e escolas, justamente, por não haver concorrência, já as meninas ou pagam, ou prestam audição concorrida nas escolas de bailados mais bem vistas das cidades, ou esperam surgir algum projeto social que ofereça o curso, como é o caso do projeto joaninha do Ballet Stagium.

Kanze finaliza dizendo que temos que falar abertamente, não fosse a ousadia de dona Marika, talvez essa discussão não teria acontecido e o racismo do balé continuaria sendo lenda...

Kanzelu foi interrompida, supostamente haveria pergunta no *chat*, não havia. Então Cássia Navas resolveu expor sua compreensão da discussão até ali, em mais uma tentativa de

⁶⁹ Lembrei-me de Carlos Acosta, bailarino cubano que fez sucesso no Royal Ballet.

⁷⁰ “Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e a escrita.” (MARTINS, 2021, p.4)

⁷¹ <https://www.geledes.org.br/a-resiliencia-semeando-sonhos/>

explicar o ponto de vista de dona Marika e de ensinar Kanzelu o que seria mais adequado como pesquisa para elucidar tal problemática, a saber, o negro no Balé clássico.

É isso que eu queria falar, gente, desculpa te interromper, Kanze... No chat se tem perguntas? Não tem. A gente está já passou um pouco aqui da nossa coisa, mas eu queria agradecer pela pergunta da Marika e o jeito que você respondeu, porque são questões que não se colocam tão clara e corajosamente, tanto quanto pergunta e quanto resposta, né? Que entendo a coisa da Marika, está falando de um estilo, só que a questão da pluralidade também no ensino Marika vai resultar numa pluralidade também na dança, não tem outro jeito, eu mesma, assisti, enfim, Ballet Stagium e outros tantos da cidade de São Paulo e sempre houve mulheres negras e homens negros dançando, assim como, **eu acho que a gente teria que fazer um estudo de caso, eu acho disso que você está falando, Kanze, na Bahia, porque lá é diferente daqui, de São Paulo, então, realmente dá para falar do Brasil como um todo e talvez no Pará, onde a questão dos povos originários se coloque também como um outro tipo de outros balés que são isso que, a discussão que está tendo aqui é muito interessante que é: o que é regra? E o que é exceção?** Só que tem uma questão delicada, a população negra e dos povos originários, não são exceção, eles são regra. E isso é uma coisa que nós vamos ter que ultrapassar juntos. Não tem outro jeito. E nesse, mesmo que a Marika, só um instante, já tenha ultrapassado, porque eu entendi o seu ponto de vista, porque de fato, na sua companhia, tem gente de toda cor e sempre teve. Tem essas questões que devem ser discutidas e que espaço melhor para discutir essas questões, devem e podem, também não quero ser tão imperiosa assim. Devem e pode ser discutido aqui, uma escola de dança, como essa escola São Paulo escola de dança, que já nasce com uma matriz em que **a gente trabalha com cotas**. E já abre essa possibilidade. Não é, cotas para pessoas pretas, pardas, indígenas e de baixa renda. É um. **É uma política de estado** que abre assim, a gente pode discordar, a gente pode concordar da maneira como está sendo feita. Eu particularmente concordo, porque no Brasil a gente sempre tem que começar por alguma coisa. Que seja indicativa de uma política cultural e na escola ela, né. Hoje a gente trabalha, **hoje, eu vejo isso em você. Eu me vejo assim, a Marika me falando há 30 anos atrás, eu lembro de coisas que ela me falou há 30 anos atrás e vejo isso falando coisas que eu te falei há 20 anos atrás**. A educação é um processo cumprido, mas tem que começar. E tenho que começar de vários lados, então eu queria agradecer a pergunta da Marika nesse sentido, que é uma questão que sim, é para ser discutida e a forma como que você discutiu nesse momento histórico que a gente está vivendo, porque são questões que a gente tem mesmo incluído, a Marika falou, olha, eu não quero parecer, eu sou judia, é..., mas ela estava querendo resolver a questão prática de uma escola e nesse sentido se atuou mesmo com uma debatedora de uma questão que é real. Nesse momento da presença dela nesse mundo, fala Marika, que Marika está pedindo. (NAVAS, 2022, destaque meu)⁷².

A justificativa de Cássia de sempre ter visto pessoas negras dançando em São Paulo para querer colocar a discussão do racismo embaixo do tapete, foi a “pá de cal” que faltava. Pessoas negras (escuras e claras) dançam, as mais claras, talvez, ganhem até mais destaque, e ambas

⁷² Fala de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

conseguem domar seus cabelos para se adequar à rigidez do clássico, mas antes de afirmar isso Cássia precisaria, em vez de indicar um estudo de caso a Kanzelu, ela mesma fazer um levantamento estatístico de quantos bailarinos negros – homens e mulheres, pretos e pardos passaram pelas Cias paulistas, Stagium, Cisne Negro, Balé da Cidade e agora a SPCD. E, talvez fazer um levantamento estatístico de quantos alunos negros -pretos e pardos – passaram pela escola municipal de bailados de São Paulo, cuja tradição a história nos revela, talvez ela se surpreendesse. Estudo de caso na Bahia? Para que e por quê? Sobre Balé clássico? Porque a discussão aqui era sobre o solo sagrado da sala de aula do Balé clássico e o cabelo do negro, que precisa se adequar ao coque. No Pará? De que balé, Cássia, falava agora? Não mais do clássico, parece que queria transpor a conversa para os balés, no plural que ela queria. Por que não mencionou o Rio de Janeiro, berço do Balé clássico no Brasil e com população negra assim como Bahia e Pará? O Balé clássico do Rio de Janeiro foi composto por brancos, construído por estrangeiros que formaram bailarinos (as) brasileiros (as) brancos ou mestiços de pele clara (como era Eros Volúcia, mas que não quis saber de formação fixa com o clássico). Ao negro – preto – o balé folclórico, a dança afro e isso não é um problema, a questão é achar que o negro só poderia dançar a dança intitulada do negro.

Cássia Navas fala de cotas e não se aprofunda, só deixa evidente que compreende que tal política é necessária em nosso país, e resolve falar da nova escola de dança, que se pauta por uma política de cotas. Nota-se o desejo da pluralidade de corpos nessa escola.

Nesse caminho, Cássia foi legitimando a fala de dona Marika, talvez para ela não ser acusada pelos que a assistiam. Ela procurou, sucintamente, falar sobre o ensino ser mais plural, e não só a dança no sentido coreográfico, mas não se aprofundou nessa questão e foi tentando ensinar Kanzelu, sobre o que estava acontecendo naquela discussão.

Ainda buscou afirmar que a educação é um processo longo, e sim, o é, mas ficou faltando afirmar que temos muito o que aprender ainda com os mais jovens, assim como Kanze afirmou o respeito aos mais velhos. Faltou a fala dos mais velhos abrirem caminho aos novos ensinamentos e que isso manterá a tradição viva e movente, não inerte. Havia um temor no ar, então é compreensível tal posicionamento. Uma ferida foi aberta e como o sangue jorrava pelo lado de lá das telas, ninguém sabia.

A única coisa certa, a meu ver, é que essa ferida precisava ser aberta...

Olha, eu sou a última pessoa a defender... no Brasil, eu não sei, o que você, você me conhece, sabe disso, mas eu acho que, eu não sou contra, mas é, **eu gosto do lago do Cisne bem dançado, agora é uma menina que entra numa sala de aula e quer dançar o Lago do Cisne, eu tenho que ensinar como é que vai ser isso aí, porque senão ela não vai chegar lá, então eu tenho que ensinar isso. Eu tenho que ensinar o moderno, eu tenho que ensinar o**

contemporâneo, o popular lá, lá, lá, mas é tudo é uma questão da educação. Se naquele momento é o Balé clássico, Balé clássico é isso, aqui tem negro, tem branco, tem japonês, tem todo mundo dentro da sala e com a mesma motivação, que é saber como é que faz o balé e tal, eu tenho que ensinar... É uma questão a ser discutida e com muito cuidado, porque se a gente levar todas as questões todas para o problema racial, de um lado do outro, tá, tá, tá, a gente não vai conseguir discutir. Não vai conseguir discutir, porque a gente vai parecer, não, eu estou querendo é impor uma coisa, e não estou querendo impor nada... 20 anos atrás, que eu brigo, bom eu tenho a minha reformulação dentro da sala de aula, de Balé clássico, mas não deixo de dar o Balé clássico com suas regras. Então isso é uma questão de opção...

Cássia Navas - E tem uma questão que é a matriz dessa escola, São Paulo escola de dança, que é plural, né? É balés, no plural. Vai ser fácil? Não. (GIDALI, 2022, destaque meu)⁷³.

O que tem a ver dançar bem o lago dos cisnes com o coque? Uma moça negra sem coque e com excelente técnica pode dançar o lago dos cisnes, mas penso que existe uma aura do balé cultivada, no solo sagrado da sala de aula, que se tudo não for feito exatamente como se fazia, não haverá composição da personagem da cena. No mestrado um de meus bailarinos entrevistados (ANJOS, 2017), de Cia profissional, mencionou a necessidade da indumentária própria do clássico como exigência de mestras e mestres, para que ele entrasse no personagem, mas uma coisa é a indumentária e o ensaio destinado à composição do balé de repertório. Em sala de aula dona Marika disse que todos os tipos étnicos são possíveis, mas ressalta, devem estar motivados a aprender o Balé clássico, quem não se motiva por não se sentir acolhido nessa forma estética? Pelo visto, é convidado a se retirar. Dona Marika se mostra incomodada pela questão racial ser evidenciada, como pessoa crescida no Brasil deve, como muitos, ter sido educada nessa concepção de democracia racial. Ela afirma que não deixa de ministrar o balé com suas regras, mas aponta que isso é uma escolha sua, então deveria compreender que haverá outras escolhas...

A SPED parece querer seguir nesse caminho de corpos plurais e do cabelo crespo não ser um empecilho, resta saber se firmará nesse propósito com as aulas de Balé clássico ou se somente em outras práticas de dança cujos corpos possam ser livres da forma única do balé.

Cássia continuou sua explanação sobre essa necessidade da pluralidade e de como isso é um valor ético, e cultural, da escola, e ficou contente dessa discussão ter acontecido. Dona Marika ressaltou que é uma discussão contemporânea. Em seguida, Kanzelu se manifestou, e trouxe mais reflexões sobre esse assunto.

Sim, é fundamental, não é? Eu acho que em 2022, o Brasil é, acho que Marika, né? Pela história dela de vida, né? É... Enfim, viveu também situações muito

⁷³ Fala de Marika Gidali e de Cássia Navas na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

difíceis, duras, que esbarra nas questões da etnicidade, né? E a gente enquanto o Brasil nunca olhou de frente para isso, né? Nunca também permitiu que em sala de aula, que é educacionalmente falando, né? A gente assumisse esses atravessamentos, né? Então, que essa primeira mesa seja aí para os caminhos, para os outros debates, né? E pra gente ir e repensando e amadurecendo, né? Em reconhecendo, né? Como que a gente, enquanto dança no Brasil, né? Sobre o Brasil, do Brasil, a gente continue construindo novos caminhos, né? Que eu acho que o meu grupo e o meu trabalho, ele também nasce muito desse questionamento, né?

Não somos pessoas fora de um determinado campo da cultura, falando sobre esse assunto a partir deste assunto, né? Porque para a gente, é vida. Então, fazer um trabalho a partir das questões das culturas negras a partir de uma poética da, é negra, que é como eu tenho chamado no meu doutoramento, na escrita sobre isso que é importante também deixar registrado... É... você não só é ver uma dança de matriz africana, ouvir uma música, encarar como tema, né? Aí é só uma problematização intensa, uma semana de 22, né? É, não é antropofagia, né? Pensar nisso. Mas é de fato assumir que existe todo um sistema de pensamento do outro, que a gente, enquanto sociedade, ao longo de todos esses anos foi só apartando, né? E não considerando mesmo tensão, ontologicamente e epistemologicamente, enquanto prática. Então, acho que, assim espero, não é, que a escola com os seus cursos de extensão, né? Pensando também essa pluralidade, né? E outras sejam também atravessadas em outros campos, né? Não só na extensão, mas também da formação, né? Então é, é... (KANZELUMUKA, 2023)⁷⁴.

Kanzelu destaca, novamente, que o Brasil nunca discutiu abertamente e de frente essas questões. De fato, é a partir dos anos dois mil que vamos começar a ver no campo educacional a cultura afro-brasileira ser discutida, ainda a passos lentos e com pouca formação docente para que se propagasse uma discussão e um ensino adequado, mas foi o começo; estou falando das leis 10639/03 e 11645/08 que instituem a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena no currículo escolar com o objetivo de uma educação étnico-racial. Em 2016, desde o golpe parlamentar, até a eleição de 2018-2022, vivenciamos um retrocesso em relação a essas leis e a uma educação étnico-racial. Escutamos barbaridades de “autoridades” sobre o negro e sobre o indígena e ficou evidente como ainda temos muito que lutar e discutir para que nosso país remova a praga do “fascismo da cor” que aqui se instaurou. Kanzelu aponta que a cultura negra, o pensamento do negro, foi colocado de fora, ou apenas visto numa semana, como citada a semana de arte moderna de 1922. E desafia, ao dizer que a pluralidade não deve estar presente só nos cursos de extensão, e sim de formação.

Cássia Navas vai colocar em dúvida tal afirmação e prosseguirá sua discussão sobre a extensão e cai no lago dos cisnes para provocar a reflexão sobre a experimentação, a ideia de laboratório em dança etc.

⁷⁴ Fala de Kanzelumuka na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

Cássia Navas: Será? É uma questão programática, é um grande desafio, e eu na parte que me toca, que é da extensão, que é uma parte onde sempre a gente vai ter experimentação. Todo o processo artístico tem experimentação, em algum grau, não é, em algum grau, sempre tem um momento laboratorial, mesmo para fazer o lago dos cisnes, porque para fazer todo dia lago dos cisnes, tem um tanto laboratorial ali, pequeno, mas tem, né?

Marika Gidali: Não é pequena, não.

Cássia Navas: Tá, mas porque tem uma coisa montada que é um protótipo, você tem que seguir.

Marika Gidali: Mas tem, que bom....

Cássia Navas: Você segue, segue uma tradição, como você disse, né?

Marika Gidali: É a forma, a forma

Cássia Navas: Agora não é pequeno, por quê? Por que cada bailarina, cada bailarino é um, único e ele vai fazer a maneira dele, e aí realmente a expressividade é daquela hora e das pessoas que estão vivas fazendo aquilo? Porque quem começou a fazer aquilo não está mais no meio de nós. Então uma coisa muito interessante da extensão e que eu venho falando isso sem parar. Que eu acho muito importante que essa mesa estabelece. A gente não precisa, por isso que eu achei interessante falar de encruzilhada, a encruzilhada ela, e pegando isso do que ela falou, a encruzilhada ela diverge, mas ela converge, e ela estabelece consensos, mas também estabelece dissensos. E com eles, nós vamos ter que caminhar, assim, a essa mudança, agora Marika, que tem muito de dissenso, e às vezes, a gente fala assim, teremos consenso um dia? Dissenso é uma espécie de consenso. Mas aí é outra história. Mas ela converge e ela diverge, então acho. Que isso é uma das questões que eu tenho trabalhado. Tanto que os cursos de extensão que eu montei tem 4 professores em cada curso. É mais difícil? É mais difícil. E quem é que vai fazer os consensos e os dissensos? Os alunos dia após dia, nós estamos ainda começando, mas tem cada um desses temas, tem 4 professores para eles perceberem que nem todo mundo está falando a mesma língua, dentro do mesmo território, que é o território da dança e nós vamos ter que estabelecer consensos e dissensos, não tem jeito. Estamos nessa virada, então é muito interessante que essa mesa tenha se estabelecido dessa maneira. (NAVAS e GIDALI, 2022) ⁷⁵.

Dona Marika responde, claramente, é a forma, Cássia. Há uma forma de ensinar o Balé clássico, há uma forma de ensinar o lago dos cisnes, é claro que haverá experimentação cênica, adaptações etc. Mas a forma estética deve prevalecer. A encruzilhada converge, diverge e abocanha quem não sabe para onde ir...

Nessa toada, o consenso a que chegaram é que tal discussão é contemporânea.

Essa mesa poderia ter durado mais tempo, mas já havia muito que o tempo já deveria ter sido encerrado. Cássia começa a se despedir e lembrar sua vivência com o Stagium, retoma o balé Kuarup em suas lembranças, entre outras obras da Cia que acompanhou. E tenta conceituar sua ideia de encruzilhada, é evidente pela sua fala que não compreende o ponto de

⁷⁵ Diálogo Cássia Navas e Marika Gidali na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

vista de Kanzelu sobre tal conceito, mas vai ensinar a quem está assistindo, e a Kanze, o que para ela é a “encruzilhada”, a partir da história eurocêntrica. Kanzelumuka usa tal conceito a partir da perspectiva afro-diaspórica, situa seu ponto de vista a partir de Exu.

Cássia Navas: É luxo, luxo, poder estar fazendo isso aqui agora, a essa altura da minha carreira de pesquisadora, de curadora, é um luxo, e trabalhar com gente de várias gerações e, principalmente aqueles que virão inventando o futuro, porque o futuro é agora, não tem jeito de inventar o futuro. Se a gente não está olhando para o agora, a gente não tem bola de cristal, a gente erra, a gente vai testando umas hipóteses e basicamente, é muito interessante isso que a Kanze falou, é uma encruzilhada, só que encruzilhada, não é só ponto de partida. Encruzilhada é convergência, às vezes. Então, é dissenso e consenso e é na encruzilhada, nas aldeias da idade média que os artistas ficavam com o seu carroção. Certo, antes de entrar, nas aldeias, estacionavam lá, iam chegando, quer dizer a encruzilhada tem várias simbologias para as artes da cena e da presença. Viajavam com os carroções, na encruzilhada ficavam uma bandeira e aí saíam, saíam para dançar, para interpretar, para dançar, sair, entrar para jogar etc. Então, estamos aqui. Marika, imensamente grata pelo seu tempo e pelo seu trabalho. Kanze firme no lance do doutorado. Ela está mergulhada na pesquisa. É muito difícil a gente se descolar da pesquisa quando a gente está fazendo. Um dia você vai olhar para trás e falar, não é que eu tinha razão de escrever, eu tinha dúvidas, né, que eu tinha... A Marika já olhou muito para trás e falou assim, eu fiz o que eu queria... E a Marika, sabe mais do que ninguém que fazer o que se quer nesse país em arte, em dança, você paga um preço altíssimo.

Marika Gidali: É ... não fiz o que eu queria, eu faço aquilo que eu quero.

Cássia Navas: Eu sei. Você fez o que você queria e faz o que quer. E paga preço por isso, a gente agradece.

Marika Gidali: Nada, eu te agradeço, foi ótimo. Foi ótimo, me senti criança, aprendendo Balé clássico (com riso irônico). (NAVAS e GIDALI, 2022)⁷⁶.

Rufino (2019, p.46) revela que “a perspectiva da encruzilhada não somente se apresenta como possibilidade de novos caminhos, mas como a rasura dos que se pretendem como únicos. Nesse sentido, a rasura não é compreendida como interdito, mas como cruzo, como a emergência de outras formas.” Há outras formas emergindo, e dentre as inúmeras simbologias, destacadas por Cássia, é necessário apontar que a de Kanzelu é essa, transgressora. E, talvez, o Balé clássico que vislumbro nessas páginas, é esse das Kanzes e das Anes.

Difícil se descolar da pesquisa? Mas em que momento Kanze tocou em sua pesquisa na discussão? Somente ao final, e sem nenhum detalhe. Sobre olhar para traz, é uma visão temporal bem ocidental, e Kanze já está olhando para traz, pois na perspectiva da encruzilhada o tempo é de outra ordem, não linear. O racismo de ontem será extirpado com as lutas do amanhã. É isso que Kanzes e Anes, fazem. Já na visão ocidental o tempo para cronologicamente, linear. Que

⁷⁶ Fala de Cássia Navas e Marika Gidali na mesa de discussão, intitulada, Balés, no Plural. São Paulo Escola de Dança (SPED), Youtube, 07 de abril de 2022

racismo? Não tem. Temos até bailarinos negros no elenco, fizemos coreografias com os temas negros e indígenas, impossível haver racismo, vamos falar de outra coisa (trecho, propositalmente, irônico).

Possivelmente, Kanze faça como dona Marika (assim esperamos): ela olhará para traz e dirá: eu fiz o que eu queria, e faço o que eu quero e pagará o preço por essa escolha também. Por que não?

Dona Marika deixou evidente em sua fala final que sabe bem do que fala e não mudará sua ideia sobre as regras do Balé clássico. Quando ela diz que se sentiu criancinha, está dizendo: “você estão querendo me ensinar Balé clássico, algo que sei, perfeitamente, o que é e como se ensina”. Certamente, não pegará um outro caminho na encruzilhada. Fora pega na emboscada e sairá rumo ao caminho de sempre.

3.3 E no *chat* do Youtube? Como o assunto estava sendo tratado do outro lado das telas?



Há em cada captura, a quantidade de pessoas que estava assistindo e o momento da conversa. Entretanto, a participação na conversa foi de, mais ou menos, vinte e três pessoas, sendo que dessas somente cinco discutiram com mais propriedade, as outras participaram agradecendo, ou afirmando uma ideia que fora colocada, e com emojis (desenhos).

 **São Paulo Escola de Dança** O nome dessa mesa tem tudo a ver com o que a gente pensa na SP Escola de Dança: Balés, no Plural, com pessoas plurais, muita diversidade, muitos corpos diferentes e muito amor! 😊

 [Redacted]

 **São Paulo Escola de Dança** TMJ com vocês né?!

 [Redacted] se adaptar aos dias atuais, mas sem perder as tradições e o repertório da época em que foi criada.

F  até que ponto algumas exigências são necessárias? São muitas coisas legais pra refletir mesmo

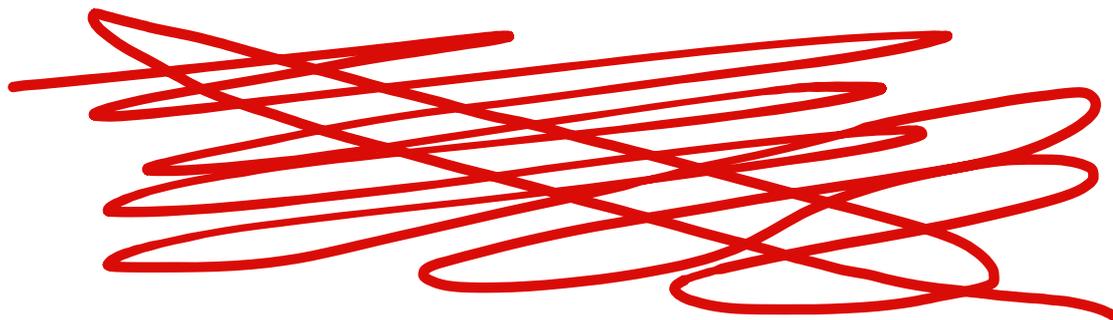
 igual a vertente que quer deletar " e o vento levou e a escrava Isaura" pelas temáticas do racismo. não seria o mesmo que queimar livro em praça pública na inquisição

 estudar , aplicar e saber o que foi criado e se manteve há séculos, mas adaptar aos nossos tempos e o grande desafio

70 assistindo

F  Sim, super importante abrir espaço pra gente mostrar e conversar sobre as problemáticas... É ainda mais sensível a gente tentar apagar as coisas do que botar as claras, né

 conheço um c



[Redacted] conheço um c

[Redacted] a primeira bailarina do ballet da África do Sul, e brasileira, negra e dança o lago dos cisne

[Redacted] 😊

São Paulo Escola de Dança Sim Nise, a bailarina do Joburg Ballet é a Monike Cristina e ela acabou de ser promovida primeira bailarina na semana passada.

[Redacted] que maravilhosa, vou pesquisar

[Redacted] Reginaldo Moreira 😊

São Paulo Escola de Dança Esse livro é lindo gente! Se chama "Da Raiz do Cabelo até a Ponta do pé!", da Emilia Nunes e o final dele diz: toda menina bailarina é perfeita...

São Paulo Escola de Dança ...toda menina é bonita do jeito que é, da raiz do cabelo a ponta do pé!

71 assistindo



[Redacted] Boa noite! Consegui chegar...

São Paulo Escola de Dança Bem vindo Julio!

[Redacted] fantástico!

[Redacted] cabelo com coque não é tecnica da danca classica. é estetica. posso ensinar e aprender a tecnica descalça com qualquer roupa ou cabelo. nao faz diferença para a dança do corpo como está o cabelo

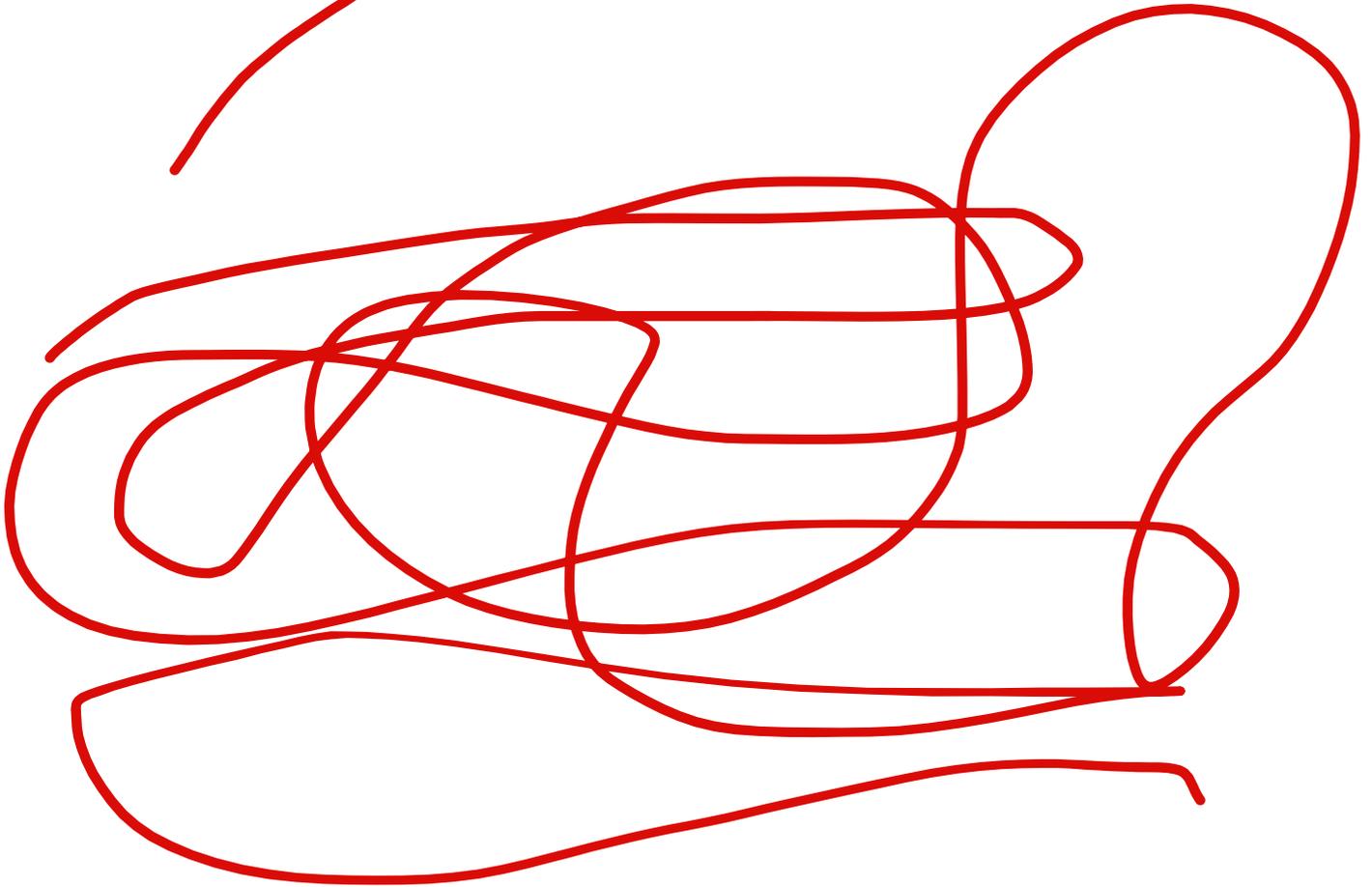
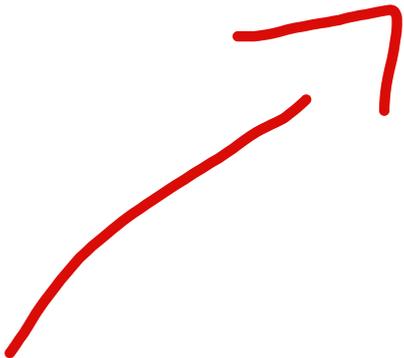
[Redacted] concordo Julia passos

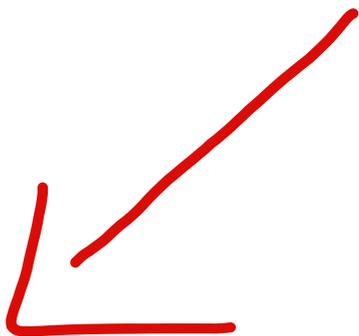
[Redacted] pensando no oposito. uma professora Argentina, branca, ganhou um edital para um espetáculo sobre escravidão na América Latina, com 8 bailarinos brancos

São Paulo Escola de Dança Se tiverem mais perguntas, mandem aqui!

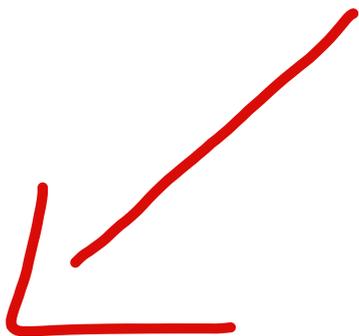
[Redacted] talvez a gente possa atualizar TAMBÉM essas reliquias. Se o balé se pretende ser mais plural ele deve - e merece - repensar tudo aquilo que o compõe. Só ganhos!

67 assistindo



- 
 [redacted] muito rico esse debate. e necessário.
- [redacted] Kanzelu, eu fui uma menina no ballet clássico em que meu cabelo não fazia coque.
- [redacted] Minha mãe fazia uma espécie de turbante com a faixa e a rede.
- [redacted] Eu sai do ballet clássico, não me "cabia" justamente pelo racismo encrustado nas professoras de ballet. Ainda tentei voltar com 12 anos, a professora também odiava meu "coque" e as minhas formas.
- [redacted] Na minha humilde opinião, são muitas questões divergentes. Algumas não se consegue mudar e outras a mudança não faz sentido.
- [redacted] representatividade é tudo 🧡

68 assistindo

- 
 [redacted] O exemplo de uma professora de balé clássico com cabelo afro ensina que a dança se realiza nos corpos sendo como eles são.
- [redacted] Kanzelu, falou tudo. E poderia ter tido mais...
- [redacted] Mesa redonda muito reflexiva e importante
- [redacted] Se tudo evolui e muda tanto... por que a dança não pode se transformar
- [redacted] Kanzelu entregou tudo!
- [redacted] 🙌 🙌
- [redacted] concordo com sua fala Oneide
- K Kátia dos Anjos Uma discussão respeitosa, uma pergunta necessária, e duas pessoas de gerações distintas fazendo um debate saudável...

64 assistindo

[Redacted] Marika com sua pergunta gerou uma discussão muito necessária

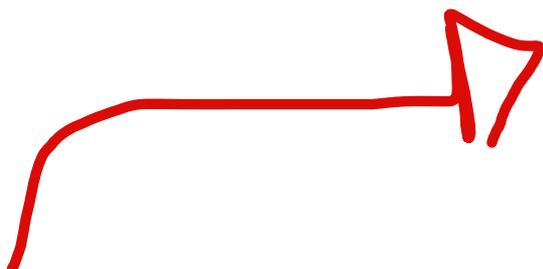
[Redacted] totalmente

São Paulo Escola de Dança Estamos chegando no final... 😞 E saibam que dia 28 tem mais!!!! Vcs voltam para dividir esse momento com a gente!?

[Redacted] Como disse o babá da Kanzelu: volta pra encruzilhada e toma um novo caminho



63 assistindo



[Redacted] Não somente um cabelo e a rejeição aos nossos corpos, o que uma pesquisadora negra está vivendo nessa mesa também nos afasta dos espaços. Devemos pontuar e nomear sem medo: o racismo existe.

[Redacted] travou a transmissão

[Redacted] E é tão violento que se sente à vontade para isso.

[Redacted] com certeza, mesmo horário?

62 assistindo



F [redacted] certamente

L [redacted] com certeza!

[redacted] Dia 28 🥰🥰

[redacted] grata as 3, ótimo debate para pensarmos entre passado, presente e futuro, sem "apagamentos", mas respeitando a tradição

[redacted] Questões e visões complexas no caminho da dança

63 assistindo

[redacted] Moema, é um debate...

São Paulo Escola de Dança Sim! No mesmo horário!! Mas a gente vai publicar tudo no nosso INSTA!

São Paulo Escola de Dança Sigam @saopauloescoladedanca

[redacted] sim.

61 assistindo

M [redacted] Excelente discussão

[redacted] vis quem diria

[redacted] adorei, gratidão as 3, e a Marcela

São Paulo Escola de Dança Marquem a gente! Postem uma print que vamos repostar! 😊

[redacted] Estarei presente! Gratidão por hoje!

[redacted] Poderíamos seguir por horas

[redacted] Agradeço !!!

65 assistindo

[redacted] adorei, gratidão as 3, e a Marcela

São Paulo Escola de Dança Marquem a gente! Postem uma print que vamos repostar! 😊

[redacted] Estarei presente! Gratidão por hoje!

M [redacted] Poderíamos seguir por horas

[redacted] Agradeço !!!

[redacted] Obrigado!

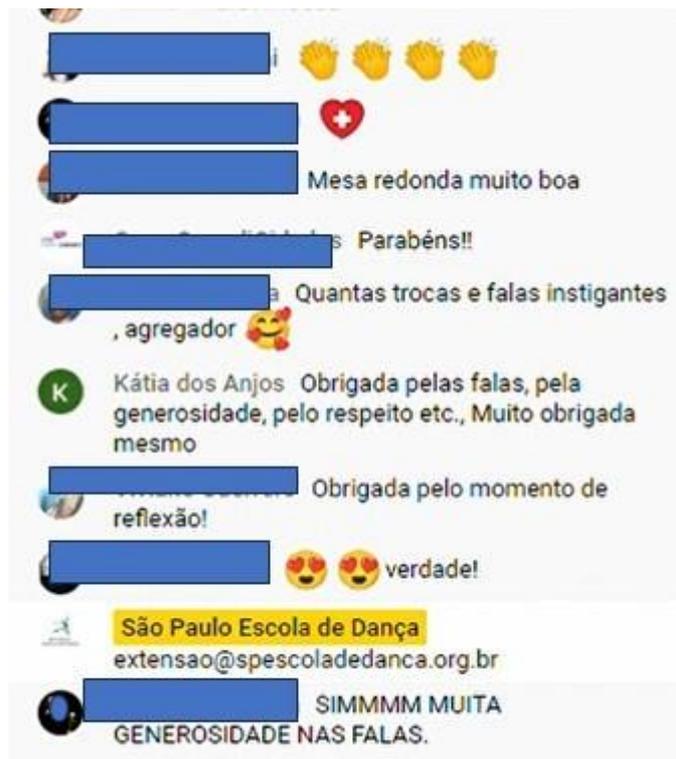
[redacted] queria mais tempo de live

[redacted] Obrigada pela conversa, foi ótimo estar com vcs!

[redacted] a OTIMA DISCUSSÃO. OBRIGADA QUERIDAS. TEMOS MUITO A TRABALHAR E COMPREENDER, E REVER.

[redacted] 3 mulheres que se ousam 👑👑👑

62 assistindo



42 assistindo

3.4 O que transborda do chat? O racismo inerente ao Balé clássico

Lendo os comentários é possível enxergar algumas coisas que aconteceram no cenário da dança, e para o senso comum seriam atualizações da tradição, é o caso da sapatilha de ponta marrom. E eu insisto que isso é o menor dos problemas. Outro detalhe é, só agora, no século XXI, uma Cia de dança na África do Sul tem uma bailarina negra ocupando lugar de destaque, e brasileira. Fica evidente o racismo do Balé clássico e em como há lugares específicos em que o negro será aceito. Seria estranho se na África do Sul, cuja história de segregação racial todos conhecem, não tivesse bailarinos negros. Assim como exaltar o Dance Theatre o Harlem (DTH), é também desconsiderar que se criou um gueto para que negros pudessem dançar Balé clássico. E fora do DTH, onde estão os negros no Balé clássico? Como destaca Brown (2019):

...a criação, o apoio e o sucesso do Dance Theatre of Harlem construíram involuntariamente um gueto de ballet negro, separado, mas igual, através do qual o fluxo de bailarinos negros foi desviado para uma companhia negra, aliviando a pressão das companhias brancas para se integrarem.⁷⁷ (BROWN 2019, p.371, tradução minha).

⁷⁷ Second, the creation, support, and success of Dance Theatre of Harlem unintentionally constructed a black ballet ghetto, separate but equal, whereby the stream of black dancers was diverted to a black company, taking pressure off white companies to integrate.

Havia uma participante no chat que queria destacar o que estava acontecendo naquela mesa, para ela o racismo era evidente, inclusive, na sua concepção, contra a participante negra, Kanzelu. Há também relato de quem sentiu o racismo do Balé clássico, quando aponta o problema do coque e de suas formas corporais. O que fica de tudo isso, é que há racismo no Balé clássico e isso precisa ser discutido. O lugar do negro é onde ele quiser, não faz sentido delimitar lugares em que seu corpo pode ser tolerado.

E Cuba, Kátia? “Lá o balé foi pensado para corpos cubanos”. Já me disseram isso mais de uma vez. E eu me questionava: onde estavam os negros no balé cubano? Eu só sabia de Alicia Alonso, figura do balé cubano, mulher branca. E de fato, meus pressupostos apresentavam sentido, o Balé clássico cubano também era branco.

Na verdade, tendo visitado repetidamente Havana em 2013, 2017 e 2019, uma de nós (Mayumi Sakamoto de Miasnikov, (Figura 2a,b)) notou a grande variedade de cores de pele entre os alunos da Escola Nacional de Ballet de Cuba. Na escala de classificação de pele de Fitzpatrick (Fitzpatrick 1975, pp. 33–34), podemos afirmar que entre as meninas havia muito poucas com pele marrom escura, marrom escura profundamente pigmentada ou marrom mais escuro (pele Fitzpatrick tipo IV–VI), e prevaleceram as meninas com tons de pele claros, dourado mel ou oliva, ou morena moderada (pele tipo III de Fitzpatrick). Entre os meninos, havia mais indivíduos de pele escura variando de marrom moderado a mais escuro (pele Fitzpatrick tipo III-IV). Havia poucos meninos de pele clara, de tons claros, dourados, mel ou oliva (pele Fitzpatrick tipo II). No BNC há uma maior variedade de cor da pele, mas aqueles com pele morena mais escura têm mais dificuldade de ingressar na empresa. No entanto, nas companhias de dança moderna e de caráter em Cuba, predominam os indivíduos de pele escura (tipo de pele V-VI de Fitzpatrick). (NIKIFOROVA, VASILEVA E MIASNIKOV, 2023, p. 3).

Parece que o caso cubano apresenta semelhanças com o caso brasileiro. As autoras, Nikiforova, Vasileva e Miasnikov (2023), apontam a dureza do Balé clássico, e o referem como “balé branco”, em detrimento a “dança negra”, nessas definições estão inclusos os estereótipos sociais requeridos e aceitos, tanto por quem dança quanto por quem assiste. As autoras destacam as distinções entre o negro norte-americano e o negro cubano, e nisso há muita semelhança com o caso brasileiro, o fenótipo é o marcador racial. As mais variadas desculpas, racistas, foram imputadas para o negro não ser apto ao Balé clássico. A mulher negra não teria as características dóceis, suaves, para representar os balés clássicos, há uma ideia de feminino, já o masculino seria tolerado.

O homem de pele negra como herói é mais aceitável, pois não quebra os estereótipos do ideal feminino. Além disso, no mundo do balé, há uma grande demanda por homens, de modo que os negros têm mais facilidade para criar uma carreira no mundo do balé. (NIKIFOROVA, VASILEVA E MIASNIKOV, 2023, p. 6).

E Balanchine? E a sua escolha por Arthur Mitchel? Mitchel foi a exceção. Balanchine pensava, a meu ver, como Marika Gidali. E reflito sobre isso a partir de um trecho do artigo de Brown (2019).

John Gruen entrevistou Balanchine em 1971, em parte para perguntar sobre o recém-formado DTH e em parte para questioná-lo sobre a sugestão pública de Clive Barnes de que o NYCB se integrasse ainda mais. Balanchine respondeu: “Gostaria de ver muitos negros escrevendo seus artigos. Por que não? Eles são tão ruins? Eles não podem escrever críticas de balé?” Depois, referindo-se ao frequentemente citado plano inicial para o NYCB – os famosos, mas nunca encontrados, quatro dançarinos brancos e quatro negros – ele lembrou a Gruen que, anos atrás, ele “queria que pessoas muito bem treinadas e muito negras dançassem”. “Você deve entender”, continuou ele, “sangue negro, sangue japonês ou sangue russo não significa nada para mim. Não aceito pessoas porque são negras ou brancas. Eu levo pessoas lindas que gosto de ver – pessoas que são obrigadas a dançar certos tipos de dança... Você tem que ter um físico.” Ele propôs uma hipótese: se ele tivesse uma “negra bonita” que fosse apenas uma dançarina adequada, deveria aceitá-los apenas porque ela ou ele era negro? Balanchine disse não; ele “só pegou o melhor”. Quanto à integração, perguntou: “Porquê integrar, só porque temos uma empresa branca?” (BROWN, 2019, p.375, tradução minha)⁷⁸

De Balanchine a Gidali há um ideal de corpo feminino e ele é branco. Afinal, para eles essa arte, o Balé clássico, é europeia e destinada a um fenótipo específico.

⁷⁸ John Gruen interviewed Balanchine in 1971, partly to inquire about the newly formed DTH and partly to question him about Clive Barnes’s public suggestion that NYCB further integrate. Balanchine retorted, “I would like to see a lot of black people writing his articles. Why not? Are they so bad? Can’t they write ballet criticism?” Then, referring to the oft-quoted early plan for NYCB—the famously desired but never found four white dancers and four black—he reminded Gruen that years ago he “wanted to have very well-trained, very black people dance.” “You must understand,” he continued, “Negro blood or Japanese blood or Russian blood doesn’t mean a thing to me. I don’t take people because they are black or white. I take exquisite people that I like to see—people who are made to dance certain types of dancing...You have to have a build.” He proposed a hypothetical: if he had a “beautiful Negro” who was only an adequate dancer, should he take them merely because she or he was black? Balanchine said no; he “only took the best.” As for integration, he asked, “Why integrate, just because we have a white company?” (p.375)



Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. (1967). *New York City Ballet rehearsal of "Swan Lake" with George Balanchine and Suzanne Farrell, choreography by George Balanchine (New York)* Retrieved from <https://digitalcollections.nypl.org/items/df51a6b0-3f8d-0133-e489-00505686d14e>. Acesso em: 11 de set. 2023

Farrell tornou-se o one plus ultra das bailarinas de Balanchine, o arquétipo ao qual todas as outras foram comparadas. Cabeça minúscula apoiada em um pescoço longo, braços delgados e pernas ainda mais longas, e um torso relativamente curto, todos projetando flexibilidade esbelta. Balanchine adorou o visual — desleixado, longo, angular, ainda melhor para sua coreografia arquitetônica. Até certo ponto, todas as suas dançarinas dos anos 1960 até os anos 1980 seguiram essa direção, e muitas eram estrelas também nascidas de bolsas de estudos da Ford. (BROWN, 2019, p.373, tradução minha)⁷⁹

Balanchine era russo. Fixa-se na América do Norte, modifica o Balé clássico, permite que um negro dance o Balé clássico, mas tinha muito bem definido o que era a tradição, e a seguia aos moldes dos balés russos.

⁷⁹ Farrell became the ne plus ultra of Balanchine ballerinas, the archetype to which all others were compared. Tiny head perched on a long neck, slender arms and even longer legs, and a relatively short torso all projected lanky suppleness. Balanchine loved the look—waifish, long, angular, all the better for his architectural choreography. To some degree all his female dancers from 1960s through the 1980s trended in this direction, and many were stars also born of Ford scholarships. (p.373)

4. DESCOBRINDO O MÉTODO VAGANOVA POR UMA AUTORIDADE NO ASSUNTO: O BOLSHOI

O Bolshoi é uma companhia de balé reconhecida mundialmente. Ele e o balé do teatro Mariinsky são referências no mundo da dança clássica, têm tradição e formaram grandes nomes do balé. Ambas são russas, cada uma com origens específicas nessa nação.

O Bolshoi nasce pelo desejo de uma *tsarina* que fundou um internato de crianças abandonadas e resolveu ofertar aulas de dança clássica, oferecendo todos os recursos às crianças. De acordo com Castro (2015, p.91) em 1773 é fundado o orfanato de Moscou. O mestre italiano Filippo Beccari foi convidado “para organizar uma escola de balé”, é dessa instituição que nasceu o *Bolshoi Ballet*, Cia de dança tradicional e respeitada no mundo. A grande Cia do teatro Mariinsky, conhecida como *Kirov ballet* no período da antiga União Soviética, tem sua origem em São Petersburgo e antecede o Bolshoi, Castro (2015) aponta 1738 como a data de sua criação, ambas, as escolas e Cias, seguem o método Vaganova de ensino.

O Balé clássico ganha as graças do império russo a partir do século XVII, num primeiro momento como “formalidade, cerimônia e conduta social.” (CASTRO, 2015, p.97). Fica evidente que o balé surge como forma de diferenciar a postura (física) e comportamento dos nobres em relação aos demais que compunham o império. O balé entra no território russo como etiqueta. Em busca da ocidentalização do império russo, de uma aproximação aos demais territórios europeus, certas mudanças foram sendo realizadas pelos eleitos ao poder no império, nisso pode-se destacar a mudança da capital de Moscou para São Petersburgo, por exemplo, feito por Pedro, o grande, durante o século XVIII, culminando na mudança da corte, e, também, no desenvolvimento do balé nas duas capitais. As escolas do balé russo não serão destinadas à nobreza, os servos é quem serão os selecionados e treinados, havia uma ideia pitoresca (para nossos valores do século XXI) de que seria inaceitável um filho de nobre submeter-se aos esforços físicos extenuantes e à obediência a um mestre, o balé como etiqueta na corte era bem-vindo, mas como escola seria destinado a outro público. O treinamento do balé foi permitido à nobreza, no entanto a forma como seria ensinado não era visto como dela (CASTRO, 2015).

Dois aspectos são interessantes ao se pensar nessas informações: a noção de escola, como uma instituição com normas/regras coletivas, que não distinguiria a pessoa pelo seu nível de nobreza, obviamente um espaço de exigência disciplinar severa, austera, como descobre-se ao ler sobre a formação do Balé russo. A disciplina seria sinônimo de obediência, além de dedicação e esforço ao máximo nos estudos. O outro aspecto seria a ideia de esforço físico, da prática de exercícios extenuantes, como algo impróprio a certas “castas” sociais, isso me fez

lembrar da inserção da ginástica no contexto escolar do Brasil, final do século XIX, em como a elite repudiou a inserção desse conteúdo na escola, afinal o esforço físico era coisa de sujeito escravizado, não de elite, tal fato Castellani (1988) relata em seu livro *Educação Física no Brasil: a história que não se conta*.

Vale salientar que o balé russo teria origem militar, como consta em Castro (2015) parafraseando Cross (1944)⁸⁰. No império de Anna Ivanovna, em 1731, haveria na então formada academia militar a inserção de aulas de dança, o artista francês Jean-Baptiste Landé, foi o mestre, além de ministrar aulas na academia militar, ensinou dança social e dramática à nobreza. Castro (2015) relata com Homans (2012)⁸¹ que o Balé russo terá mais uma entrada nessa nação: a militar. Tal informação não é banal, a cultura de ensino do balé, até hoje, a meu ver, segue um caráter militarizado.

Fora da Rússia só há uma escola que carrega o nome Bolshoi e fica no Brasil. Essa escola existe desde os anos 2000 e oferece bolsas de estudos aos jovens, que passam por uma audição para conseguirem uma vaga. A bolsa de estudos é para realizar o curso e não garante moradia aos estudantes; se desejarem lá estudar, precisam arcar com isso, como consta no site da escola. Crianças e jovens do país todo podem concorrer as vagas, os eleitos, aqueles privilegiados fisicamente – e até tecnicamente – podem conquistar uma vaga.

Em 2020 decidi que faria o curso de introdução ao método Vaganova pelo Bolshoi Brasil. Resolvi fazer o curso por conta da importância que essa escola tem para o universo do Balé clássico, ela é uma instituição consagrada e de consagração. Por conta da pandemia do covid-19, a escola, localizada em Santa Catarina, no sul do país, ofertou o curso de forma remota. O curso tem um custo financeiro, eu o comprei com bastante antecedência, no fim de 2020 e o realizaria somente em julho de 2021, mais precisamente entre os dias 20 e 24. Durante cinco dias, das 13h30 às 18h, com dois intervalos de quinze minutos, conheci todo o sistema destinado à formação de bailarinas (os), cuja duração é de oito anos na escola.

Poucos dias antes de começarmos o curso recebemos instruções via e-mail, criaram uma sala no *Google* para disponibilizar a apostila do curso e nos informaram que os links da videoconferência, via *Meet* do *Google*, seriam enviados dez minutos antes da aula, pelo grupo

⁸⁰ CROSS, Samuel H. The Russian ballet before Dyagilev. *Slavonic an East European Review*. V. 3, n.4., 1944, p.19-49.

⁸¹ HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo: uma história do ballet*. Tradução Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2012.

do WhatsApp que foi criado e pelo e-mail que cadastramos⁸². Ao abrir a sala de aula no *Google* para baixar a apostila, me deparei com dois arquivos, pensei que usaríamos os dois, mas notei que eram iguais, só que um estava em português e o outro em espanhol, isso me revelou a abrangência do curso, de fato havia pessoas de fora do país participando. Ao ler a apostila confesso que me surpreendi, pensei que haveria conteúdo teórico, pedagógico, didático sobre o ensino do método, me deparei com os nomes dos passos/movimentos de cada um dos oito anos de ensino nesse sistema. Então, pensei, pode ser que nas aulas isso seja abordado, indicações de leituras sejam dadas nesse sentido, novamente, me enganei, o curso é restrito à reprodução dos movimentos da apostila.

Tivemos dois professores da escola para nos orientar, uma mulher e um homem. Na apostila temos um breve currículo de ambos. A professora é russa, formada pela escola coreográfica de Moscou e pelo instituto de artes do mesmo lugar, território sede do Bolshoi. O professor é brasileiro, natural de Santa Catarina, formado pelo Bolshoi do Brasil. Em seu currículo consta suas idas à Rússia como aluno e depois como professor para acompanhar a rotina da escola e de determinados professores.

Na apostila, logo no início, tem-se a apresentação da escola, uma de suas missões, como destacado é: “A instituição tem como missão ‘Formar artistas cidadãos, promovendo e difundindo a arte-educação’”. (2021, p.3). Uma afirmação interessante que aproximaria tal modelo educacional da educação não formal, mas isso seria só uma conclusão superficial, de uma primeira leitura que fiz da apostila.

Os alunos do Bolshoi no Brasil têm aulas de Balé clássico, mas também de música, dança contemporânea etc. E é destacada a formação profissional em dança aos alunos dessa escola. Outro aspecto que chama minha atenção é o nome “escola”, é assim que eles se denominam, e é assim que algumas instituições particulares que conheço se intitulam também. Há uma carga simbólica nesse nome, a escolha não é banal, há uma ideia de escola que permeia não só o edifício, mas toda a estrutura escolar do modelo formal que inspira essas instituições artísticas, vai desde a uniformização dos alunos, a formação dos docentes, a ideia de currículo⁸³,

⁸² Ao descrever o curso usarei não só a primeira pessoa do singular como também a primeira do plural, isso porque refiro-me às outras pessoas que fizeram parte, não fiz o curso sozinha, havia umas 60 (sessenta) pessoas na sala virtual.

⁸³ De acordo com Paula (2016) o conceito de currículo é polissêmico. Vários autores, citados por Paula, trataram do conceito a partir de contextos históricos distintos. O termo currículo “vem do latim, *curriculum*, que significa ‘carreira’, ‘curso’, ‘percurso’, ‘lugar onde se corre’.” (2016, p.17). Parafraseando determinados autores (Candau e Moreira, 2007, p.8), Paula (2016, p.18) aponta algumas características conceituais dadas ao termo: “listagem de conteúdos; experiências de aprendizagens escolares; planos pedagógicos; objetivos do processo de ensino; processos de avaliação que influem nos conteúdos e nos procedimentos metodológicos.” Para a autora é importante

de uma base comum a todos que lecionam nesse sistema, e ressalto que essa “escola” é tradicional, daquelas, que presam pela uniformização, homogeneização, uma disciplina rígida e que tornou-se marca desse modelo, além de marca de “sucesso” na formação dos futuros artistas.

Ainda gostaria de me aprofundar mais nessa noção de “escola”, em como há uma forma escolar almejada e elitista. Fazendo uma digressão, recordo-me que há algum tempo (anos) fui chamada para uma entrevista de emprego, no mesmo lugar que já atuei como professora de balé – a Secretaria de cultura do meu município, em Itaquaquecetuba-SP – dessa vez fui chamada já com graduação em Educação Física e se não me falha a memória, já concluindo o mestrado, lembro-me do então “diretor” questionando-me sobre a necessidade do uniforme de balé, collant, meias e sapatilhas e se isso de fato afetava o ensino das crianças, recordo-me de dizer a ele: não afeta, é necessário que a criança esteja com uma roupa mais justa ao corpo, para que a professora possa ver a execução dos movimentos, as meias, de uso comum, podem substituir as sapatilhas, e obviamente quem ministra a aula observara como a criança faz uso dessa vestimenta na execução dos movimentos. O “diretor” disse-me: é isso!

Pelo que entendi à época, a professora que lá estava – eu a conhecia – afirmava que o uniforme fazia diferença no aprendizado, tentando explicar até fisiologicamente isso, mas na secretaria as crianças e adolescentes que eram (e são) atendidos, na maioria das vezes, são muito carentes; eu mesma quando fui aluna desse espaço tive dificuldades em pagar o uniforme e as fantasias de final de ano. Minha mãe pegava as fantasias para fazer seus bordados de lantejoulas, um trabalho manual e artesanal, e assim pagar pela minha apresentação de fim de ano. Conhecendo a professora, sabendo de sua formação em balé, em qual “escola” ela havia aprendido, eu consegui inferir o porquê dela exigir tal uniformização das crianças: ela seguia a ideia de “escola” de dança clássica e isso vai desde o uniforme impecável até o penteado – o coque, irretocável. Há limpeza em tudo, no sentido de desaparecimento do que diverge da forma ideal.

Ao ver uma sala de aula de balé, é perceptível como todos parecem um só. Vi isso no Bolshoi, tivemos acesso às avaliações de fim de semestre. Pelos vídeos é nítido a forma, a molaridade, a homogeneização. Todas as crianças parecem a mesma, se não fosse uma ou outra usando óculos, talvez eu não distinguisse nenhuma.

que o professor conheça tais conceituações, não para seguir uma ou outra, mas para compreender do que se trata e assim refletir sobre sua prática pedagógica.

O método Vaganova foi desenvolvido, no século XX, pela bailarina Agrippina Vaganova que buscou sistematizar o que aprendera com outros sistemas (francês e italiano) e colocou isso no papel, algo inteligentíssimo e que chega ao século XXI com muita força, a exemplo, o que pude ver e ouvir nesse curso. Seus ensinamentos não são contestados, pelo contrário são louvados e seguidos à risca, afinal como ouvi de um dos professores “método é método”, cujo sentido seria: não se muda nada, só se segue... Conforme descrito na apostila, nesse método: “... busca-se o aprendizado de forma gradual e enfatiza-se a consciência corporal do aluno a cada movimento.” (2021, p.3). Descrição interessante, mas um pouco confusa, pois não há, e não houve, explicação do que seria a consciência corporal, na verdade, penso que o que eles denominam “consciência corporal”, seria a “consciência do movimento certo”, ou como escutei durante os cinco dias de curso, do movimento “puro”.

Já sobre o ensino gradual descobri certa aproximação com um modelo de alfabetização: o sintético. Infiro isso pelo próprio discurso da professora que ministrou o curso, e fez tal analogia do ensino de balé com o de alfabetização de uma criança, ela não denominou isso de modelo sintético, eu que a partir do dito faço tal conclusão e analogia. A ideia é aprender o alfabeto, depois a sílaba, para só depois ensaiar algumas palavras. O texto? Talvez só nos anos finais de estudo, onde o bailarino pode dançar com mais “liberdade”.

Sobre a autoridade do método:

Vaganova utilizou a fluidez e expressividade dos braços e torsos do método francês e os giros e saltos virtuosos do método italiano, e desenvolveu um estudo bem planejado. Entre as peculiaridades estão o desenvolvimento da força da parte inferior das costas, a plasticidade dos braços e o desenvolvimento da força, flexibilidade e expressividade necessárias ao estudo do balé. (APOSTILA, 2021, p.3)

Tais características elencadas como peculiares não foram bem elucidadas no curso, obviamente compreendo que o tempo foi curto, também sei que o objetivo dos professores era mostrar/apresentar os movimentos “puros”, como são ensinados seguindo o sistema russo e não esmiuçar como trabalha-se força, flexibilidade, musicalidade etc. Todavia, chamou atenção a ideia de força da parte inferior das costas. No Balé clássico a força nas costas de modo geral é muito importante, manter as costas eretas o máximo que puder, dando a ideia de grandeza, de expansão do corpo, é cansativo, é notório tal desgaste nos bailarinos; logo após um exercício, um passo ou movimento, os bailarinos “soltam as costas” na intenção clara da busca de descanso. Para fortalecer a parte inferior sei que há exercícios específicos quando penso em treinamento físico, muscular, mas conhecendo o balé, sei que esse fortalecimento se dá na imposição de uma postura extremamente ereta e na execução em expansão de certos exercícios, como o de hiperextensão da coluna, cujo objetivo seria o de conduzir o tronco para trás,

formando um arco com a coluna, o que no método chama-se “*port de bras*”⁸⁴. Dá para saber, só pelo escrito na apostila o que seria e como seria esse fortalecimento, desde que você já conheça o balé, sua forma e exigências.

Sobre a expressividade e plasticidade dos braços, vi a modelagem de corpos, vi braços que não devem passar a altura dos ombros, braços na figura do *arabesque*⁸⁵ que são baixos, nisso vi pescoços longos, e uma acentuada, porém sutil e graciosa, movimentação de ombros, característico do método, o famoso *épaulement*. A expressividade é muito sutil e nos primeiros anos quase nula, afinal o objetivo é a pureza dos movimentos, o “certo”. O erro deve ser combatido, não há, aparentemente, erro construtivo no sistema russo.

Essa afirmação sobre o método é complexa, interessante para se pensar: “a ênfase é para que se dance com o corpo inteiro, ao invés de executar movimentos mecânicos.” (APOSTILA,2021, p.3). Isso talvez aconteça nos anos finais de estudo do balé, ou só na atuação profissional, porque no começo dos estudos aprende-se as letras, as sílabas e só depois palavras, para no fim haver texto, então há fragmentação do corpo e há mecanização dos movimentos, mesmo a apostila afirmando o contrário. Pode ser que tenha faltado uma explicação mais aprofundada sobre essa afirmação, algo que não caberia numa pequena apostila.

No curso o que ficou evidente é que a escola foca no método e no ensino rigoroso da técnica, o que o bailarino fará com isso em sua atuação profissional é outra coisa, essa colocação foi feita por um dos professores, grandes nomes do balé foram citados em determinados momentos para exemplificar mudanças nos movimentos que certas celebridades fazem em função de seus corpos, adaptando a seus corpos, mas isso é para os profissionais, os estudantes precisam seguir o método.

E quem foram e são os profissionais formados por tal método? Na apostila isso é enfatizado:

Entre os bailarinos formados pelo método Vaganova podemos citar Rudolf Nureyev, Mikhail Baryshnikov, Nathalya Makarova, Galina Ulanova, Marina Semyonova, Vladimir Vasiliev, Ekaterina Maximova e as atuais estrelas do balé mundial Svetlana Zakharova, Maria Alexandrova, Nikolai Tsiskaridze, Ivan Vasiliev e Natalia Osipova. (2021, p.3)

⁸⁴ Mesmo não sendo, exclusivamente, sobre posição, ou porte, de braços, esse movimento da coluna chama-se assim, o significado literal em português dessa expressão é “posição/porte dos braços”. Há também o nome “*cambré*” que significa arquear o corpo, para os lados, frente e trás.

⁸⁵ O *arabesque* é o nome dado a uma figura em que a pessoa permanece com uma perna esticada, apoiada no chão, enquanto a outra perna é elevada atrás (hiperextensão da articulação do quadril), joelho estendido, pé em flexão plantar, ambas as pernas devem manter a rotação externa nessa pose, aos braços é exigida determinadas poses também.

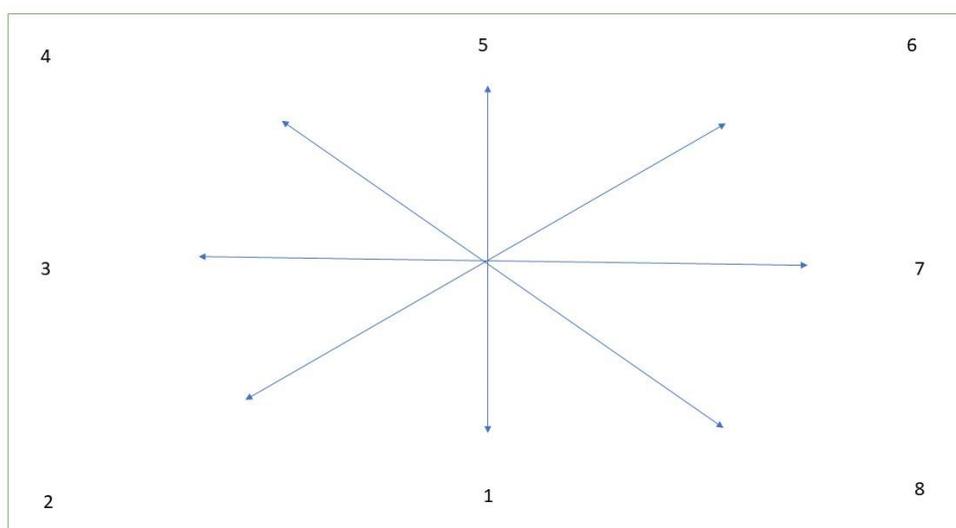
Escola apresentada, método exaltado, eis o início do curso com o estudo do primeiro ano de balé, conforme especificado na apostila o objetivo nesse ano é:

Colocação do corpo, pernas, braços e cabeça. Início dos estudos dos saltos e movimentos nas pontas. Aprender as coordenações mais básicas dos movimentos e a apresentação expressiva dos port de brás e outros movimentos. Início do conhecimento da técnica de meio giro nas duas pernas. (APOSTILA,2021, p.5)

Dar forma ao corpo, buscar pela forma artística do balé. Lapidar essas pedras brutas que chegam à escola. A primeira frase/oração me fez pensar não só na metáfora da pedra bruta, mas também do manequim, que imóvel, vai sendo manipulado e assim ficando na forma necessária. Ao pensar na tradição do balé, compreendo tal estrutura, mas fazer a leitura de tal objetivo sem uma contextualização e ampliação do sentido faz com que a proposta seja recebida de modo estranho, há uma dureza nessa pedagogia. Essa colocação do corpo consiste em buscar uma postura ereta maximizada, a analogia com a árvore foi feita pela professora, que revela a necessidade de um tronco firme e com crescimento para cima, ao mesmo tempo em que há raízes fortes e bem fincadas ao solo, as escápulas devem ser encaixadas de modo a não denunciarem os pontos ósseos, elas precisam se esconder na estrutura muscular e na pele: “Costas Chapadas”.

Os ombros devem, levemente, exercer certa pressão para baixo, nisso o pescoço fica em evidência. E o principal: o *en dehors*, esse deve ser acionado pelo quadril, não pelas coxas ou pés, parece, pela explicação e posicionamento das mãos no corpo da aluna que serve de modelo, que ao mobilizar o quadril em retroversão, o *en dehors* acontece, no caso a rotação das pernas lateralmente. Contudo, a professora não enfatizou a necessidade de usar certa musculatura para que essa retroversão aconteça, nem como esse *en dehors* é difícil para certas pessoas que não nasceram com uma anatomia flexível a essa posição, foi um curto tempo o de “colocação do corpo”, haja vista o vasto conteúdo de movimentos que ainda seriam explicados, mas esse corpo “colocado” é fundamental para a forma artística do Balé clássico.

Na apresentação dos professores, notei que a professora se posicionava em *en dehors*, com os pés abertos, voltados para fora, posição típica dos bailarinos, e um sacrifício para mim, minha anatomia nunca aprovou tal rotação, enfim, tal comentário foi mais uma digressão. Ao fazer o curso minhas memórias iam sendo retomadas de quando dancei, das aulas, de meu corpo, das minhas alunas, então sinto que é inevitável recorrer à memória enquanto escrevo sobre algo que vivi corporalmente.



Direções na sala de aula

Dando seguimento, a professora falou sobre Vaganova e seus ensinamentos e havia na sala dois alunos do Bolshoi que exemplificaram todos os movimentos apresentados durante o curso, eram alunos do 5º e 6º anos da escola, um menino e uma menina, afinal há distinções no ensino entre os sexos, a exemplo das sapatilhas de ponta que são destinadas exclusivamente ao sexo feminino. Uma das primeiras coisas mostradas foi a divisão da sala (e palco) numericamente, fixa-se um quadrado mentalmente, com oito direções, sendo a primeira de frente para o público, a segunda no canto da frente à direita e assim segue até chegar ao canto esquerdo da frente cujo número é o oito. O corpo é posicionado na sala a partir dessas direções.

Além da direção, a contagem em oito é algo que se tornou natural no balé, a música conta-se em oito tempos, mesmo havendo outros compassos no estudo musical. Os professores disseram de início que o “método não é algo morto, cada professor pode colocar sua individualidade, dentro das regras”. Saliento: REGRAS. Tal palavra é de extrema importância no estudo desse sistema, não é à toa que na sequência o professor explica quais as regras do primeiro ano: 1 – construir o movimento de maneira pura; 2 – os movimentos são sempre

ensinados de frente para a barra; 3- Tendú⁸⁶, sempre feito ao lado, não se estuda frente e atrás nesse início; 4 – todo movimento tem três características: 1) tarefa, o objetivo do movimento, 2) caráter, que se relaciona com a música, é a dinâmica do movimento, sua qualidade e intencionalidade num dado ritmo e 3) o caminho, o desenho que o corpo, ou as partes em ação: cabeça, braços e pernas devem percorrer (informações anotadas em meu caderno).

Essas características estão presentes no processo e treinamento desse sistema, ressaltando o verbo “treinar”, mesmo havendo o cuidado dos professores em dizer que balé não é só repetição etc., a palavra “treinar” apareceu durante todo o curso, nela, a meu ver, há a noção da repetição.

Ainda sobre o ensino no primeiro ano, destacou-se que no Bolshoi são admitidos alunos de nove a onze anos nesse nível, não há o que se encontra em outras escolas, ou academias, intitulado preparatório (para crianças de seis e sete anos), nem o *baby class* (para crianças de três a cinco anos), ambos destinados às crianças mais novas. Sobre o *baby* tenho inúmeras críticas, que não cabem no momento, mas pensar em crianças pequenas sendo moldadas seria um dos motivos de meu incômodo.

Ao finalizar a fala sobre regras, o professor comentou sobre a música, lá no Bolshoi eles têm acompanhamento com pianista, nas escolas pelo Brasil afora, usa-se música gravada, específica para aula de balé. No primeiro ano, o trabalho é feito com músicas em compasso binário: 2/4 ou 4/4. Na visão da escola, esse compasso é mais fácil de ser entendido pelas crianças. Chamo a atenção para uma afirmação do professor: “é mais fácil, principalmente por crianças que não conhecem música, porque tem uma batida, um pulso que é mais familiar.”

Reflito que, pela afirmação anterior, o saber da criança não é levado em consideração, o que ela pensa ser música, como ela interpreta a música, as batidas etc., não importa, há sistematizado o que é música e a criança, sendo um aprendiz vazio, precisa conhecer o que “é realmente música”, pelo menos na visão desse ensino, desse método. De acordo com os professores o ensino do primeiro ano é muito quadrado, questiono-me se só do primeiro ano.

As perguntas sobre o que se aprende e como se aprende ecoam mais em minha mente após esse curso, pois é possível inferir que a preocupação é com o que se ensina e como se ensina, e esse “como” assentado num modelo próximo ao “sintético” (que será explicado mais a frente) da alfabetização. A escola apresenta sucesso em formar profissionais, e ostenta isso em seu site⁸⁷. Apresenta em sua página, na internet, sua grade curricular, há então uma ideia de currículo na instituição. De um caminho, ou curso, de ensino e aprendizagem com certos

⁸⁶ Movimento feito em posição ortostática, a perna é estendida à frente, ao lado e atrás, o joelho não é flexionado, nem na saída do movimento.

⁸⁷ <https://www.escolabolshoi.com.br/grade-curricular>.

conteúdos a serem transmitidos e dentro de uma perspectiva metodológica criada num período histórico (início do século XX) específico, na Rússia, país que, tardiamente, passou da monarquia a um regime socialista (revolução russa de 1917), esse, também, austero e com uma ideologia que afetaria as artes, e nisso a escola de balé, já tradicional, enquadrou-se.

Ao seguir com as explicações do ensino do primeiro ano do balé, a professora enfatizou a postura na barra e as cinco posições dos pés⁸⁸. Nesse momento apareceu, de forma explícita, a limpeza no posicionamento de determinadas posições dos pés, na quarta e na quinta. A limpeza é dada pelo alinhamento das posições, na quarta posição tem-se uma perna atrás e outra à frente, ambas em *en dehors*, ou seja, com a rotação das pernas para fora, a ideia é que o calcanhar do pé da frente alinhe-se aos dedos do pé de trás, tem-se o cruzamento das pernas, mas respeitando tal alinhamento, na quinta os pés ficam unidos, grudados, mantendo esse cruzamento e o devido alinhamento, qualquer desalinhamento se configura sujeira. A métrica deve ser obedecida, o que mantém a forma artística do método. E treinamento é a palavra usada no processo de ensino e aprendizagem. Treinar cada postura, cada movimento, até que se alcance a limpeza.

No ensino do *en dehors*, num simples *demi plié*⁸⁹, o aluno deve dobrar os joelhos, manter a coluna ereta, quadril em retroversão, sem exagerar e desalinhar o púbis, que não deve ser tão direcionado para cima, em direção ao umbigo, e sim para frente, assim como os ísquios que devem ser direcionados para baixo no sentido dos calcanhares, além disso, as coxas devem “girar” para fora, buscando o *en dehors*, entretanto a professora não explicou como se gira, se há a necessidade de acionar a musculatura de um determinado modo para que isso aconteça. Afinal quem mobiliza a estrutura óssea são os músculos.

No primeiro ano os alunos fazem *demi*, e *grand*, *plié* somente na primeira, segunda e quinta posição dos pés, e ênfase foi dada ao caminho do movimento, para o professor o *plié* “não termina”, ao executar a flexão dos joelhos a ideia é uma ação fluente e dentro da musicalidade requerida, penso que isso o distinguiria de uma flexão de joelhos feita no campo da ginástica, dos exercícios físicos. Sobre a quinta posição, essa é extremamente difícil e requer uma grande flexibilidade da articulação coxofemoral, encontrada em pessoas que já nasceram

⁸⁸ São cinco posições: a primeira é feita com calcanhares unidos, meio pé e ante pé afastados, geralmente o desejável é um afastamento de 180°; na segunda posição, mantem-se os 180°, os calcanhares são separados, a distância entre eles seria de um pé (na mesma direção, dedos apontando para os lados); na terceira posição, um dos pés ficará na frente do outro, o calcanhar fica na direção do meio pé, sempre buscando os 180°; na quarta posição um dos pés vai à frente, na distância de um tendú, apoia-se o pé no chão, o desejável é que os calcanhares estejam no mesmo alinhamento que os dedos dos pés; na quinta posição, esses pés da quarta se juntam, ficam calcanhares colados com os dedos. A rotação do quadril e dos pés é lateral ao corpo, para fora.

⁸⁹ Pequena flexão dos joelhos.

assim, e por vezes, construída com certo sacrifício aos que não tiveram a sorte anatômica. Durante o curso não vi, nem ouvi, qualquer menção ao desenvolvimento dessas posições (logo do *en dehors*), então formulei a hipótese de que, já que o Bolshoi seleciona seus alunos, já a farão escolhendo os bem-nascidos anatomicamente, não há tanta necessidade em elucidar tal desenvolvimento, evidentemente, talvez, acompanhar o curso específico do primeiro ano poderia trazer mais elementos que corroborem ou descontruam tal hipótese.

De certo modo a professora mencionou que nesse nível ensina-se a criança o trabalho muscular, “coluna que estica para cima”, cóccix para baixo. E a rotação das coxas se ainda não acontece é falta de força, então se não sair uma boa quinta posição dos pés, pode-se usar, nesse caso, a terceira, que no caso busca alinhar o calcanhar da frente no meio do pé de trás.

Em minhas anotações escrevi algo que me veio em mente no momento da aula: educa-se os pés, as pernas, o tronco, mas e a pessoa? Ficou, para mim, a fragmentação do ensino, as partes, as formas são o foco e as crianças são tratadas, aparentemente, como iguais, no sentido de corpos e modos de aprender iguais, há uma homogeneização no discurso de ensino/aprendizagem, não é dado enfoque as especificidades da pessoa que é a criança.

Essa pedra bruta, a criança, precisa ser limpa e moldada, nisso a limpeza vai sendo mais e mais vezes, destacada; limpeza das posições do corpo, das direções. Tudo é de um jeito só, o do método. As cabeças também são direcionadas, em cada movimento, mas no primeiro ano evita-se muitas informações, a cabeça será mantida numa dada direção para que a criança foque no movimento “puro”; já aparece um *port de bras*, com a ideia de um “sentido artístico”. Até o terceiro ano espera-se que a criança saiba toda a base do método.

Na fala do professor, o método tem muita lógica, dando a entender que a lógica seria a ideia de aprender inicialmente o simples, pela fragmentação, e gradualmente o treino vai ficando mais complexo. Nesse sentido o professor denominou esse processo de “didática”, dando a entender que a didática se relaciona com um modo de ensino que se origina do particular ao geral, e aprender seria treinar. A criação, das aulas e de sequências coreográficas, do docente é permitida, mas novamente, enfatizou-se: método é método, ou seja, se segue.

O primeiro ano é a de “construção” do corpo, tijolo por tijolo e vai-se edificando a forma de arte requerida, e nisso espera-se que a criança vá desenvolvendo uma consciência corporal, cujo entendimento ficou, a meu ver, vago, pois para mim a ideia mostrada foi a de uma consciência de corpo certo e errado, de forma. A noção de que há movimentos certos e para aprendê-los se treina, até ficarem perfeitos, ou limpos. Não vejo problema em haver uma forma, repito: reflito sobre como isso é passado e como isso é interpretado e assimilado por quem

aprende, que aparentemente é ignorado no processo de aprendizado, no sentido de não ser escutado, só observado e corrigido.

Chamou minha atenção a interação dos cursistas ao que se mostrava, perguntas foram feitas no chat e depois foram respondidas e todas as questões relacionavam-se à nomenclatura. Fulano perguntava: “chama-se assim tal movimento no método russo?”, Beltrano perguntava: “pode repetir tal movimento?” Nenhuma pergunta foi sobre o aprendizado, havia um interesse enorme, no que pude notar, em captar a forma russa, até quais nomes são utilizados. O tempo da música, o “acento” do movimento, se a dinâmica era para dentro ou fora, questões da forma, da técnica prestigiosa do balé russo. Tivemos um dia inteiro só para o primeiro ano, o que não se prosseguiu nos demais dias, pois não daria tempo de concluir os oito anos em pouco tempo de curso, assim nos demais dias vimos dois anos juntos, ao segundo ano ainda foi dado bastante ênfase, afinal os anos iniciais são importantes, como eles disseram, para a internalização da base do método pela pessoa.

Sobre o segundo ano tem-se os seguintes objetivos na apostila:

Desenvolver a resistência por meio da **matéria já estudada**, acrescentando quantidade de movimentos e com o andamento mais rápido. **Acrescentando** a **matéria estudada** na barra, os exercícios serão na ½ ponta. **Estudo** do ½ giro e giro completo nas duas pernas e preparação para piruetas na barra e no centro. **Estudar** saltos com terminações em uma perna. **Trabalhar** nas poses na barra e no centro. Combinações mais elaboradas são necessárias para dar continuidade ao desenvolvimento da coordenação. É preciso apresentar os movimentos com expressividade. (APOSTILA, 2021, p.8, destaque meu)

Nota-se que o foco ainda é a força, aqui descrita como resistência. Esse trabalho é feito com os próprios exercícios do balé, vale lembrar que os alunos têm aulas de balé todos os dias na escola, com isso espera-se que o corpo vá desenvolvendo as habilidades requeridas à prática, como força, flexibilidade, equilíbrio, coordenação etc.

No segundo ano o andamento musical já pode ser um pouco mais rápido de quatro tempos para dois tempos na música. Na barra já são feitos exercícios na meia ponta, ou seja, com flexão plantar e apoio dos dedos no chão, o equilíbrio já começa a ser evocado, mas ainda sob a segurança da barra. Destaquei (em negrito) os verbos usados para apresentar os objetivos desse ano: desenvolver, acrescentar, estudar, trabalhar; as ações previstas nesse ano são relacionadas ao aprendizado da técnica, pura, estuda-se o que é estipulado, e estudar implica treinar e repetir, até que ao movimento limpo aconteça; trabalhar, a meu ver, tem uma conotação de profissão e nesse caso trabalhar as poses, significa desenhar em seu corpo a forma de arte, as figuras desejadas na pintura, na tela, que se torna seu corpo nessa dança.

A expressividade evocada tem a ver com a fluência, a ligação dos movimentos e a relação com a música, assim o balé se aproxima mais da arte do que da ginástica esportiva, lembrando que a professora do curso mencionou que Vaganova trouxe elementos da ginástica para compor seu método. Não aparece o verbo “criar”, as crianças não exploram os movimentos aprendidos para compor, e nem criam outros a partir do repertório adquirido. Talvez isso seja possível, somente, nas outras modalidades que compõem a grade curricular dos alunos.

Durante a explicação da professora as palavras treinamento, treino e pureza voltam a aparecer, e a analogia com a alfabetização ganha destaque, para ela a criança deve aprender “as letras, depois as sílabas e depois as palavras”, ela retoma uma ideia já mencionada pelo professor, nisso percebe-se que os alunos do primeiro ano ficam com as letras e, parece, que no segundo já começam as sílabas. É nítido que a fala é proveniente de uma ideia de ensino tradicional, que na educação básica, teoricamente, já fora superada. A didática do ensino do Balé clássico, nesse método, é tradicional, ressalto que isso não significa problema com a tradição e sim com os modos de ensino tradicionais, e com uma ideia de aprendizagem que desconsidera o aprendiz.

Anotei em meu caderno uma preocupação mais com a forma do que de fato com a força, pois se há sujeira, mesmo havendo o trabalho de força, o movimento deve ser corrigido, há uma busca estética constante.

Uma das perguntas nesse dia foi sobre o funcionamento da escola, e eles seguem a regulamentação da educação formal, atuam nos 200 (duzentos) dias letivos. A ordem, clássica, da aula também foi descrita: a aula começa com o *reverence*, aquecimento, *pliés*, *tendús*, *jetés*, *rond de jambe par terre*, *fondú*, *frappé*, *rond en l’air*, *adágio*, *petit battement sur coup de pied e grand battement jeté*⁹⁰, em seguida pode-se, na visão do professor, executar alguns exercícios de alongamento. Eu já passei por aulas que realizam exercícios de alongamento, mas é desaconselhado numa perspectiva científica aplicada na Educação Física (e que não cabe aqui o desenvolvimento), afinal na sequência vem os saltos no centro, e há uma concorrência entre

⁹⁰ *Reverence* é o ato de saudação ao mestre/mestra; *Plié* significa flexionar os joelhos; *Jeté* é como o *tendú* só que o pé sai do chão, sem ultrapassar os 45°; *Rond de jambé par terre*, movimento em círculo com a perna estendida, lembra o movimento feito com o compasso para desenhar círculos, ou semicírculos, no papel. *Par terre* significa feito no chão. *Fondú* é um movimento feito, também, com as pernas, porém mais complexo, há uma conexão de *tendú*, com *demi plié*, e o movimento da perna principal é feito fora do chão. Sugiro a leitura do dicionário de balé <http://www.cuca.uefs.br/wp-content/uploads/2020/08/Dicion%C3%A1rio-do-Ballet.pdf>, ou mesmo a visualização do passo para compreendê-lo melhor: <https://www.youtube.com/watch?v=LZjTa3th-F0>. Aos demais passos também sugiro a leitura do dicionário, ou mesmo sua visualização em vídeo.

os treinamentos, os exercícios de alongamento não favorecem o trabalho de potência muscular⁹¹. No centro segue-se a ordem da barra.

Na concepção da escola os oito anos de estudo dividem-se em três blocos: 1º, 2º e 3º anos, o estudo é iniciante, aprende-se o “ABC”; 4º e 5º nível intermediário, força e resistência⁹²; e 6º, 7º e 8º é o nível avançado em que se desenvolve o “virtuosismo técnico”, ou seja, busca-se o desenvolvimento, internalização e expressão, das habilidades já estudadas e que agora precisam aparecer como dança.

No terceiro ano busca-se fazer com que a criança desenvolva mais equilíbrio, e movimentos mais complexos são inseridos.

Desenvolver o equilíbrio executando os exercícios de centro na ½ ponta. O andamento dos exercícios é mais rápido (usando as semínimas e colcheias). Início dos estudos dos movimentos en tournant. Estudar piruetas. Início dos estudos de bateria. Início dos estudos dos saltos nas pontas. Continuar a desenvolver a coordenação em todos os exercícios da aula e é necessário apresentá-los com expressão. (APOSTILA, 2021, p.13).

Sem a barra os alunos podem explorar o equilíbrio no centro, isso exige mais do corpo, é aqui, a meu ver, que o dançarino começa a “brincar” contra a gravidade. É possível perceber o uso da linguagem musical para, simplesmente, dizer que a música fica mais rápida, há uma certa importância nessa ênfase à nomenclatura. O corpo do bailarino (a) precisa seguir esse andamento quase como se fosse a extensão das mãos do pianista; no caso efetuando cada nota com o corpo, numa precisão e fluência que conota uma simbiose entre bailarina (o)/pianista/piano.

A direção do corpo passa a acontecer numa ideia de circularidade, porém dentro de um quadrado imaginário que existe para delimitar a direção, ainda que não seja o giro, há movimentos, passos, que são feitos passando por todas as direções da sala; há os giros, as piruetas, cujo estudo exige equilíbrio e coordenação total do corpo, além de uma estratégia de engano do sistema vestibular, por meio da fixação da visão num ponto, com a intenção de prolongar os giros sem com isso ficar tonto (a); já os estudos de bateria relacionam-se às combinações de pequenos saltos que envolvem as batidas dos pés, cruzamento das coxas, e exige muita agilidade do bailarino (a), que além do esforço precisa manter a forma esperada das batidas.

⁹¹ “A força é a capacidade de desenvolver tensão e realizar um trabalho. Nesse caso define-se trabalho como força versus a distância pelo qual o objeto é movido. Potência consiste na capacidade de realizar trabalho em um determinado período de tempo.” (FLECK e SIMÃO, 2008, p.104)

⁹² Na apostila eles não explicam esses conceitos, acredito que seja, na verdade, força e potência, resistência seria sinônimo de alguma dessas palavras.

A ideia de treino dos exercícios permanece, mas ressalta-se a expressão, isso é o que distingue o balé da ginástica⁹³. É necessário um jeito de corpo, uma forma, um tônus, que expresse os movimentos de modo dançante, e leve, porque por mais difíceis e extenuantes que sejam os movimentos, espera-se que a bailarina (o) os execute como se não estivesse tendo nenhum esforço físico.

Salto nas pontas, destinados às meninas, que já com dois anos, anteriores, de estudos, a meu ver, conhecem a dor causada pelo uso desse sapato e agora, supostamente, com mais intimidade com esse calçado e com força nos tornozelos e pés, poderão saltar, e assim vão moldando, com dor, uma movimentação que parece simples e leve.

Durante a exposição dos movimentos a professora usou a expressão: “segurar o quadril dentro do corpo”. O quadril não dança no Balé clássico, ele precisa ser fixado, e creio ser por esse motivo que a professora usou tal oração. E a cada demonstração de exercício, a professora enfatiza: “terminar limpinha”, que é finalizar o movimento na posição de onde saiu se foi o caso, ou numa grande pose, mas não existe terminar o movimento, o passo, o exercício e sair da forma do balé, a não ser quando a professora deixa descansar, aí os corpos se soltam.

E assim segue-se o treinamento e a cada ano novos movimentos são acrescentados, pois nesse método a “alfabetização” dá-se fragmentada. Há ainda uma analogia com uma ideia de aprendizado da língua, anotei em meu caderno que o professor disse que existe o “correto” e a “gíria”, então assim como na língua isso acontece, também se verá no balé, no uso dos nomes. Em minhas anotações fiz a seguinte pergunta: mas a gíria não faz parte da língua? Por que seria errada? Porque no Balé clássico há o certo e o errado, e talvez o tolerado: algumas “gírias”.

Em minhas anotações as distinções de gênero, não fazem tanto sentido, mas elas existem⁹⁴. Há movimentos e gestos específicos aos meninos, e às vezes é um gesto simples, um movimento de elevação da perna que é desenvolvido pelas meninas, havendo flexão de quadril e joelho, e para o menino só flexão do quadril. O *reverance* que para os meninos é de uma maneira e muda para as meninas, essas se curvam mais. Há também a ideia de que a força e os

⁹³ Essa distinção entre ginástica (ginástica rítmica – GR) e o balé, foi relatada por bailarinos clássicos profissionais durante a dissertação de mestrado (ANJOS, 2017). No mestrado entrevistei quatro bailarinos que atuavam numa grande CIA do Estado de São Paulo, um deles havia atuado na Alemanha por oito anos e veio para a CIA a convite. Outra entrevistada não se tornou bailarina profissional por que não quis, chegou a ir para a Alemanha, estudar e permanecer por lá, mas desistiu e voltou ao Brasil, essa bailarina foi ginasta de GR profissional, chegou a atuar na equipe da Sadia, da seleção brasileira, eu a conheci bem, lembro-me dela em aula e do esforço para controlar o excesso de sua flexibilidade, de desenvolver mãos mais belas ao balé, Há uma distinção clara para bailarinos sobre a expressividade e outras capacidades físicas que aparentam ser semelhantes entre essa dança e o esporte.

⁹⁴ Não pretendo entrar na discussão de gênero neste texto.

saltos são características do trabalho com os meninos. Existem gestos destinados à cada sexo, e movimentos também, há giros que só os meninos fazem, assim como há giros que só as meninas fazem, mas não porque não conseguem executar o movimento do sexo oposto, e sim porque faz parte da dança essa distinção.

Sobre o quarto ano tem-se na apostila os seguintes objetivos:

É necessário trabalhar o equilíbrio na meia-ponta e pontas nas **grandes poses**. Tour lent nas grandes poses. Preparação para piruetas nas grandes poses. Apresentar exercícios no centro en tournant. Técnica de pirueta concluída. Estudar saltos com battu com terminação em uma perna. Início do estudo dos grandes saltos. Coordenações mais elaboradas. É necessário trabalhar expressiva e plasticamente braços e corpo. (APOSTILA, 2021, p.17, destaque meu)

Saliento a expressão “grandes poses”, a dança do balé é marcada por momentos de imagens quase “estáticas”, digo quase, porque elas devem acontecer na movimentação, ligadas umas nas outras e o tempo a uma ou outra fica a cargo de quem está montando a sequência. Nota-se também que ao montar um trabalho coreográfico, ou remontar, quem o faz buscará características do intérprete que podem ser valorizadas. Recordo-me de uma vez em que minha professora me disse que eu tinha um bonito “*devant*”, referindo-se a pose do meu corpo de frente, parece, na visão dela, que minhas linhas ficavam valorizadas e, meu corpo esteticamente favorável ao balé.

Tour lent, nome dado a movimentação lenta em 360°, geralmente feita com o pé inteiro no chão, sendo que o giro é feito no ante pé, vulgo “peito do pé”. Durante o curso foi mencionado que em outros métodos tal movimento chama-se *promenade*, traduzindo seria um “passeio”, como se a pessoa passeasse com/sobre/entorno de seu corpo em determinadas poses.

Nesse ano é possível destacar que o bailarino (a) além de ir contra a gravidade, rodopiará, pressupõe-se que já tenha internalizado a técnica de pirueta. Fico pensando se quem não aprendeu nesse tempo cronológico, aprenderá em seu tempo, esse do acontecimento, do “eureka”, consegui! E se há preocupação com esse aprendizado molecular, particular. A expressividade está aí delimitada, e o corpo fragmentado, braços possuem um desenho, pernas outros, cabeça... Cada “peça” da obra de arte tem uma forma, cuja busca é por uma forma maior: a grande pose.

A cada ano mais combinações, rodopios, saltos, assim no quinto ano surgem os seguintes objetivos:

Início dos estudos de piruetas no lugar e se deslocando na diagonal partindo de diferentes modos. **Fixar** diferentes técnicas de piruetas nas pontas. **Colocação** de giros nas grandes poses. Tour lent com trabalho de corpo mais elaborado. Apresentações mais difíceis de adágios com troca de tempos dentro das combinações. Início do desenvolvimento de elevação nos grandes saltos. (APOSTILA, 2021, p.21)

O adágio é o momento de trabalho mais lento e que exige, geralmente, força e equilíbrio dos alunos, eles precisam sustentar as pernas nos *retirés*, *atitudes*, *arabesques*⁹⁵, pernas estendidas à frente a 180° ou mais. As grandes poses, as imagens “estáticas” continuam sendo desenvolvidas, ou para usar uma expressão da escola: “lapidadas”, o aluno vai sendo esculpido à forma esperada. Destaco o verbo fixar e colocar, penso num corpo sendo montado. E assim se segue nos demais anos, os finais, nível avançado dos estudos e que se deseja o aperfeiçoamento e a fluidez de toda essa estrutura que foi fixada e colocada nos corpos.

No sexto ano há giros em volta do corpo para os meninos com mais complexidade. Os pequenos saltos ficam mais rápidos, mais complexos, mas a forma tem que estar no corpo.

Tours nas grandes poses (2 tours) partindo de diferentes modos. É necessário trabalhar as combinações dos giros (piruetas) na ½ ponta e ponta no lugar e se deslocando (ligando 2 tours ou piruetas). Adágios bastante elaborados. Desenvolver mais a técnica das baterias. **Estudar** os grandes saltos partindo de diferentes modos. Dar continuidade ao trabalho das **qualidades individuais dos alunos e a expressividade nos movimentos**. (APOSTILA, 2021, p.26, destaque meu)

Aqui já se vê uma necessidade de olhar individualmente, já que por mais que todos aprendam toda a base técnica é sabido (como a própria professora do curso disse) que cada bailarino (a) se tornará mais apto, mais habilidoso em alguns movimentos e também mais apto a desenvolver determinados papéis, já que os balés de repertório, com histórias, são organizados por meio do estudo das características necessárias ao intérprete, tanto técnica quanto de expressão, é comum escutar numa montagem: “fulano tem o perfil para tal personagem”. A expressividade é o que difere um gesto dançado, de um gesto do cotidiano, um movimento dançado de um movimento ginástico, esportivo, nesse sentido os bailarinos (as) são direcionados a esse desenvolvimento dito mais artístico⁹⁶.

Sétimo ano

Difíceis formas de adágio ligando-os a grandes saltos. Aperfeiçoar a técnica dos giros. Mais elaboradas as execuções dos sissones com baterias e en tournant. Estudos dos grandes saltos em combinações mais dançantes. Saltos nas pontas com deslocamento em linha reta, diagonal e em tournant. **Continuar desenvolvendo a individualidade do aluno**. (2021, p.30)

Oitavo ano

Aperfeiçoar e fixar o material e também “limpar” artístico e tecnicamente. Estudar os principais estilos de execução dos exercícios interligados com a

⁹⁵ *Retirés*, um movimento feito com uma perna de apoio fixa no chão, enquanto a outra está em abdução de quadril e flexão de joelho com a ponta dos dedos encostada na parte lateral da patela;
Atitudes, um movimento feito com uma perna de apoio fixa, enquanto a outra deve ser elevada (frente ou atrás), havendo flexão de quadril, de joelho e flexão plantar, as pernas devem estar com rotação externa;

⁹⁶ Sobre o corpo cênico do bailarino, como ele se torna artista, recomendo a dissertação de mestrado intitulada: O corpo cênico do balé clássico: um estudo a partir de relatos de bailarinos (as) clássicos (as) brasileiros (as), 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-04022017-153411/pt-br.php>.

música. **Desenvolver o aluno em sua virtuosidade, individualidade e seu lado artístico.** (APOSTILA, 2021, p.34, destaque meu)

É interessante notar como só nos anos finais a individualidade é desenvolvida e a arte é mais evidenciada, porém sem muita clareza sobre esse desenvolvimento artístico. A ideia ainda é de aperfeiçoar e fixar, mas agora aparece explicitamente a noção de limpeza. Penso na joia feita e no artesão com seu pincel, ou outros instrumentos, vindo aparar o que precisa, tirar a poeira, e finalmente colocar a peça na prateleira à exposição. A virtuosidade, de acordo com o dicionário Aulete (2021), pode significar “qualquer artista que demonstra grande domínio sobre os processos artísticos e técnicos da arte a que se dedica”. É isso que se espera de um bailarino profissional. Sobre seu lado artístico, isso se dará com a vida, com a maturidade dele, ou ela, vai se tornando um artista, isso não se aprende com lições numa escola e sim com as vivências experienciadas ao longo da jornada do bailarino (a), como pude constatar no mestrado (ANJOS, 2017).

4.1 Pedagogia do treinamento

A palavra de ordem na metodologia de ensino do balé é treinar, tal ação já havia sido evidenciada na dissertação de mestrado⁹⁷ que já mencionei neste trabalho. Treinamento e uma aproximação do balé com a ginástica, isso foi destacado pela fala da professora que ministrou o curso. Vaganova, ao que parece, formulou seu sistema inspirada na ginástica, se fora a artística ou a rítmica não soubemos no curso, mas dadas as características de movimentação, suponho que a ginástica rítmica (GR) seja a mais próxima, essa também se apoia no Balé clássico para treinar suas atletas. A linha é tênue que distingue a GR do balé, mas ela existe, é importante e totalmente possível de ser enxergada por quem conhece ambas as práticas e sabe de suas especificidades e de suas estéticas⁹⁸.

Treinar como aponta Vigarello (2011) tornou-se palavra-chave das pedagogias corporais no século XX. Treinar estivera associado ao trabalho com cavalos, logo pressupõe-se que treinar está próximo de adestrar, de condicionar o animal/sujeito ao comportamento esperado, à forma desejada. Balé requer treino, repetição. Treinamento não é algo negativo, desde que os envolvidos no processo compreendam que são pessoas em treinamento e não animais e que treinar talvez faça parte de algo maior dentro do que se considera pedagogia da dança, do balé. Treinar o corpo é um caminho dentre os existentes na formação do bailarino,

⁹⁷ Sobre o corpo cênico do bailarino, como ele se torna artista, recomendo a dissertação de mestrado intitulada: O corpo cênico do balé clássico: um estudo a partir de relatos de bailarinos (as) clássicos (as) brasileiros (as), 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-04022017-153411/pt-br.php>.

⁹⁸ Não pretendo me aprofundar nas diferenças entre Ginástica Rítmica e Balé Clássico.

mas é necessário pensar que se forma um cidadão, logo uma pessoa com pensamento crítico e que reflete sobre sua prática, seu treinamento.

Essa aproximação do balé com a ginástica no século XX feita por Vaganova propicia o entendimento dos rumos que essa pedagogia tem trilhado. Vigarello (2011) relata que no final do século XIX, início do XX, inúmeras práticas corporais despontam e são anunciadas ao público francês, destaco tal nação e faço um paralelo com o que estava acontecendo no Brasil, pois sei que aqui de modo ainda lento a prática de ginástica ia sendo destinada aos poucos eleitos, numa sociedade ainda escravocrata, a abolição dada ao fim do século XIX, não alterou a realidade social do país. Então, ao conversar com Vigarello (2011) pontuo a especificidade de sua história. Para o autor a modernidade ensejou as novas práticas, porém essas reunidas num conjunto, marcado pela ideia do treinar. Sobre as práticas, ele relata: “uma dupla originalidade até as transformou: uma visão sempre mais **técnica** e **mecânica** do movimento, uma visão sempre mais **rigorosa** e **ordenada** do treinamento.” (VIGARELLO, 2011, p.198, destaque meu).

A mecânica me faz pensar na ciência que estava brotando e mensurando o corpo e suas capacidades física: a biomecânica. Em outro texto de Vigarello (2003), sobre as origens da ginástica, ele destaca a ciência das medidas, de análise corporal minuciosa com o objetivo de progressão nas ginásticas, isso me fez pensar na máxima olímpica: mais alto, mais forte, mais rápido e eu diria no balé: mais magro e mais flexível. O rigor conduz meus pensamentos a dureza do método, a ideia de seguir os procedimentos como delimitados para que se alcance os objetivos: a eficácia, o movimento certo, o movimento belo. Rigor neste método implica, a meu ver, inflexibilidade, determinismo, mas há linhas de fuga, há quem fuja do rigor, mas levando consigo rastros do balé, de um outro Balé clássico, de um devir balé. O rigor e a ordem definem o programa de treinamento e nisso surge uma outra palavra muito aclamada: disciplina, respeito as regras, submissão do discípulo ao mestre. Homogeneização do ensino, que supostamente leva à homogeneidade do aprendizado: será? E os que escapam? E os que seguem, mas não revelam de fato seus aprendizados?

Método⁹⁹ na perspectiva do treinamento pode ser considerado como um sistema quase imutável, digo quase, pois talvez os achados científicos sejam os únicos capazes de alterar algo no método, obviamente com a intenção de melhora, de progressão do treinamento. Entretanto,

⁹⁹ Conforme o dicionário Aulete (2021), método significa: “1. Conjunto de meios ou procedimentos racionais para atingir um objetivo (método científico); 2. Processo ou sistema lógico que torna eficiente e ordenada uma determinada atividade: *Elaborou um método para extrair bom desempenho dos atores.*”

método numa perspectiva tradicional, cujo objeto seja a arte, talvez mudanças sejam mais difíceis de serem absorvidas, afinal além da habilidade técnica requerida há a forma artística, há uma estética específica e buscada no ensino e aprendizagem do balé. Ao estudar sobre o treinamento no século XX, sabendo que Vaganova trouxe elementos da ginástica em seu método, é possível compreender as inspirações de tal caminho.

Ao comentar sobre o famoso Pierre de Coubertin, criador dos jogos olímpicos modernos, Vigarello (2011) aponta o que para esse senhor seria importante no desenvolvimento corporal, isso em oposição a outras informações que circulavam no período estudado, e diz:

(...) Pierre de Coubertin, que privilegia as técnicas dos esportes e das competições para prometer uma total “perfeição corporal”. Oposições dispersas sem dúvida, querelas pessoais também, mas que revelam o triunfo definitivo do **exercício “construído”**, o de **movimentos sistematizados, mecânicos** e precisos, **controlados** com o único objetivo de aumentar os recursos físicos: neles o corpo seria educado de acordo com um **código** analítico de progressão, **músculo após músculo, parte após parte.**” (VIGARELLO, 2011, p.199, destaque meu)

Ao ler o excerto supracitado, destaco as palavras em negrito, pois as vejo na ideia de método divulgado no curso do método russo, e na ênfase dada, pelos professores do curso, à inteligência de Vaganova à época. A palavra construção apareceu no curso, a ideia de um prédio sendo construído, parte por parte. As analogias serviam de exemplo para que compreendêssemos o método, nisso veio a construção civil, a mecânica, e a alfabetização. Nesse caminho a parte prevalece sobre o todo. Isso me faz recordar do método científico tradicional, aquele escrito por Descartes em seu famoso “Discurso sobre o Método”, uma pequena digressão que me fez recordar essa ideia de método com um sistema fechado e com procedimentos a seguir. Treinamento estaria ligado aos “gestos e seus efeitos, engrandecendo técnicas e tabelas” (VIGARELLO, 2011, p.203). Antes ligado ao treino de cavalos de corrida, agora à performance de pessoas, de atletas, de soldados e, como vejo, de bailarinos.

Retomando uma das analogias e sua relação com o treinamento: “a alfabetização”. Durante o curso relatei a comparação feita pela professora entre o ensino do balé e o ensino da leitura e escrita escolar. Pelo relatado é possível dizer que ela se apoia no que se denomina “método sintético” de ensino e que já foi, teoricamente, superado por outros estudos que mostram a sua ineficácia em alfabetizar crianças de modo satisfatório. Preciso destacar que as perguntas que inicialmente me mobilizaram a essa pesquisa foram inspiradas nos estudos sobre alfabetização, na Psicogênese da Língua Escrita de Emília Ferreiro e Ana Teberosky (1999), ao saber as perguntas que elas fizeram e em como olharam para as crianças como seres pensantes, fiquei fascinada e me questioneei sobre o aprendizado do balé. Evidentemente, segui outros rumos de investigação e deixo a pesquisa com as crianças ao futuro.

Penso que a professora russa e o professor brasileiro, talvez desconheçam esse estudo (Psicogênese da língua escrita) e em como revolucionou o ensino e aprendizagem da leitura e escrita. Afinal havia um predomínio desse método que eles pensam ser o adequado à alfabetização, mas percebeu-se que ele desconsiderava o sujeito aprendiz e nisso notava-se que muitas crianças não aprendiam. As autoras trazem dados estatísticos que elucidam a realidade da América Latina no período da pesquisa delas, e dão destaque ao grande número de crianças analfabetas, ou fora da escola, ou repetentes. A grandiosidade da pesquisa delas está no fato de terem buscado saber como as crianças aprendem, uma das faces da moeda da relação ensino e aprendizagem até então desconsiderada nesse processo, que se dava de modo vertical e focado no que se ensina.

Existem métodos tradicionais no ensino da leitura e o método sintético faz parte dessa busca pelo aprendizado da leitura e escrita numa perspectiva pedagógica, cuja preocupação se dá pelo método mais eficaz. Há conforme as autoras relatam, Ferreiro e Teberosky (1999), uma “polêmica” sobre a eficácia dos métodos existentes e nisso vê-se na disputa os métodos sintético e analítico. A didática presente no método sintético pressupõe que o ensino se dá pelas menores partes, antes das palavras as sílabas, antes dessas as letras; já no analítico parte-se da palavra e ou mesmo do texto. No sintético há também uma insistência na “correspondência entre o oral e o escrito, entre o som e a grafia.” (FERREIRO e TEBEROSKY, 1999, p.21). Adiante, além desses métodos surgem outros, como o método fonético, propondo que se parta da fala, sendo sua unidade o fonema, nesse sentido a ideia é que o fonema seja associado à representação gráfica, nisso é necessário que a pessoa saiba separar e reconhecer esses fonemas e as grafias correspondentes.

As autoras, Ferreiro e Teberosky, descrevem as características desse método, o fonético, que são interessantes para se pensar as ideias inerentes ao método russo de balé:

a) Que a pronúncia seja correta para evitar confusões entre os fonemas, e b) que **as grafias de formas semelhantes sejam apresentadas** separadamente para evitar confusões visuais entre as grafias. Outro dos importantes princípios para o método é **ensinar um par de fonema-grafema por vez, sem passar ao seguinte enquanto a associação não esteja bem fixada**. Na aprendizagem, está em primeiro lugar a **mecânica da leitura** (decifrado do texto), que, posteriormente, dará lugar à leitura “inteligente” (compreensão do texto lido), culminando com uma leitura expressiva, na qual se junta a entonação. (FERREIRO e TEBEROSKY, 1999, p.21, destaque meu)

Em primeiro lugar que o “correto” seja apresentado, e logo, executado, lembrei-me da ênfase dada pelo professor no curso sobre o correto, sobre a nomenclatura correta, e o uso de “gírias” como algo fora da linguagem culta; em segundo lugar aproximo tal ideia também da “limpeza”, pois se apresenta o correto e se corrige caso apareçam gestos não convenientes à

forma solicitada, para isso as “grafias” são mostradas em pequenas partes, unidades, feita com a segurança da barra, para que a criança, mecanicamente, internalize tal informação, ou grafia. O próximo movimento só é tratado conforme o aprendizado do anterior tenha aparecido no corpo, e, finalmente, a criança só passa de ano, de nível, se seu corpo apresenta a “mecânica da leitura”, pois espera-se que nos anos seguintes, 4º e 5º, ela compreenda o texto e lapide tal leitura/escrita nos anos finais. Essa é a lógica de aprendizado do método russo e os professores enfatizaram como tal sistema é “lógico”, no sentido de apresentar matematicamente o ensino dos movimentos, da menor unidade até sua conformação final.

Esse sistema opera pela ideia de codificação e decodificação e desconsidera o que está por trás de um processo de aprendizagem, vê-se que método e processo de aprendizagem são coisas distintas. Ferreiro e Teberosky (1999) ao criticarem tal método se questionaram se tal explicação seria satisfatória para compreender o processo de aquisição da leitura e da escrita, pois verificaram incongruências nas hipóteses desse processo e destacam como esse método teve uma grande adesão, até o período de suas investigações. Outro método tratado pelas autoras é o analítico, cujo foco já seria o visual, e o global, o reconhecimento pela criança das palavras e orações. Um foca no auditivo (o fonético), o outro no visual e alguns ainda sugeririam misturar ambos, mas Ferreiro e Teberosky (1999) pensaram que o problema não seria resolvido desse modo, então se propuseram outro olhar, outros problemas e focaram na “competência linguística da criança e suas capacidades cognitivas.” (1999, p.23). Ou seja: o foco seria na criança e em como ela aprende, não como o adulto supõe que ela deve aprender. Isso é o que sinto falta no universo do balé, saber o que, e como, a criança e o jovem, aprendem balé.

Noto, também, que um problema evidente nesta pesquisa é a separação entre o ensino e a aprendizagem: como se tais processos fossem possíveis de acontecer sem conexão. Como a importância é dada ao método, percebe-se que o processo de aprendizagem é descolado e fica restrito a apresentação pelo corpo do que se busca “construir” no aluno, porém desconsidera-se as capacidades cognoscitivas da criança; não pretendo adentrar aos aspectos psicológicos da criança, mas considero tal fato necessário para compreender como se dá a aprendizagem. Reflito sobre como as crianças interpretam os passos do balé, a dança, as informações dadas pelos professores e como elas percebem que aprenderam e o que elas pensam ter aprendido. Longe de tentar me aproximar do estudo de Ferreiro e Teberosky (1999), busco apenas inspiração em suas perguntas, já que, como relatei algumas vezes nesse texto, a analogia do balé com a alfabetização foi desenvolvida e minha relação com o texto das autoras, num dado momento de estudos pedagógicos em que me vi.

Não pretendo, ao descrever os estudos de Ferreiro e Teberosky (1999), sugerir ao campo de ensino do balé que leiam sobre tais descobertas e sobre um outro modo de alfabetização, minha intenção é só de ampliar a analogia apresentada no curso; já que os professores (do curso) fizeram essa associação, pensei em mostrar o que o campo da alfabetização já descobriu (de forma bem simplista) e já estudou sobre ensino e aprendizagem de crianças.

Continuando com o que denomino pedagogia do treinamento, retomo as leituras sobre ginástica, não só do século XX, mas de antes, século XIX. Leio Vigarello e Holt (2012) - “O corpo trabalhado: ginastas e esportistas no século XIX”, para tentar captar a composição dessa prática corporal e assim compreender ainda mais a analogia feita entre balé e ginástica. Reflito bastante sobre como em pleno século XXI vigora uma pedagogia tradicional, uma didática tradicional, no campo do balé e em como preciso, ou precisamos, entender as coisas, a educação, de forma sempre dinâmica e não linear, afinal é possível num mesmo tempo e espaço circularem pedagogias distintas, didáticas outras, que dialogam entre si, ou mesmo se distanciam, mas o que as aproxima é a participação e a adesão de pessoas nesses processos. Uma pedagogia não apaga a anterior, uma didática idem. O que muda são as pessoas, as sociedades, os valores circundantes e que podem legitimar uma prática, modificá-la, atenuá-la ou mesmo reinventá-la. Volto a afirmar que a tradição não é um problema, sei o que forma o balé, sei de sua estética, mas são outros tempos, outros corpos, outras possibilidades de ensino e aprendizagem que são evocadas em meu texto.

Voltando ao texto de Vigarello e Holt (2012) percebo como as práticas, de ginástica, jogos e esportes, relacionavam-se com as cidades, seus modos de vida, seus valores morais. Noto como o saber sobre os corpos foram sendo moldados pela prática empírica, a observação minuciosa, os experimentos com o corpo foram marcantes para uma nova ideia de treinamento da pessoa, com vistas à formação de cidadãos saudáveis, que pudessem defender sua pátria etc., uma forte relação com a instância militar e a ciência mecânica/fisiológica. De acordo com os autores, com quem estabeleço uma reflexão nesse parágrafo, “(...) o tema da eficácia se aprofunda ainda mais porque mudam os conteúdos aprendidos: a ginástica não sugere apenas resultados, inventa gestos, recompõe exercícios e encadeamentos.” (VIGARELLO E HOLT, 2012, p.411). Nesse pequeno trecho busco uma aproximação com o balé e consigo captar as semelhanças, penso, por exemplo, em como Vaganova, leu informações, manuais ou se teve contato com pessoas, nos séculos XIX e XX, que a fizeram aproximar seu método da ginástica – deduzo, pois não sei se foi assim, que ela ao notar como a organização dos movimentos, o encadeamento deles numa certa ordem, intensidades etc., poderia trazer a tão necessária eficácia ao treinamento da bailarina (o). Eu imagino como uma pessoa que estudou balé em sua nação,

como viveu a guerra, as orientações políticas, a influência marcante dos militares na sociedade russa, pensou seu sistema envolvida nisso tudo e recebendo a influência de fora, pois os manuais de ginástica eram de fora, da França, Alemanha, Suécia. Eu só imagino, não afirmo, reflito, tentando pensar como ela, Vaganova.

Sigo com outro trecho de Vigarello e Holt (2012), na mesma página do livro, que me fez pensar e quase dizer: é isso! Por isso que eles, no Balé russo, pensam assim, mas não, não quero recortar esse excerto e fazê-lo caber na fala dos professores do curso que fiz, busco refletir sobre a origem dessas falas, sobre o porquê de tais analogias e sinto conforto nessas leituras, pois parece que vou encontrando os sentidos das coisas (no fundo a gente sempre busca pelo sentido):

Cria, em particular, hierarquias novas de movimentos: **do mais simples ao mais complexo, do mais mecânico ao mais construído**, reinventando de ponta a ponta progressões e séries. Multiplica os gestos quase abstratos reduzidos à sua expressão dinâmica mais simples, a de um deslocamento de alavanca, para recompô-lo num conjunto sempre mais extenso: **‘os movimentos elementares são para a ginástica o que a arte de soletrar é para a leitura’**. Noutras palavras, essa ginástica nova do século XIX explora o **‘movimento parcial’**, aquele cuja mobilidade se limita a uma só articulação óssea: extensão da perna ou braço, circundarão dos ombros ou dos quadris, inclinação da cabeça ou do tronco. (VIGARELLO e HOLT, 2012, p. 411, destaque meu)

Destaquei certos pontos da citação acima, pois visualizo nesses trechos relação com a apostila do curso, do método russo, e penso ser essa, talvez, a inspiração de Vaganova, e que chega até o século XXI ganhando adeptos e se cristalizando como um sistema de ensino eficaz, e capaz de transmitir a “pureza estética” do Balé clássico. Percebo que os estudos do século XIX se mantêm vivíssimos em Vaganova do século XX e no que pensamos ser Vaganova no século XXI, obviamente estar vivo não significa que não sofra as consequências do tempo/espço em que existe, mas é notório os resquícios de uma pedagogia do passado no presente. Destaquei até a analogia feita entre movimento humano e a alfabetização daquele período, e acho interessante essa aproximação que os professores, do curso, fizeram e que vejo nesse texto, pois penso que por mais fragmentado que seja (e fora): o ensino do movimento humano e da alfabetização, nessa aproximação capturo um entendimento do corpo de forma integrada, não dicotômico, corpo de um lado, mente/cérebro do outro, é como se eles dissessem: se funciona ao cognitivo essa fragmentação e simplificação do ensino, funciona para o corpo abaixo da cabeça, logo seriam uma coisa só, e são.

No texto de Soares (2005) sobre a ginástica francesa, também encontro indícios dessa aproximação entre o balé e a ginástica. No capítulo intitulado *O corpo moldado: a limpeza e a utilidade*, Soares nos apresenta em detalhes a ginástica francesa e seu precursor. A ginástica surge numa perspectiva de educação moralizante, substituo educar por “adestrar”, pois é assim

que noto o uso da ginástica naquele período (século XIX). “A ginástica pensada por Amoros insere-se no conjunto das normas de conduta moral e de pedagogias que se elaboram para formar ou reformar o corpo, regulando corretamente suas manifestações e educando à vontade.” (SOARES, 2005, p.37). Tal método visava dar uma forma ao corpo condizente com a sociedade burguesa emergente, um corpo útil, eficaz, como uma máquina. Para isso um método foi criado, com embasamento científico, e afastamento daquilo que poderia corrompê-lo e transformá-lo em diversão. Utilidade e diversão, nessa perspectiva não poderiam estar juntas.

Amoros, criador do método francês de ginástica, pensou não só nos aspectos técnicos e úteis dos movimentos de sua ginástica, como também na beleza que, para ele, seria a adequada à execução dos movimentos. Havia um jeito de movimento correto, assim como o ritmo correto. Um método, claramente, marcado pela ideologia a qual Amoros estava vinculado: nacionalista, militar. Sua “educação” não para entreter, e gerar prazer, isso desvirtuaria os propósitos firmes de uma educação à obediência e a homogeneidade da sociedade. Nada da beleza do circo, de seu prazer, de sua diversão, comporiam a ginástica de Amoros.

Os vínculos, não só ideológicos, que Amoros tecera com determinadas facções da elite francesa exigiam-lhe que acentuasse seu distanciamento do mundo do circo e, ao mesmo tempo, sua aproximação com o mundo da ciência e dos preceitos morais que a burguesia afirmava.” (SOARES, 2005, p.54.)

Controle, nada de distração, corpos adestrados, prontos para atender a sociedade que se firmava. Soares (2005, p. 50) destaca que tal projeto fora pensado com rigor, controle e sistematização, para isso pensadores do passado foram retomados e suas obras distorcidas para que esse projeto de sociedade, pautada numa ideia de “corpo limpo e civilizado” acontecesse, por meio de uma ginástica científica. Esse projeto gímnicamente ambicioso pautava-se em uma pedagogia que buscava uma progressão dos exercícios, de modo livre e com os aparelhos que foram criados com essa finalidade. A ideia de limpeza soa como ideia de apagamento do diverso e o surgimento de um único corpo cabível a todos, uma limpeza que fora sistematizada e legitimada pela ciência da época e confirmada pela elite que via com bons olhos uma conformação social, homogênea e adestrada.

As convergências entre o balé e os métodos gímnicos são muitas, as bases científicas e pedagógicas legitimando (mesmo que distorcendo obras para que isso acontecesse), e, provavelmente, os resultados aparecendo por meio dessas sistematizações, são elementos que podem ter alcançado Vaganova.

A pedagogia do treinamento seria essa condução da criança e do jovem, ao modo de ensinar em que predomina o treino, o adestramento corporal. Evidentemente estou falando de

pessoas, então nesse processo, aparentemente simplificado, há outros aspectos envolvidos no ato de ensinar, como a linguagem usada pelos professores, o comportamento, as orientações e demonstrações no decorrer da aula, o afeto e o cuidado, e isso se relaciona à didática, pois essa eu compreendo não como uma lista de procedimentos a serem seguidos e sim uma relação que se estabelece no espaço pedagógico: a sala de aula, no caso a sala de balé, uma relação que envolve o ensinante e o aprendente¹⁰⁰, é desse contato que floresce o ensino e a aprendizagem.

Na condução ao aprendizado se pressupõe uma relação intersubjetiva, entre sujeitos cujos objetivos são distintos mesmo partindo do mesmo objeto: o balé. Por que digo que são distintos os objetivos? Porque aquilo que julgo ensinar não necessariamente é o que o aluno julga aprender.

¹⁰⁰ Paulo Freire em “Professora sim, tia não: Cartas a quem ousa ensinar” usa essas palavras: ensinante e aprendente, aqui peço licença para usá-las.

5. O ENSINO DO BALÉ CLÁSSICO: ENTREVISTAS COM PROFESSORAS

5.1 Professora, bailarina e pesquisadora: fazendo escola

No dia dezesseis de outubro de 2020 entrevistei uma colega sobre o ensino do Balé clássico. Lembro-me que eu estava angustiada em 2020¹⁰¹, pensando que não estava trabalhando o suficiente para compor minha tese de doutorado, conversei com minha orientadora sobre o que me afligia e disse a ela que após uma disciplina¹⁰², em que discutimos alguns textos de Deleuze e Guattari, descobri o conceito: “intercessor”. Foi por meio desse conceito que notei que eu precisava de uma intercessora pessoa, já que os livros, os vídeos, os artigos, não estavam me satisfazendo. Eu precisava conversar com alguém sobre minha temática. Minha orientadora entendeu, fez ressalvas, no sentido de eu não me perder e realizar um trabalho que acabasse não me ajudando a compor a tese. Eu a compreendi e após essa orientação, procurei minha colega e marquei nossa entrevista.

Em tempos de pandemia (covi-19), conversamos via internet, pelo aplicativo do google: *Meet*. A entrevista foi gravada e transcrita, mesmo sendo uma colega, todos os protocolos esperados para uma pesquisa acadêmica foram garantidos. Eu assegurei a ela todo cuidado com relação a essa conversa e manterei em sigilo seu nome, como afirmei no Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento.

Minha primeira entrevistada terá o nome fictício de Laura.

Laura é formada em Educação Física, com especialização em fisiologia do exercício e mestrado em Educação Física. Ela estava cursando doutorado no momento da entrevista, entramos quase juntas na pós-graduação, mas em programas distintos. Quando a perguntei sobre sua profissão, ou profissões, ela me disse: “Eu acho que sou professora, bailarina e pesquisadora”. Nessa ordem de escrita, e de fala, pude captar a importância dada por ela em ser professora e isso se desenrolaria na entrevista. Acabei escolhendo como título desse texto, esse sintagma, cuja ordem me fez pensar e trilhar essa escrita, escolhi o título antes da redação total, e acho que permanecerá...

Laura: É... eu trabalho com crianças dando aula de dança, num estúdio de dança, né, trabalho com adultas, mulheres adultas, também dando aula de dança nesse estúdio, trabalho dando aula, lecionando no ensino superior, né. A coordenação, eu também coordenei o estúdio

¹⁰¹ O ano mais terrível da pandemia da Covid-19.

¹⁰² Disciplina EDF 5104 – pensamento, cultura e educação: uma perspectiva deleuziana. Ministrada pela professora Cintya Regina Ribeiro.

de dança que eu trabalho, eu o coordenei durante doze anos, mas o ano passado eu deixei a coordenação por conta do doutorado, né, quando eu ingressei e, aí eu deixei a coordenação.

O campo de atuação de Laura como docente abrange o trabalho com crianças e pessoas adultas. Com esses ela atua tanto com a prática da dança quanto com o ensino superior. Trabalhamos juntas num curso superior de Educação Física, Laura ministra disciplinas de atividades rítmicas e expressivas, ginásticas, entre outras da educação física escolar e de metodologia da pesquisa. Laura atuou como coordenadora pedagógica em um estúdio de dança, e falará um pouco sobre essa função mais à frente.

Laura me conta com certo receio, por conta da gravação, que atuava nesse cargo de forma “voluntária” e que atualmente outras pessoas assumiram a função que ela conduzia sozinha. Não me aprofundarei nessa descrição, pois percebi que para Laura certas coisas foram pesadas nesse período de atuação, levando-a, inclusive, à terapia, como ela mesma relatou na entrevista. A coordenação envolvia a relação com os pais das alunas¹⁰³ e isso causou conflitos, internos e externos à Laura.

Um dos aspectos que a afetava, em se tratando dessa relação com os pais, acho possível descrever aqui, seria a “reprovação” das crianças no curso de balé. Um ponto interessante para se compreender a aproximação desse curso de balé, desse estúdio, com a noção de “escola”.

*Laura: Especialmente, porque lá **a gente tem um curso de formação e esse curso de formação, ele reprova, né.** A gente tem exames, dois exames anuais, e a reprovação no mundo hoje, que a gente tá, né, ela não é considerada como algo que as pessoas, que os pais querem para seus filhos, **não existe mais essa coisa de entender que a reprovação não é algo ruim, a reprovação está atrelada diretamente a pessoa ser inferior e dela não conseguir, e na verdade a reprovação está atrelada ao desempenho individual, né, a gente tem uma preocupação lá muito grande, isso eu gosto muito, que é uma preocupação mesmo da pessoa, individualmente, então quando a gente vai percebendo que a criança não se adequa àquela modalidade, ou que ela não está gostando daquela modalidade, a gente conversa com os pais, anteriormente, mas isso de uns tempos para cá, de uns três quatro anos para cá, cada vez mais a pessoas não aceitavam isso, era do tipo - então tá bom, eu vou tirar da escola, então se ela não está indo***

¹⁰³ Por vezes escreverei no feminino, por conta do número maior de meninas nessa prática, mas isso não será regra. Devo lembrar ao leitor que os meninos sofrem preconceitos quando optam por praticar essa dança, e uma das coisas que fazem com que não se sintam pertencentes a essa prática é a linguagem. Já dizem aos meninos que balé é coisa de menina, quando começam a prática descobrem que a linguagem também é para as meninas. Algumas pessoas poderiam dizer que eles precisam “sofrer” assim como as meninas sofrem nas práticas ditas de meninos. Não compactuo com o sofrimento nem dos meninos e nem das meninas. E sigo com a reflexão freiriana: “o sonho do oprimido é se tornar opressor”, não é o meu caso. (FREIRE, P. Pedagogia do Oprimido. Paz e Terra, 2019)

*bem, então ela vai para outra escola, porque em outra escola ela vai melhor, até chegar um ponto que a gente começou a entender que tá bom se a pessoa quer ir embora para outra escola, ela vai, né, se ela quiser ficar é assim, **porque a gente tem essa preocupação na formação deles como bailarinos, né, bailarinos e bailarinas...**(destaque meu).*

O curso de formação segue os princípios do método Vaganova. Esse curso visa à formação profissional de bailarinas e bailarinos, como descrito por Laura, e não há, em seu relato, destaque à formação cidadã, como ocorre em cursos ofertados na educação não formal, e mesmo na formal/escolar. Laura me explica como é feita a avaliação no curso e ressalta a reprovação como característica dessa formação. É interessante a interpretação que Laura faz sobre o entendimento dos pais em relação a essa atitude avaliativa, fiquei refletindo sobre isso e sobre o porquê de os pais pensarem assim. Talvez seja porque não compreendem o estudo da dança como profissão, ou como esse estúdio funciona numa perspectiva de escola de educação formal, que mesmo não querendo reprovar o aluno, pode acabar fazendo isso, dado o processo insatisfatório do educando.

Laura diz que a reprovação está relacionada ao desempenho individual e, no caso da formação em Balé clássico, isso conta muito para ela, é algo importante nesse processo formativo/profissional. Eu sei, como Laura sabe melhor do que eu, como o mundo do balé profissional é acirrado, competitivo e permanecem os reconhecidos como aptos, fisicamente e, claro, tecnicamente e artisticamente, nessa ordem: físico, técnica e arte. Pelo relatado, esse estúdio, com cara de escola, busca orientar os pais sobre o andamento da criança e sobre como a escola funciona, porém nota-se que eles, os pais, não querem escutar e, repito, talvez não compreendam a dança para além do entretenimento, da diversão, ou do exercício físico, o que não é exatamente um problema, mas há espaços que conduziriam suas filhas nesse sentido e não na profissão como apontado por Laura no estúdio em que atua.

Quando Laura diz que orienta os pais sobre a criança não gostar da modalidade, penso em meu passado como professora, como era recorrente a procura das mães pelo balé, dizendo que suas filhas “amavam” e o que eu via era uma criança tímida que não conhecia o que era o balé e que estava ali porque sua mãe queria. Fiz essa digressão, porque lembro da relação com os pais/mães – e era complicada – já com as crianças não, elas eram adoráveis, mas com as mães havia alguns conflitos dessa ordem: reprovação, escolha de figurinos, pois elas queriam escolher, mudança de nível, porque elas achavam que suas filhas deviam estar numa turma e não em outra etc. Lembrei-me também do preconceito com outras modalidades de práticas corporais como, por exemplo, com a capoeira. Uma vez uma mãe disse-me que queria muito que sua filha fizesse balé para ajudá-la a emagrecer, mas ela não entendia que o balé era uma

prática um pouco “parada” para o que pretendia e que talvez não ajudasse sua filha a se movimentar mais, sendo a capoeira a mais indicada, e claro, porque nesse curso (de capoeira) havia mais vagas do que no balé, ela não quis. Acho que era a mãe que queria realizar seu sonho de bailarina na filha, e havia uma ideia de que balé é para meninas e capoeira, uma luta, para meninos, um preconceito ainda possível de ser encontrado na contemporaneidade em que me vejo.

Voltando à entrevista, destaco a aparição da palavra “escola”, por mais que sua instituição esteja registrada como estúdio, a organização institucional é escolar e nisso há um projeto pedagógico pensado e desenvolvido com as crianças nesse espaço, esse projeto visa formar bailarinas (os).

Laura contou-me sobre o início de sua prática como bailarina e foi lá na infância, ainda pequenina com seus quatro, ou cinco, anos de idade. Nesse percurso sua mãe foi sendo orientada pelas professoras a investir em seu ensino de dança, a procurar por escolas melhores. Quando Laura tinha por volta de oito anos, sua mãe a colocou numa escolinha perto de sua casa, era numa garagem de uma casa, o espaço destinado a essas aulas de balé e de ginástica, como relatado por Laura. Nesse espaço Laura ficou até o terceiro ano, quando iniciou seus estudos com a sapatilha de ponta. Sua professora, nessa época, se tornaria sua chefe no estúdio em que se viu professora e coordenadora. Laura ressalta que suas irmãs também estudaram balé nesse período, mas não se adaptaram, como ela relata:

*Laura: e a Edna¹⁰⁴ era muito brava, muito mesmo, brigava, minhas irmãs desistiram, e aí só tinha eu e mais duas alunas nessa turma, fiquei, e aí mudou o horário, e aí eu falei para minha mãe que eu queria continuar, mas não mais lá, que eu queria ir para outro lugar, aí minha mãe me colocou na Escola X na Penha, era **uma escola conceituada na Penha**, né, aí **eu me formei lá, fiz até o oitavo ano**, tinha a professora P, tinha o professor A. M., tive muitos bons professores lá, foi inclusive lá que eu também descobri o jazz dance, fui descobrindo que tem outras possibilidades de dança, porque até então eu só fazia Balé clássico. (destaque meu).*

Essa característica comportamental da professora, Edna, de balé parece prevalecer no ensino do Balé clássico ainda nos dias de hoje. Não generalizo, mas nos meus tempos de aluna, recordo-me das broncas, da cara brava de desaprovação etc. Mesmo quando retomo as aulas de balé, isso por volta de 2017, via essa marca, a dureza no ato de ensinar, isso sempre mexeu comigo, me deixava com receio de errar. Obviamente, não estou usando o relato de Laura para

¹⁰⁴ Os nomes foram modificados nessa análise, alguns permaneceram com as letras iniciais dos nomes mencionados pela entrevistada.

dizer que é assim com todas as professoras, só menciono uma passagem de minha vida com essa prática de dança e como me veio à memória essa informação. Laura diz que sua mãe a colocou em uma escola “conceituada”, eu a perguntei o que isso queria dizer e ela disse que essa escola dava certificado, havia a confecção de um documento simbólico de legitimação do processo formativo. E nessa escola Laura se forma, finaliza o processo de oito anos dedicados ao balé, semelhante ao que pontuei sobre a escola russa cujo curso fiz e descrevi. A entrevistada diz nomes de professores (as) e destaco que isso no universo da dança é extremamente importante. Quando leio currículos de bailarinos (as) sempre vejo seu caminho por meio de certos nomes. A formação em dança, no balé, tem muito a ver com quais escolas/espços frequentados e quais professores/mestres passaram pelo seu caminho, é como se essas pessoas ficassem marcadas no corpo da pessoa formada, a mesma coisa se dá pelos festivais nos quais a pessoa competiu, isso imprime uma certa qualidade à pessoa, ao currículo pessoal.

Laura descobriu outras danças nessa última escola, começou a vislumbrar outras possibilidades, mas o jazz dance por mais diferente que seja do balé, se retroalimenta da técnica dele; há mais liberdade de movimentos e aqueles corpos não próprios ao balé, no jazz são aceitos, nessa modalidade o quadril não precisa ficar “dentro do corpo”, o quadril dança.

Após sua formação, Laura diz que foi para outra escola, fora convidada para participar de um grupo de dança, de jazz, e ao mesmo tempo estava numa outra escola de dança fazendo um curso profissionalizante, técnico, ou como ela descreve: “um colegial técnico”. E participando dos festivais de dança.

Laura: e aí eu estava competindo no festival, no festidança, não, aí era da stardance, como é que chama, em Santos? Esqueci. Estava num festival em Santos que era gigante, em Santos, adorava, e eu encontrei com a Edna de novo, lá em Santos, eu estava no grupinho competindo juvenil, era na época, e ela era do grupo F.E que era um grupo de jazz muito famoso, que ganhava todas as competições, todos os festivais, todos os, Joinville; eles sempre estavam ali, e aí eu encontrei com ela, e ela falou – ah, quanto tempo, você ainda está fazendo aula de dança? Falei: tô. – Ah, a gente está ensaiando no D., e eu estou com uma turma de Balé clássico muito legal lá, você não quer voltar a fazer aula de balé comigo?

Os festivais de dança são espaços de consagração do balé, das bailarinas (os). Em minha pesquisa anterior no mestrado (ANJOS, 2017), já aponte tal característica, eu participei de alguns destes eventos em São Paulo, grandes como o Passo de Arte, e já estive no de Joinville. São nesses espaços que nossa formação vai ganhando “corpo”, observamos quem se destaca, porque se destaca e nisso vamos imprimindo em nossos corpos essas formas estéticas, que nos conformam ao lugar do pódio.

Foi em um festival que o destino de Laura se cruza com sua primeira professora de balé, com quem voltou a ter aulas de balé e de jazz, e com quem trabalharia até o momento de nossa entrevista.

Como ela destaca, mesmo formada em balé retomará seus estudos em um nível mais baixo, no sexto ano, com pessoas que ela considerava “maravilhosas” bailarinas que dançam profissionalmente, uma turma com dez pessoas pela sua descrição. No entanto, Laura revela o que pensava sobre si, sobre seu corpo, em relação ao balé e sobre os caminhos que já estava trilhando em dança:

Laura: eu nem sei o que estava fazendo lá, que eu nunca fui muito, na verdade eu sou muito estudiosa, né, eu não tenho físico para o Balé clássico, mas eu sou persistente, disciplinada e estudiosa e eu já dava aula, né, porque eu comecei a dar aula, quando minha mãe me colocou na Escola X, eu fui bolsista lá, e aí chegou um tempo que ela queria que eu desse aula, então eu comecei a dar aula eu tinha uns quinze para dezesseis anos, antes até, com quatorze anos eu já estava dando aula e eu sempre gostei de estudar a técnica e a Edna é alguém que, ela consegue destrinchar a técnica desse Balé clássico de uma maneira que eu não via nenhum outro professor que eu tive, e eu tive muitos professores...(destaque meu).

Laura enfatiza algo que eu já discuti em trabalho anterior¹⁰⁵, a ideia de um corpo ideal, de uma anatomia própria a essa dança e ela aponta sua consciência sobre esse fato, mas pontua outros aspectos, ou suas qualidades em relação ao seu aprendizado com o balé. Ela se diz: persistente, disciplinada e estudiosa, ou seja, insiste naquilo que seu corpo encontra mais dificuldade, se organiza para esse aprendizado, e estuda, como se faz quando precisa aprender qualquer conteúdo. Lê-se, se escreve (no seu corpo e com seu corpo) e o faz até que tal “texto” esteja como o esperado, ou mais próximo do tido como ideal.

Nesse processo de aprendizagem nota-se que tanto empenho a conduz a outro campo: do ensino dessa dança, afinal ela pode não ter esse corpo/físico, mas aprendeu a técnica e já pode repassá-la. É comum no balé que as adolescentes por volta dos quatorze, quinze, dezesseis anos sejam convidadas a darem aulas às crianças, é assim que nos formamos professoras de balé. Comigo se deu desse jeito, quando eu tinha quinze anos me convidaram para dar aulas aos pequenos, nisso continuamos nossos estudos: fazendo aulas de balé e de outras modalidades e se observa com mais atenção como nossas professoras dão suas aulas. É comum, também, que pessoas bolsistas, ou seja, que não pagam pelo curso, recebam esse convite, quase como uma

¹⁰⁵ Na iniciação científica que resultou no artigo: “A construção do corpo ideal no Balé clássico: uma investigação fenomenológica”.

forma de pagamento pelo curso ofertado de graça. Laura começou a dar aulas na adolescência e viu em sua primeira professora a mestra a ser seguida, porque viu nela um jeito, talvez minucioso, de lidar com técnica do balé, algo como um modo singular, ou traduzível, de quem consegue pegar as informações e formas do balé e transmiti-las aos corpos de seus alunos. Assim Laura foi se formando professora, seguindo a mestra e seu modo de ensinar e assim foi formando escola, ou desenvolvendo em seu pensamento a ideia de escola do Balé clássico. Essa experiência de Laura é significativa, pois ela pontua seu envolvimento com mais professores, e sua capacidade de observá-los e refletir sobre seus modos de ensinar, mas relata: *ao mesmo tempo a gente abriu essa escola de dança lá, que aí eu fui trabalhar com a Edna dando aula, ela era minha professora, mas de repente eu virei parceira dela e comecei a dar aula lá de Balé clássico.* (destaque meu).

Laura aponta como de aluna foi se tornando docente, numa relação entre mestra e aprendiz, diferente de como acontece a formação docente no âmbito da educação formal, escolar, cujos mestres/professores são muitos e com domínios distintos dos saberes escolares, há certa fragmentação. É na vivência pedagógica que vai sendo construída uma profissão, um ofício do balé. Esse percurso aconteceu por volta de 2001/2002 conforme Laura narrou.

A entrevistada conta sobre outra professora que em sua visão, também foi importante em seu percurso, seria outra mestra que a inspiraria, pois seu modo de ensinar e de tocar o corpo para promover esse ensino, seria em sua visão, “maravilhoso”.

Laura: *D. tinha um jeito maravilhoso, em que ela tocava muito a gente, foi acho que a primeira pessoa com quem eu aprendi a colocar a pelve no lugar correto, que não é encaixar; porque todos os professores falavam para a gente: - encaixa o quadril, prende a pelve, prende, prende, prende, a D. foi a primeira professora que me ensinou a posição dos isquios com relação a crista ilíaca para essa colocação e ela tocava muito, né, então, eu acho que ela foi uma das professora junto com a Edna, na minha formação como professora, que me influenciaram muito.* (destaque meu).

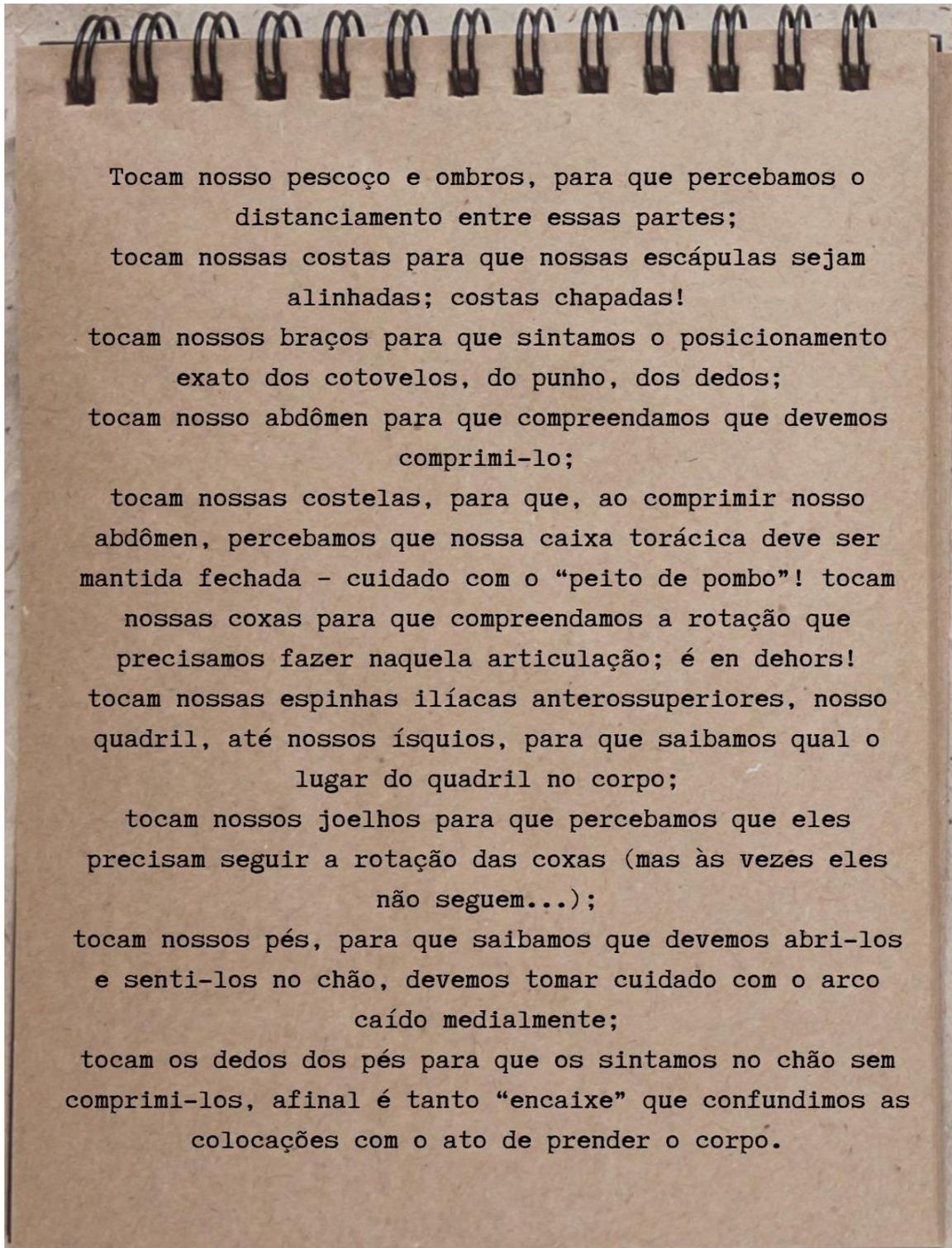
O toque... O toque pode se dar pelo olhar, também. Em Le Breton (2009, p.215) descobri que estamos imersos num “banho sensorial ininterrupto”, condição possível pelo nosso corpo e dessa forma apreendemos o mundo a nossa volta. “Os olhos do outro tocam metonimicamente o rosto e atingem o sujeito no seu todo.” (LE BRETON, 2009, p. 215). Tocamos o outro de corpo inteiro, às vezes o olhar é até mais invasivo, desnudando o outro de modo cortante, mas de forma afetuosa também.

Tocar o corpo do aluno para orientá-lo em relação a como posicionar as partes, a como estruturar a forma estética do balé é uma ação recorrente e presente na formação de professoras

de balé no Brasil – ressaltando nosso país, porque a própria Laura mencionará uma experiência de ensino que teve nos Estados Unidos, destacando que lá não é permitido o toque com as mãos no corpo do educando, eles usam varinhas, para mostrar no corpo o ponto que precisa de atenção no ato de ensino/aprendizagem. A meu ver, é cultural essa construção do saber docente, em cada lugar haverá especificidades dadas as características educacionais/culturais/sociais. Sobre o toque, Le Breton (2011) relata em seu texto, “Apagamento ritualizado ou integração do corpo”, a simbólica corporal atinente às diferentes sociedades e culturas. O contato corporal faz parte dessa simbologia. Existem etiquetas corporais. E é fato que “o contato físico com o outro, desconhecido, permanece, por exemplo, um tabu.” (LE BRETON, 2011, p. 203)

O toque é uma ação muito importante e de uma responsabilidade imensa, afinal você está invadindo um espaço que não é o seu, íntimo e carregado de valores. Tocar o corpo do outro, de uma criança, de um jovem, requer um profundo respeito e é necessária uma formação que oriente como e quando isso pode ser realizado. No balé desde cedo somos tocadas, permitam-me escrever de outra forma:





Acho que só descobrimos que não é prendê-lo (o corpo) e sim posicioná-lo, organizá-lo, com o tempo; parece que há um instante, do acontecimento, que captamos todas as informações sensoriais necessárias para um estado corporal esteticamente do balé e esse

acontecimento demanda um tempo que, no meu entendimento, é singular e não cronológico¹⁰⁶, e possível quando retomamos nossa memória e dizemos, ou escrevemos sobre.

Laura: (...) *depois eu tive aula com Ady Addor, foi nesse lugar, a Ady Addor foi a grande mestra da Edna, né, a Edna se formou com a Ady Addor, e a Ady Addor é alguém que intuitivamente pensava muito na biomecânica do movimento, né, e a filha dela, ela é mestra do movimento, um negócio assim, ela estudou na Europa, a filha da Adir, e ela tem uma ideia da rotação em dehors do quadril e da colocação do... Meu ombro é muito alto, **tenho um ombro que ele não é biomecanicamente adequado ao balé, mas a Ady colocou ele no lugar, minha primeira aula com a Adir, ela fez assim ó (ela demonstra com a mão), pôs a mão no meu ombro, botou no lugar, colocou meu cotovelo no lugar e instaurou um lugar nas minhas costas assim, que eu falei Ah!**, mas eu já tinha sei lá, 20 (vinte) anos quase, sabe, então quando eu fui descobrir que o meu ombro... Então essas três professoras (Edna, D. E Ady) eu acho que na minha formação como aluna, foram muito importantes, né, para entender esse **jeito mais estrutural do ensino, acho que do balé, sabe.** (destaque meu).*

Essa é a única professora citada por Laura que eu mantive o nome original, não criei um fictício, isso porque Ady é uma “figura da dança” brasileira. No documentário “Figuras da dança 2008/Ady Addor” da São Paulo companhia de dança (SPCD), ela conta um pouco de sua trajetória. Nascida no Rio de Janeiro inicia seus estudos em balé na infância, como consta no canal do youtube da SPCD:

A carioca Ady Addor foi a primeira bailarina a atuar em companhia de renome como Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ballet do IV Centenário, Ballet Nacional da Venezuela, Ballet Nacional de Cuba e American Ballet Theatre, de Nova York. Famosa por sua qualidade como bailarina dramática, encerrou a carreira de dança em 1961, aos 26 anos, e, desde então, dedica-se a família em São Paulo. Montou uma escola no bairro de Pinheiros, o histórico Balleteatro. Foi professora do Balé da Cidade e continua sendo uma das mais respeitadas maîtresses de ballet do país. (SPCD, 2008)

Ter em seu currículo a formação com Ady Addor não é algo banal, é ter em seu corpo as marcas de uma mulher que carregou consigo todo o aprendizado consciente e inconsciente, que envolve o balé. Suas experiências se deram em grupos que são renomados até hoje. Ady

¹⁰⁶ Penso num tempo do acontecimento, tempo dos incorporais – do nada. Tempo possível no pensamento, onde passado e futuro insistem. Um tempo possível pela linguagem: eu fiz-farei, eu fui, fomos-seremos, eu dancei - não dançarei... Retomo o balé pelo tempo do acontecimento, o retomo quando danço, quando fotografo meu corpo e penso no que fiz e fui e no que posso ser... “Aion é o tempo do sentido” (MONEGEGALHA, 2018, p.88). Cronos é o tempo limitado, do presente real, vivido, já Aion é o tempo ilimitado, possível pela condição humana do pensamento. Tempo infinito. “Aion é ilimitado como futuro e o passado, mas finito como instante.” (DELEUZE, 1974, p.170.).

Addor faleceu em 2018, mas seu legado continua. É possível escutá-la nesse documentário da SPCD e há uma entrevista dela no museu da pessoa da cidade de São Paulo. No documentário da SPCD outros grandes nomes do balé comentam sobre a carreira de Ady, como Tatiana Leskova que menciona a limpeza técnica de Ady. Ela atuou como bailarina profissional somente por dez anos, optou por retornar ao Brasil e cuidar de suas filhas, mas não abandonou o balé, dedicou-se a ser professora e coreógrafa.

Laura se diz formada professora por essas três mulheres: Edna, D. e Ady Addor, é com elas que desenvolverá sua criticidade acerca de seu corpo, de sua forma estética ao balé, é com elas que compreendera a estrutura do balé.

*Laura: ...quando eu fui entendendo tecnicamente a olhar para meu corpo eu fui percebendo que **eu não era esteticamente plástica** para aquilo, e aí com essas professoras talvez isso foi piorando (ela riu nesse momento), eu fui compreendendo melhor, mas **ao mesmo tempo eu fui sendo mais crítica**, né, então aí fui percebendo e **me descobrindo** e conseguindo passar isso para as alunas, então essa facilidade talvez que eu tenho no lecionar, na iniciação, né, porque eu gosto de trabalhar com a iniciação, talvez essa minha facilidade seja porque essas professoras que, essas três professoras aí, né, foram base para eu entender essa estrutura de fazer as crianças entenderem também, né (...). (destaque meu).*

Destaco a noção de descobrir-se, de encontrar em si, a partir do repertório estrutural, técnico e estético adquirido, as qualidades de uma professora de balé, nesse percurso de aprendizado com as mestras, uma mestra foi sendo formada, e a transmissão da tradição do balé foi/é mantida. ESTRUTURA. Penso que essa palavra define bem a ideia de ensino presente nessa dança tradicional, a partir da compreensão dessa, Laura, olhando para si, nota que não possuía os atributos estéticos do balé, mesmo sabendo a técnica dessa dança, há algo relacionado à forma de corpo desenhada/esculpida pela natureza, ou arduamente com o treinamento do balé.

ESTRUTURA: TÉCNICA+ FORMA DE ARTE+CORPO IDEAL¹⁰⁷.

Sobre essa noção estrutural, e da tradição no balé, relatei na dissertação de mestrado, a partir de outras referências teóricas (antropologia e sociologia), que:

¹⁰⁷ Discuti com profundidade o conceito de técnica no balé nos trabalhos que já mencionei ter produzido, tanto no artigo sobre “o corpo ideal da bailarina clássica: uma investigação fenomenológica”, quanto na dissertação de mestrado (ANJOS,2017), que resultou na publicação do artigo: ANJOS, Kátia Silva Souza dos; VELARDI, Marília; OLIVEIRA, Régia Cristina. O corpo da cena no Balé clássico: entre técnicas, expressividade e imitações prestigiosas. **Revista Principia - Divulgação Científica e Tecnológica do IFPB**, [S.l.], n. 48, p. 201-209, mar. 2020. ISSN 2447-9187. Disponível em: <<https://periodicos.ifpb.edu.br/index.php/principia/article/view/3519>>. Acesso em: 04 Jan. 2022.

Para Mauss (2003, p.407)¹⁰⁸ 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 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 autoridade no assunto; já existe um costume no ensino do balé. (ANJOS, 2017, p. 136)

Demanda tempo de estudo e de apropriação da tradição para que a professora compreenda esse modo de ensino e como Laura narra logo abaixo, nesse percurso estrutural/estruturante do ensino de balé é necessário a escolha de um método (ou a mescla deles. Já conheci – e conheço – gente que trabalha com um pouco do que gosta de cada método).

Laura: *E aí quando eu me vi professora lá na (...) a gente começou a pensar em qual método de ensino a gente queria adotar, a gente fez primeiro curso cubano, eu e a Edna, as loucas do estudo, eu fiz um curso com a Alice Arja, depois a Alice ficou muito parceira da gente, levando os alunos para Miami City, né, mas daí a gente descobriu que não era isso, que a gente queria limpeza, ainda mais a Edna que ela é da limpeza técnica e aí a gente se descobriu no método Russo, né, ai Vaganova foi nossa base a gente fez o curso com uma mulher que se chama Jane Dickie, maravilhosa, ela é super freiriana, ela é de Recife-PE, um ensino de um Balé clássico bem freiriano, você precisa conhecer ela também, é maravilhosa, é muito interessante o jeito dela pensar o Balé clássico, e ela deu o curso para a gente de formação na (...), ela formou todos os nossos professores na metodologia do Balé clássico, ela foi uma das responsáveis para o Bolshoi, para a inserção do Bolshoi em Joinville, hoje a escola dela é em Recife, mas ela, ela é mãe da Aurora Dickie que está no Washington balé, ai a Jane também deu para a gente a possibilidade de entender que no Brasil a gente teria que fazer adaptações para o método Vaganova, né, então o que a gente fez, qual é a nossa estrutura lá na Escola, o primeiro ano do método Vaganova, a gente subdividiu ele em dois anos, então o nosso conteúdo de Vaganova, primeiro ano ele é completo, no primeiro ano com o Segundo ano. (destaque meu).*

Na busca de formação da escola, de estruturá-la, Laura e sua mentora foram procurar mais formação, conheceram o método cubano – mas parece que há “sujeira” nesse e elas queriam “limpeza”. Edna sendo formada por Ady Addor já tinha um conhecimento da técnica russa e por isso sua busca pelo limpo, já havia em seu corpo um método. Aprendiz e mestra encontram alguém com bagagem para formá-las, alguém de relevância, que possuía relação com a chegada do Bolshoi ao Brasil.

¹⁰⁸ Mauss, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003

Chamou minha atenção o apontamento feito por Laura sobre a professora Jane ser “freiriana”. Não sei se seria o jeito dela em ministrar a aula, se ela decodifica o método a ponto dele ser didaticamente mais acolhedor e possibilitar a criticidade dos alunos, talvez seja minha ficção essa interpretação, mas quando penso em Paulo Freire¹⁰⁹, penso em ensino/aprendizagem inseparáveis, em que há o estímulo a uma formação crítica da pessoa, em que o saber do educando é levado em consideração nesse processo. Num ensino que permite a construção do conhecimento, e com o balé isso parece ser um tanto quanto estranho, já que há o ensino da tradição, sem muitas aberturas ao novo, a não ser em outros jeitos de balé, como o modo de Balanchine, apontado pela própria Laura como um método mais aberto, um neoclássico. A professora freiriana talvez seja mais amável com seus alunos, talvez seja essa sua marca. O fato é que ela foi a responsável pela formação dos professores da escola de Edna onde Laura atuaria. E, também, mãe de uma bailarina de sucesso, já que Laura fez questão de mencionar isso em sua fala. Os nomes do/no balé são importantes, já mencionei como isso forma o currículo do bailarino (a).

Saliento a ênfase dada a adaptação do método à realidade brasileira. Os oito anos de estudos, muitas vezes não são possíveis, pois mesmo se definindo como escola, a criança, o jovem, não frequenta as aulas diariamente; os pais procuram cursos com dois/três dias para suas filhas, e estão pagando pelo curso, logo esperam encontrar essa flexibilidade na grade, muitos pais nem colocam suas filhas com a finalidade de profissionalização, mesmo assim essa escola de Laura tinha (e tem) como meta formar bailarinos profissionais, portanto precisaria seguir um método. Diferentemente do que acontece no Bolshoi Brasil, pois lá, no Bolshoi, os alunos são bolsistas e ingressam com o objetivo de tornarem-se profissionais, eles têm aulas diariamente. Na escola de Laura, o método foi mudado, estendido, para que se pudesse dar conta de todo o conteúdo esperado nesse caminho formativo, então de oitos anos a formação passou a dez anos nessa escola.

ESTRUTURA= TÉCNICA+FORMA DE ARTE+CORPO IDEAL= MÉTODO

A escola de Laura segue o método russo, mas ela revela as modificações necessárias, dadas as características desse modelo escolar em seu estúdio, no campo de educação não formal,

¹⁰⁹ Tentar explicar Paulo Freire numa única obra seria pequeno demais diante de sua grandeza como educador, um fato, notoriamente, reconhecido por qualquer um. Como forma de justificar o que minha intercessora disse, sobre ser freiriana, recomendo a leitura do livro “Pedagogia da autonomia” de Freire (2016). Nesse livro, ele nos apresenta a beleza do ato de ensinar. Nos explica que não há docência sem discência, que ensinar é um processo dialógico, que ensinar inexistente sem aprender, e que ensinar exige amorosidade. Educar, em suas palavras, é sobre formar e ser formado.

no qual o ensino não se pauta pelas regras formais. As alunas e alunos não têm obrigação de ir todos os dias, muito menos de passar metade do dia nesse espaço não formal.

*Laura: (...)no nosso terceiro e quarto ano é o segundo ano do Vaganova, né, e depois aí a gente vai, porque nosso primeiro ano e segundo ano de balé no Brasil não dá para ter quatro vezes por semana, **você não consegue que as crianças de 7 e 8 anos vir quatro vezes na semana de uma hora e meia**, então a gente fez uma adaptação, o primeiro ano nosso faz duas vezes por semana de uma hora, o nosso segundo ano A que a gente chama, que não são todas as meninas que passam por ele, algumas devem passar, porque a gente percebe que precisa, duas vezes por semana de uma hora e meia e o nosso segundo ano mesmo que é o segundo ano B, três vezes por semana de uma hora e meia aí a gente consegue completar o conteúdo do primeiro ano de Vaganova, né (...). (destaque meu).*

Um dado merece destaque: as crianças desse estúdio começam aos sete ou oito anos, sei que geralmente em outros espaços essa faixa etária faz o que eles denominam “preparatório”, no caso da escola oficial do Bolshoi, vi que a idade de início ao primeiro ano é a partir dos nove ou dez, anos de idade. Nas academias/estúdios pagos no Brasil, é comum oferecerem aulas balé a partir dos três anos de idade, às vezes até dois anos de idade, nessa faixa etária eles denominam “*baby class*”, um tipo de “balé” que não é balé, poderia ter outro nome, mas há toda uma simulação de balé com as crianças, desde as roupas, coque no cabelo, até o uso de alguns movimentos do balé, de forma adaptada à realidade das crianças pequenas. Digo que não precisava ser balé o nome dado, porque com essas crianças o trabalho de dança deve ser muito mais livre e de descobrimento dos movimentos e que no balé não se solta, se prende o corpo e os movimentos são dados, fixos, a busca é pela limpeza e não pela exploração corporal etc. *Baby class*, na minha concepção: vende; então, as academias oferecem esse serviço com a finalidade financeira.

Laura enfatiza que não é possível fazer com que as crianças façam muitas aulas na semana. As aulas de balé entram na vida da pessoa como uma prática corporal, uma atividade no seu dia a dia e não como uma atividade em que ela, necessariamente, se profissionalizará. É possível perceber que de um lado há o objetivo da escola e do outro os objetivos das pessoas que fazem as aulas, em algum momento isso entra em conflito, é quando prevalece o objetivo da escola: formar bailarinos. Observa-se, também, que as crianças passam por um tipo de avaliação processual, observacional, em que as professoras notam se elas podem pular o conteúdo do primeiro ano A e ir direto ao B, mas isso quem decide são as professoras, há critérios técnicos, físicos/anatômicos e creio que cognitivos das crianças, que permitem essa mudança.

Laura vai descrevendo como são os demais anos de formação das bailarinas (os) em sua escola, e apontando as adaptações, nisso resolve retomar a busca, sua e de Edna, pela formação ideal, aquela direta com os russos

Laura: (...)ai depois vem iniciação nas pontas que é o terceiro e quarto ano, que é o segundo ano de Vaganova e aí segue depois o conteúdo de Vaganova; e depois eu e a Edna, a gente sentiu a necessidade de estudar a metodologia com os russos mesmo, né, de entender como é que se daria isso, e aí quando a gente foi levar o K., K. é um bailarino nosso que está na Alemanha hoje, quando a gente foi levar o K. para dançar no Miami City, né, fazer o curso dele, a gente... um único russo com a chancela da escola Vaganova fora da Rússia, sem ser o Bolshoi que está aqui no Brasil, um russo que tinha uma escola particular, ele tem uma escola que chama Arts ballet of Florida que fica lá em Miami e aí a gente fez o curso dele de formação, né, de professores de balé, método Vaganova para professores, foi muito, muito legal, porque a gente descobriu que o que a gente estava fazendo era muito adequado e a gente não achava, porque a gente só fez o curso da Jane e era o que a gente tinha de metodologia Vaganova, né (...).

Nessa trajetória, Laura vai revelando como se dá a formação de professoras nesse campo do balé. É notório o valor dado a quem criou o método e a quem possui autorização da **escola**. A felicidade em descobrir que estavam fazendo o “certo” é evidenciada, afinal elas buscavam pela limpeza, pelo certo, pelo legitimado por quem é consagrado como o maior (Bolshoi), são quase 400 anos de tradição de balé russo, e uns 100 anos do método Vaganova: são a vitrine para o mundo do Balé clássico.

Russo, que trabalha só com russas e as brasileiras por lá querendo aprender essa limpeza russa, sem serem russas. Será que não ficou nada da “sujeira brasileira” em seus modos de ensino? Veio isso em meus pensamentos, pois apagar de seus corpos a “brasilidade” creio não ser possível, por mais que se queira, mas isso foi só uma reflexão de minha parte.

Laura: (...)ele só tem professoras russas lá que dão aula, né, e ele não pode encostar nas crianças, porque lá os EUA não pode encostar nas crianças para dar aula, eles trabalham com uma varetinha de madeira para encostar e dizer, eles estavam na montagem de Raymonda na época que a gente foi no primeiro ano, aí foi maravilhoso, uma experiência linda e aí a gente descobriu que ia ficar mesmo com o método Vaganova até a I. Kátia aparecer na nossa vida, né, a I. é quem hoje cuida dos conteúdos didáticos do método a partir da formação profissional, então quinto, sexto, sétimo e oitavo ano é a I. que toma conta para formação mesmo, do conteúdo Vaganova, ela é formada numa escola Ucrâniana, no período... na verdade ela é da antiga União Soviética, né, a I. e aí ela foi formada na metodologia Vaganova mesmo,

então ela que cuida desses conteúdos e até por conta dela cuidar desses conteúdos eu fui me distanciando da formação profissional e ficando só na iniciação, porque a gente tem uns certos atritos com relação didático pedagógica, né (...).

Método escolhido, escola definida, brasileiras formadas, mas apareceu alguém com mais legitimidade que elas para formar os bailarinos, alguém com formação russa e sem a “sujeira brasileira”: “Ela é formada na metodologia Vaganova mesmo”, ou seja lá o que for nas terras europeias consagradas do Balé clássico. Essa ucraniana cuida dos anos finais, intermediário e avançado, já pega jovens que devem estar dentro do padrão esperado, pois nessa fase a virtuosidade, as habilidades técnicas e expressivas devem prevalecer e aparecer na dança. Laura aponta algo que para ela é muito caro no processo de ensino: a didática, ela tem uma formação que leva isso em consideração, vale lembrar seu destaque àquela professora freiriana, é por isso seu gosto por trabalhar com a iniciação, com as crianças, há um cuidado da parte dela com essas pessoas, ela sabe que não é só transmitir um conteúdo, são pessoas em formação.

Laura queria muito algo que percebeu ser impossível, pensando na limpeza, no mundo profissional, molar, duro, que não permite “erros” e muito menos corpos destoantes:

*Laura: que eu queria que essas meninas dançassem, pudessem ser bailarinas, então eu partia sempre desse pressuposto, que todas elas seriam bailarinas, então por isso que eu entrava muito em atrito, porque até as que teriam menos condições eu queria que pudesse ser, eu queria, e condições aqui (ela coloca entre aspas) entenda que são esses biotipos, né, talvez eu esteja numa escola, minha terapeuta falou isso, talvez você esteja numa escola de dança errada, né, porque a (...) **tem um ideal**, qual é a meta da (...), é formar bailarinos, é **formar profissionalmente esses bailarinos** e a gente faz isso muito bem, né, a gente cumpre esse papel...(destaque meu).*

O atrito didático/pedagógico dela com a outra professora está assentado na ideia de Laura de que todas as crianças podem ser bailarinas, mas nessa dureza do método e na ideia de formação profissional, não são permitidos todos os corpos, não são permitidos corpos desorganizados, sujos, tortos, inflexíveis, gordos, às vezes até pretos, menciono isso por ter conversado com Laura num outro momento sobre os corpos não brancos nesse universo, como do lado de lá do oceano atlântico, a dureza do método perpassa uma identidade de balé ainda de corte branca, isso no Brasil não serve... Laura percebe (orientada pela terapeuta) que talvez o problema esteja nela, cuja formação docente e de vida a faz pensar em outras possibilidades que não cabem nessa escola, pois nessa escola a meta está bem delineada e ela sabe que eles fazem bem o que dizem fazer: formar bailarinos.

Laura: (...) a Semira¹¹⁰, ela trabalha com o terceiro ano a iniciação em pontas, quando elas entram para a Semira, perde metade da turma, metade da turma sai, quando elas vão para a Nair no segundo ano também, a Nair consegue também sempre sair metade as turmas, e as professoras falavam é culpa da Laura, é culpa da Laura, e eu ficava muito assim, porque também pode ser minha culpa, porque **eu inspiro elas daí eu vou dizer que pode, que qualquer uma pode, e não pode, não adianta, pode ser que eu esteja no lugar errado mesmo, mas eu digo que pode e daí vou facilitando e vou fazendo isso, e isso vai, e me causou muita, muito estresse mesmo, de chateação, porque você olha para a criança, eu olhava para a criança...**(destaque meu).

Ao citar outras professoras, Laura pontua como nessa escola sua intenção pedagógica destoava do objetivo final, isso porque Laura tem seu próprio objetivo: formar cidadãos, e não somente bailarinas profissionais, Laura aceita os “erros” e os corpos destoantes, provavelmente, não os pune, os encoraja, viabiliza a fuga, a sujeira, mas lá na frente essas crianças se deparam com a dureza didática/pedagógica do método, da estrutura do balé e quem não se encaixa, não serve. É interessante pontuar que as próprias crianças desistem, e as professoras, aparentemente, não pensam que o problema está em suas condutas, e sim, na de Laura que não segue a dureza do método. “Qualquer uma pode, não, não pode”, talvez não possa nesses espaços consagrados, mas em outros possam, talvez não esse balé do método, mas um outro balé, sujo...

5.1 Professora é ensinar a técnica e fazer parte de uma grande história

Dia 20 de agosto de 2021 conversei com outra colega, ela foi mencionada por Laura, trabalham juntas, eu a conheci, no passado em um grupo de estudos da universidade de São Paulo, mesmo sendo uma conhecida também enfatizei o respeito a sua fala comigo, o rigor de pesquisa e que manteria o sigilo de seu nome, como consta no Termo de Consentimento. Aqui ela será Samara.

Nossa conversa seria pelo *Meet* do Google, porém no dia que marcamos aconteceu um imprevisto, faltou energia na casa de Samara. Ela tem o dia bem atarefado, trabalha nos três períodos, iríamos conversar em parte do seu horário de almoço, pensamos em mudanças para que a entrevista acontecesse, esse seria o melhor dia para ela, sua agenda estava apertada, ela me perguntou se poderia escrever, disse que, inclusive, essa seria sua forma de expressão preferida, eu disse que sim, pois eu queria que fosse confortável para ela participar desse

¹¹⁰ Nome fictício.

trabalho. Então, eu enviei as perguntas a ela pelo *WhatsApp* e gravei áudios explicando algumas coisas, ela me enviou um texto com três páginas pela tarde e ainda disse que se eu precisasse poderia acioná-la posteriormente. Ela enfatizou a “informalidade” em sua escrita, que partiu de sua experiência, eu disse a ela que era isso mesmo, que fosse ela falando/escrevendo do jeito dela.

Samara estava com trinta e três anos no dia da entrevista, é formada em Educação Física e pós-graduada em Pilates, disse ser estudante de Pedagogia; também, pratica medicina tradicional chinesa, aplica algumas técnicas como auriculoterapia e tem formação em massoterapia. Seu envolvimento com áreas, aparentemente distintas, em sua visão, a faz ser uma profissional com certa peculiaridade: “assim consigo ‘cuidar’ e ensinar alunos e todos que vivem esse processo de corpo, arte e saúde”.

Minha segunda entrevistada trabalha com meninas e mulheres, atua, como ela mencionou, com “aulas de Balé clássico para alunas a partir dos onze anos, até a fase adulta, sendo que dentro disso é dividido em anos, como uma graduação, eu ensino para 3º, 4º, 5º e 6º ano”.

Ela possui um caminho longo como docente nesse campo e me contou como tudo começou e mais uma vez me veio minhas memórias, pois eu também comecei a dar aulas para o público infantil, trabalhei com *baby class* quando eu estava com quinze anos de idade, e, também, me frustrei, mas com o baby eu sempre me frustrei, acho que me limita esse formato de aula com as pequenas e, como ela, eu também desconhecia os métodos de ensino, replicava aquilo que haviam me ensinado.

Samara: ***Trabalho com dança faz 11 anos, e iniciei esse trabalho antes mesmo de entrar na faculdade, na época eu trabalhava apenas com massoterapia, tinha conhecimento do corpo com uma visão já mais minuciosa, porém não tinha nenhum conhecimento sobre métodos de ensino por exemplo (...).*** (destaque meu).

Os métodos de balé definem toda a estrutura da escola e das aulas, são pelos métodos que os conteúdos são definidos e ensinados, isso de acordo com uma divisão feita pelas pessoas criadoras de tais métodos. No passado, pessoas como Vaganova, por meio da empiria, construíram a base metodológica que ainda vigora em pleno século XXI, não só Vaganova, outros nomes são importantes, como o método do italiano Enrico Cecchetti. Aqui no Brasil dona Maria Meló, que atuou no balé municipal de São Paulo fora uma das responsáveis por difundir seu método, no documentário (2017) “realizado pelo Núcleo de Improvisação com o

apoio do MUD - Museu da Dança”¹¹¹ , é possível escutar bailarinas que foram suas alunas e que narram como ela ensinava tal método.

Logo de início do documentário uma carta escrita à mão pelo Cecchetti certificava, no meu entendimento, Maria Meló como alguém com autorização para transmitir esse método, pois nas palavras do mestre ela já tinha passado pelas etapas duras do aprendizado e já estava no momento de glória, disse a ela para não esquecer das carícias de sua varinha, revelando assim o “toque”, por meio desse artefato, como prática pedagógica do método. No documentário também aparecem certificados de Meló pelo Teatro Scala de Milão – Itália. Lenira Rangel, professora doutora da Escola de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi aluna de dona Maria Meló, de 1975 a 1985, outros nomes relevantes do balé, também, estão no documentário como o de dona Toshie Kobayashi, falecida em 2016.

Feita essa brevíssima citação sobre dois métodos, numa tentativa de elucidar aquilo que Samara mencionou em sua entrevista, prossigo com outro excerto da entrevista:

Samara: (...) *interessante recordar que meu primeiro emprego como professora foi com baby class, ensinando crianças de 3 e 4 anos em uma escola de educação infantil, onde fui substituir uma amiga, porém já estavam no segundo semestre do ano letivo, e meu conhecimento era 0(zero), cai de paraquedas fiquei por 3 (três) meses no espaço, paralelo a esse fato o estúdio onde eu ainda era aluna de ballet clássico, me ofereceu estágio para aprender observando e auxiliando as aulas de baby class, mas isso não foi o suficiente para me fazer compreender o que de fato aconteciam naquelas aulas infantis, e meses depois eu fui convidada a me retirar do colégio, meu primeiro emprego e minha primeira demissão.* (destaque meu).

Geralmente, começamos a ensinar para essa faixa etária, até me questiono o porquê disso, parece que seria “mais fácil”, pois já que não há a necessidade de seguir o método à risca com as crianças pequenas, “qualquer estratégia” serviria, isso é o que deduzo hoje com a formação que tenho e sabendo como muitas professoras de balé começam a lecionar. Entretanto, não é nem de longe “mais fácil” ensinar esse público, é necessário um entendimento do universo infantil, da pessoa criança, que nos anos de estudos de balé não aprendemos, afinal o que aprendemos é apenas a técnica, o conteúdo específico do balé, não os modos de ensinar/aprender; e como relatarei sobre o curso oficial do Bolshoi, eles não trabalham com as crianças pequenas, já iniciam o trabalho com as crianças maiores, então o *baby class* é um nível de ensino muito mais relacionado aos espaços onde esse nível é ofertado. Se há professores

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=MyBrxLbCD-w>

com formação acadêmica pedagógica, provavelmente, o ensino se dá de um jeito, se não, se são professores com conhecimento exclusivamente técnico de balé, o ensino vai sendo construído e sendo alimentado pelas observações, como fez Samara, e nisso vamos acertando e errando, como Samara aponta, só observar e acompanhar aulas não é suficiente para a compreensão do processo de ensino/aprendizagem específico à essa faixa etária.

Nesse caminho de formação da professora, Samara começou a trabalhar com adolescentes, ela menciona que “ofereceram” a ela uma turma, ou seja, ela fora escolhida professora:

Samara: Mas o acaso tão certo que é me fez entrar em uma escola chamada S.R., onde me ofereceram uma turma de adolescentes para ensinar a base do clássico, a princípio eu fui apenas reproduzindo o que me recordava e o que e como aprendia, o formato acontecia no método tradicional, me recordo que por vezes fui infeliz na formação dessa minha primeira turma de adolescentes, por simplesmente não saber como transmitir, ou por não compreender o processo do aluno, eram coisas que nem me passavam pela cabeça. (destaque meu).

A iniciação à docência no balé se dá pela reprodução, aquilo que nos ensinaram e a forma como nos ensinaram serão reproduzidas nesse início de carreira, esse “método tradicional” relaciona-se, a meu ver, a organização da aula, a ordem dos conteúdos na barra e centro. Percebe-se, claramente que Samara conseguiu entender que lecionar envolve determinados saberes que ela ainda não tinha desenvolvido, nisso relata que não sabia como “transmitir” tudo o que havia aprendido; uma coisa é a pessoa aprender certos conteúdos e fazer o uso disso para si, outra é transmitir esses conteúdos sabendo que há nessa relação pedagógica um lado, o de quem aprende, que está em jogo. Samara percebeu num outro momento, não naquele dessa vivência, que deveria “compreender o processo do aluno”. Num devir, num tempo do acontecimento, em que passado e futuro acontecem no instante do agora, Samara se dá conta de seu percurso docente.

Passado e futuro estão em constante relação nesse ato de pensar e contar sua trajetória no instante evocado da entrevista. Samara, por exemplo, dará destaque ao século (XVII) de Luiz XIV, rei da França, o rei Sol. Ela estende o passado aos dias atuais e deixa a entender que o que se pensou lá, ainda vigora, em pleno século XXI. Uma sociedade de corte, regida por um monarca, na Europa. Uma identidade marcada, forte, que atravessou os mares e fez morada em solo colonizado, mas para Samara isso é visto como festa. No meu entendimento, ela vê, talvez, a reprodução festiva do balé de séculos, sendo vivida de outros modos em nossa sociedade urbana, e sem reis.

Samara: *Ser professora de ballet clássico é fazer parte de uma grande história, ontem mesmo conversando em casa me veio a reflexão, **eu faço parte de uma história tão antiga, pensa que Luís XIV deu início a essa história** que hoje faz parte da vida de tantas pessoas, de maneira tão inteira, é como participar de uma grande festa em prol da arte, mas também é como participar de uma **infeliz ideia de perfeição**, corpos, cultura entre outras questões que emergem quando pensamos sobre ballet clássico e suas doces histórias e representações de repertório.* (destaque meu).

Uma festa marcada pelo padrão, pela escolha de quem poderá participar dos grandes bailes, das grandes histórias contadas desde as origens do Balé clássico. Histórias com fadas, camponesas, reis, príncipes e princesas, mas todos dentro do padrão esperado de uma corte (e eu diria de uma “corte” do século XX e XXI): magros, fortes e flexíveis, e esteticamente convenientes à forma de arte do balé.

Perguntei à Samara, como fiz com Laura, o que é “ser professora”. Sei da complexidade de tal questionamento e ela me disse: *“essa sua pergunta é tão ampla que poderíamos nos sentar por horas para esmiuçar o que significa ensinar essa dança, mas vou sistematizar, para simplificar o que para mim é **complexo como a vida**.”* (destaque meu).

Ao comparar ser professora com a vida, entendo o processo dinâmico e longo dessa formação, e por isso a complexidade. Uma formação que vai sendo construída nos corpos, pela transmissão de uma tradição, de conteúdos que são lapidados corporalmente e vividos cenicamente. Conteúdos esses que num dado momento se alimentam da vida do bailarino. Como pude constatar na dissertação de mestrado, já mencionada nesse trabalho (ANJOS,2017), o lado artístico se vale das camadas de vida que nos formam, das sensações e emoções acumuladas e que nos servem à cena. Tenta-se dividir a vida em caixas, como se fosse possível ser professora (ou bailarina, ou qualquer outra profissão...) e não ser uma pessoa que vive o (com) mundo. Compreendo a Samara quando ela revela esse aspecto em sua escrita e observo como isso aparecerá nos demais excertos, quando ela fala de suas alunas e de suas vidas.

Samara: *Quando uma mãe se reúne a mim pra conversar de algo no processo da sua filha em sala de aula, eu sempre falo, **o ballet é um universo**, ele faz dentro de um contexto seguro (assim como deveria ser a escola), um modelo real do que é a vida adulta e fora do acolhimento do pais e professores, então antes de pensar que formarei um bailarino ou bailarina para os grandes palcos, penso nessa “brincadeira” de participar da formação de alguém, assistir um momento de frustração naquela aula em que a pirueta não acontece, aprender ali o momento ideal de respirar e mudar de assunto, ou insistir, pois o processo é esse, e isso acontece com todo mundo, cada um em seu tempo, enfim, viver essa delicadeza da*

formação humana, assistir as meninas em seus primeiros dias como “mulher”, a primeira menarca (...). (destaque meu).

Samara relaciona a educação do balé com a da escola de educação formal, numa tentativa de orientar, ou mesmo persuadir, a mãe sobre esse processo educacional do balé e sua evidente dedicação, assim como acontece na educação formal; então, não é somente um curso para passar o tempo, é uma formação que envolve a vida dessa pessoa bailarina. Dizer que é um “contexto seguro” me leva a pensar numa provável relação com o modo institucional de formar a pessoa, com professores conduzindo a formação e demais profissionais com atuação pedagógica nesse percurso. Penso isso por conta da relação com a escola que Samara fez entre parênteses, mas evidenciou o verbo em futuro do pretérito: “deveria”, como uma forma de dizer que a escola formal, aparentemente, não consegue manter a pessoa num contexto seguro de formação, denota, a meu ver, que Samara sabe, por experiência, dos problemas escolares, porém deixa a ver que ela acredita que no balé isso seja diferente. No meu entendimento, talvez isso seja verdade no contexto de instituição que ela atua e em como ela forma pessoas, preocupando-se de fato com isso (um contexto seguro), porque creio que assim como a escola formal, a não formal, também, deve apresentar problemas por fatores, ou aspectos, que não são possíveis de controlar. Para ela, o balé forma pessoas para um “mundo real”, logo, penso, um mundo que cobrará dessas pessoas aquilo necessário para se manterem institucionalizadas, e nesses espaços não haverá a proteção de pais e professores, haverá, pelo que pude entender, a dureza da vida, da vida profissional, essa que exige tomada de decisões das pessoas etc. Entender a formação como “brincadeira”, escrito entre aspas, para mim, revela um percurso lúdico, leve, parece que Samara se diverte nesse caminho formativo e compreende a “delicadeza”, em sua visão, envolvendo pessoas, e não só bailarinas (os) nesse processo.

Minha intercessora destaca um aspecto biológico que muda sua relação com as bailarinas e dessas com o balé, suas alunas “tornam-se mulheres”; em seu entendimento, a partir da menarca. Samara associa esse marcador biológico com mudanças, a meu ver, de comportamento social esperado a quem tem essa marca: que agora não será vista mais como menina e sim como mulher. Os personagens clássicos de balé de repertório, femininos, geralmente, são dramatizados por “mulheres”, há paixões, frustração com o amor, busca pelo amor verdadeiro, enfim, são contos de fadas, histórias idílicas. Samara me faz pensar, novamente, em minha dissertação (ANJOS,2017) e em como a vida, das bailarinas (os), ajuda na composição da cena, na construção dos personagens.

Samara: (...) *tenho memórias de alunas me mandando mensagens no meio da noite contanto com alegria “- Professora, eu menstruei!! Finalmente!”. E eu expressando minha*

alegria, pois agora mais que nunca ela viverá todas as fases da lua dentro do próprio corpo, compreendera grandes papéis de bailarinas e seus personagens, eu fantasio amplio e levo com delicadeza as histórias clássicas, elas adoram! (destaque meu).

Há uma intenção em sua escrita, a meu ver, relacionada à definição da palavra professora que se aproxima do sentido da palavra pedagogia: aquele que conduz a criança no ensino. E é perceptível a ideia de um saber “inato” ao sujeito.

Samara: (...) *professora elas me chamam, mas eu só faço aquele papel do moço que indica as direções, elas fazem todo o resto, eu não desenho em telas em branco, eu diria que no máximo e ainda muito prepotente da minha parte dizer isso, mas eu inspiro e sacudo as almas, que já são arte, já são dança, mesmo antes do rei Luiz (sempre digo isso em sala, não sei o quanto elas compreendem, mas sei que algo alcança, e eu sempre prefiro o inconsciente)*

Ela reconhece que as crianças e jovens não são vazias, há saberes em seus corpos, entretanto há a noção de arte como algo que já nasce com a pessoa, basta uma “sacudida” que elas se revelam, um aspecto que pude tratar na dissertação de mestrado (ANJOS, 2017), por isso não me aprofundarei nessa descrição e interpretação.

Na sequência Samara define o que é ser professora para ela, numa tentativa de finalizar sua reflexão sobre o que propus a ela:

Samara: *E por fim ser professora é ensinar a técnica, que é de fato a parte mais fácil de todo processo, faço papel da educadora física, apesar de seguirmos à risca uma metodologia, que no caso é Vaganova, eu inicio o ano periodizando a aula, sou sistemática quanto a repetição, discorro sobre engrama motor, mando exercícios para serem feitos em casa, indico pilates, ou aulas de alongamento, faço o trabalho metódico de um treino, sendo alguém que constrói junto, mais artista e amiga do que professora, acreditando que Winnicott apoiaria minha forma de ensinar com amor e liberdade. Talvez isso seja ser professora, no meu caso!* (destaque meu).

Samara se define como educadora física. Eu quis ressaltar essa expressão, pois é comum na educação física (bacharelado) escutarmos que não se deve usar essa expressão e sim “profissional de Educação Física”, eu penso muito sobre isso e em como a palavra educador/educadora nessa profissão não pode ser apagada, mesmo não havendo na legislação (que regulamenta a profissão) o emprego dessa expressão, não significa que ela não possa ser usada. Numa simples busca pelo Google acadêmico encontramos trabalhos usando essa expressão: educador (a) físico (a).

O passado da Educação Física tem marcas duras de preconceito, sua origem militar esteve, também, relacionada a uma ideia eugênica e higienista e o educador era reconhecido

como “educador do físico”, praticamente um adestrador corporal apoiado em ideias vigentes à época (início e meados do século XX) (CASTELLANI, 1988). Mesmo havendo esse passado atrelado à palavra educador, não se pode, em pleno século XXI, apagar essa palavra, importante no meu entendimento, dessa profissão. Ao se definir como educadora, Samara deixa evidente sua ação pedagógica nessa condução formativa, profissional, de bailarinas (os).

Ela “periodiza” o treinamento de suas alunas, prática que se aprende na formação em Educação Física, não aplica um treino sem controle de cargas, duração, intensidade e ela sabe disso, segue “à risca o método”, mas articula seus saberes de educadora corporal para que o treino seja eficiente e beneficie as bailarinas (os), tanto que explica, em suas aulas, conceitos que não são do método, mas relacionados à educação corporal que favorecerá o aprendizado da técnica: engrama motor, ou traços de aprendizagem memorizados após repetições, outras técnicas, como pilates, são oferecidas para dar suporte ao treinamento etc. Contudo, é interessante notar que mesmo com todo esse saber em sua prática de ensino, sendo professora, ela julga ser mais amiga e artista do que professora, outra vez vejo a arte num sentido inato, já dado, e a amizade, talvez, expresse um sentimento de proximidade que ela não perceba na função professora, talvez veja nessa função uma verticalidade e na amizade uma horizontalidade, isso pode estar relacionado às suas vivências nesse campo, mas também em sua formação como educadora corporal e suas bases teóricas.

Ao citar Winnicott, pediatra e psicanalista inglês, vejo que ela se alimenta desse teórico, ou de alguma obra dele, para dar suporte à sua ideia de professora que ensina com “liberdade e amor”. Minha outra interlocutora falou de Paulo Freire e de como eu iria gostar de conhecer uma professora de balé que tem um jeito freiriano de ensino, talvez Samara gostasse de Freire, também, pois descobriria que para ele educar é um ato de amor.

Não ser boa bailarina pode significar muita coisa: não ter o biotipo, não ser magra, não ser flexível o bastante, não ter a estética corporal requerida, não dominar a técnica do modo que se pede; mas isso não impede que a pessoa compreenda todos esses aspectos e possa transmitir a tradição, assim como se construir professora pedagogicamente. Samara tinha dúvidas, mas parece que compreendeu o que é ser professora:

Samara: *Sobre como ensinar, eu tive por tempos muito medo por elas, por não ser boa bailarina clássica, acreditava que não poderia fazer alguém dançar melhor, mas entendi que existem vários caminhos para o mesmo fim, e um deles é essa constância em conhecer o outro, uma humanidade na relação, sem esse distanciamento que coloca o professor num lugar de mestre, quanto mais eu aproximo elas de quem eu sou, mais eu aproximo elas do ballet clássico, porque eu simplesmente amo, mas calma, o amor não ensina sozinho! Ter uma formação*

clássica boa, um conhecimento em artes e sobre a metodologia que aplica, ter conhecimento em pedagogia, conhecimentos específicos de anatomia e cinesiologia e um estudo contínuo, isso ensina ballet, mas obviamente eu estou falando de um artista bailarino, porque se o seu objetivo é formar um corpo que repete determinados movimentos, é uma repetição sistemática até que se forme um engrama motor, e aquele corpo fará todos os passos que são possíveis dentro das suas capacidades físicas. (destaque meu).

Samara descobriu o que ensina o balé: uma pessoa com certos conhecimentos do campo, tanto do balé (tradição) quanto da educação corporal pedagógica. Ela também usa da relação dialógica, construindo uma didática horizontal, sabe que assim desenvolverá artistas, diferente de autômatos que decoram por repetição as ações corporais, os passos do balé. Só a repetição, a formação do “engrama motor”, não garante a formação de um artista, garante, talvez, a “pureza” do movimento, me fazendo recordar das falas dos professores do método russo.

Sobre o aprendizado é interessante notar como o “amor” aparece como a solução para algo que não se sabe ao certo.

*Samara: e sobre como se aprende, eu acredito que se aprende ballet com doses cavalares de amor, e usando todos os seus sentidos para abraçar esse estudo, **o ballet se assiste, se pratica, se estuda a sua história**, e vive na relação do cotidiano, algumas horas por dia, inspirando e expirando como quem ama um pouco mais na próxima inspiração. (destaque meu).*

Nota-se que ela sabe que o aprendizado se dá de corpo inteiro, como educadora física ela tem esse conhecimento e deixa a entender que sabe que a vivência cotidiana ensina; poeticamente ela usa o ato da respiração (acredito que involuntária, mas também voluntária) como um movimento corporal que traz aprendizado, esse relacionado à existência, com o fato de estar vivo, viva. Samara sabe que a vida nos ensina e que isso está no corpo de seus aprendizes.

5.2 Ser professora é uma troca: a linha tênue entre informar e dar vazão à liberdade individual

Em 21 de dezembro de 2022, realizei minha terceira entrevista. Dessa vez conversei com uma professora de Balé clássico, cuja formação não é a Educação Física e sim Letras, com mestrado em educação e doutoranda, à época, em educação. Eu tive o prazer de conhecê-la ao cursar uma disciplina¹¹², em 2021, na FEUSP. E pensei nela, por conta de um comentário que

¹¹² EDM5191-1/1 Leitura e escrita acadêmica: o sujeito e sua relação com o conhecimento. Ministrada pelo professor Valdir Heitor Barzotto.

obtive de uma colega sobre as demais entrevistadas, na visão dessa pessoa o fato delas serem professoras de Educação Física seria um problema, essa colega é da Educação Física, mas tem suas objeções à área e deduziu que isso seria um viés a se considerar. Para mim isso não era um viés, afinal sei que quem ensina o Balé clássico, sem formação acadêmica, apresenta certos vícios que me incomodam, como são pessoas que reproduzem o que aprenderam, acabam ensinando os “erros” da mesma maneira como aprenderam, digo “erros” sobre a anatomia humana, sobre a função da musculatura, sobre trabalho de força e flexibilidade, sobre a falta de trato pedagógico com quem tem mais dificuldade etc. E há uma coisa que é inevitável sobre o ensino do Balé clássico, sua estética, então, independentemente, do processo, haverá um produto específico a se alcançar. Evidentemente, prefiro um processo em haja trato didático, então tenho preferido professoras com algum conhecimento pedagógico, independente da área.

Parei nessa terceira entrevista, desde que aprendi sobre *ponto de saturação* (BAUER e GASKELL, 2008) na realização de entrevistas em pesquisa qualitativa, compreendo, a partir desses autores, que qualidade não tem a ver com quantidade, que mais entrevistas só servirão para aumentar o volume de informações que corroboram com o que poucas entrevistas já produziram, ou seja, mais entrevistas não significa que coisas novas surgirão. E, havendo um volume de transcrição muito elevado, pode-se incorrer ao erro durante o processo de análise – explico melhor esse tema no “método”, ou caminho desta pesquisa. Obviamente, que Bauer e Gaskell (2008) propõem um mínimo e um máximo de entrevistas, que não são três, fica entre 15 (quinze) e 25 (vinte e cinco), contudo é a sugestão dos autores baseados em suas experiências com pesquisa qualitativa e não uma receita a ser seguida.

Foi feita a leitura do Termo de Consentimento e Esclarecimento a Marianela (nome fictício), e solicitada a autorização de gravação e transcrição, ela autorizou.

Marianela estava com quarenta e oito anos em 2022. Formada em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo – UNESP de Araraquara, mestrado em educação pela UNESP de Rio Claro e com doutorado em andamento. Sobre suas “profissões”, ela disse que trabalha numa Escola Municipal Agrícola como professora de Língua Portuguesa e com os projetos de leitura e redação. Fora da escola ela atua como professora de Balé clássico. Ela tem uma academia, e atua com a mesma academia em Corumbataí. Ela menciona que a prefeitura de Corumbataí empresta um espaço para ela, que por sua vez cobra uma mensalidade mais em conta, como ela mesma relata. Sobre há quanto tempo atua como professora de balé, menciona que há muito tempo, desde 1989/1990, como estagiária em uma academia em São Paulo

(capital), dando aula ao preparatório. Ela não recebia, mas assumiu as aulas como estagiária, num processo que se assemelha ao da educação básica, com a diferença que esse processo na dança se inicia na adolescência.

Sobre tornar-se professora:

Marianela: *Eu acho que, foi assim. Eu fiz , eu estudei numa academia, depois eu mudei para outra, que era dentro de um colégio particular, né, e nessa academia, a dona da academia, também era filha da dona do colégio, então ela tinha essa visão, tipo assim, **a gente já estava avançando no balé e era interessante fazer um estágio**, então ela convidava para fazer um estágio, não pagava porque era um estágio, mas aí então ele não era obrigado, mas ela convidava porque era bom, e **eu queria aprender a dar aula**, né, então eu comecei a fazer o estágio, foi assim, aí quando eu mudei para Araraquara, que eu fiz na, Samara Moura, também, eles tinham essa visão, né, do estágio e eu também fiz lá. E aí depois eu comecei a dar aula. (destaque meu).*

Nota-se que tornar-se professora está imbricado na formação da bailarina, pelo relato supracitado. E Marianela revela que havia interesse de sua parte em aprender a dar aula. Há influência de sua mãe nesse desejo, pois ela relata a visão de mulher que sua mãe a ensinara.

Marianela: *E aí eu começo. E em Corumbataí, eu já vinha para cá, minha mãe nasceu aqui, né, depois mudou para São Carlos, por 3 anos, depois de adulta, foi para São Paulo. Tanto que eu nasci em São Paulo e eu morei lá até 1995. E aí que eu saí para fazer faculdade, né? E assim é, eu sei, minha mãe também sempre falava dessa coisa de aquela coisa, não é, que a mulher vai ter filho, é bom trabalhar meio período, é bom dar aula. Então, sempre cresci com a minha mãe, ouvindo a minha mãe, falar que é bom dar aula, então eu tinha vontade de ser professora, né, então **a dança não impedia também de ter essa ideia de ser professora**, né. (destaque meu).*

Via na dança a possibilidade de tornar-se não só professora, mas também mulher. E segue na dança, no Balé clássico, até hoje (2023). Sobre o que é, na sua visão, ser professora de Balé clássico, ela disse:

Marianela: *Aí eu acho assim que é uma troca, né, porque a gente pega vai, as crianças, é gostoso ter várias idades, né? Então, você pega, **a criança pequena é completamente livre da forma**, né, e, **queira ou não, a gente enforma**, qualquer educador, é, enforma, só que é diferente você **enformar fechado e você enformar de uma forma que você dá vazão**, né, até o **Bakhtin** fala, né, do enformar, tudo que educa, enforma, só que é assim, você pega uma criança livre, **ela não tem forma, você dá uma forma**. Só que como você, para mim, isso é um desafio, o limite, né, de você exigir uma forma, né, e **como você permitir que o aluno ultrapasse aquela***

*forma. E tenha o estilo dele, né, que os grandes, né, artistas, eles conseguem. Eles têm a forma, mas eles conseguem dar vazão além dela, né? Então, eu acho que é sempre um desafio até onde você exige, considerando questões até técnicas de **saúde** mesmo, né, que tem coisas que vai, você vai machucar o joelho, você não fizer de determinada maneira, né? Então, é tirando essa parte de questão de **saúde**, né, isso até que ponto você coloca um pouco de você até que ponto você dá espaço para aquele aluno, né, extravase, então eu gosto de deixar em alguns momentos das aulas também em **momentos de improvisação**, né, e mesmo para crianças, que às vezes a gente começa a trabalhar, a **técnica passa a ser chata** inicialmente, não é, para criança pequena, só que ela tem aquele momento na aula em que ela pode se soltar, e ser ela, né, naquele momento. Então, acho que mais desafiador é isso. (destaque meu).*

É interessante notar a clareza, e objetividade, em sua resposta, por mais prolixa que possa parecer. Ser professora de Balé clássico é moldar uma pessoa, pois há uma forma requerida, uma estética e uma técnica que devem ser aprendidas pela pessoa. Há em sua fala o destaque a não forma da criança pequena e seu relato é justificado por um autor importante dos estudos da linguagem, Mikhail Bakhtin¹¹³, pois educar implicaria dar uma forma. Evidentemente, não será possível abordar Bakhtin neste trabalho, não só pelo recorte desta pesquisa, mas porque seria necessário um empreendimento de estudo aprofundado em tal autor. Tomo cuidado ao dizer que Marianela o cita, provavelmente, buscando apoio em sua fala e na ideia de formação presente no Balé clássico. Há uma ideia de infância do Balé clássico, assim, no singular e que considera a criança um vir a ser, isso constatei ao fazer o curso do Bolshoi no Brasil e pelo relatado por dona Marika Gidali na mesa de discussão da SPED em 2022.

No entanto, Marianela, aponta que tal processo educativo não precisa ser rígido, deixando entendido que há linhas de fuga e que ela deve ter outro entendimento de educação e de infâncias, algo que não nos aprofundamos durante a entrevista. Talvez a criança pequena seja a que mais foge das formas que procuram dar a ela e seja a que mais se permite criar e imaginar múltiplas formas. A entrevistada deixa evidente, também, que há questões de saúde que devem ser levadas em consideração nesse processo de “enformar”, de aplicar a técnica. Mesmo sendo uma educadora com outras bases pedagógicas, tem esse saber, aprendeu a ser professora de balé antes de ser professora de português, e seu corpo fora o espaço de ensino e aprendizagem dessa técnica.

Ao ser questionada sobre quais métodos, ou método, usa para ensinar, ela revela que:

¹¹³ Filósofo e pensador russo, conhecido no campo dos estudos da linguagem humana.

Marianela: *Oh, eu gosto de mesclar, mas **assim eu sinto a classe também, né. E língua portuguesa a mesma coisa, né. Eu não fecho assim, não sou contra o tradicional, porque eu gosto de algumas, é de trabalhar técnicas mais modernas, não sou contra eu acho que assim, a gente sente muito público e também a sintonia da sua classe com você, etc. Então eu começo assim, tem coisas... O básico, por exemplo, eu começo com uma técnica, porque eu acho que você tem que **ter uma base firme para você, depois poder se expandir a partir dela, né?** Então começo com um **sistema mais tradicional. Adoro o método russo, porém eu gosto de trabalhar muito os braços do método inglês, francês. Não gosto de me prender só a um método, né, eu acho que o russo, ele é muito bom para assim você se soltar e arriscar, né, vou tentar tirar 4, ou 5, piruetas, né, enquanto o francês o ele é mais contido, só vou girar um enquanto tiver perfeito, por exemplo, não é, ou Royal que é super, não é. Então eu sinto muita a classe, então se eu vejo que **uma classe tem mais problemas técnicos, eu vou mais para o tradicional. Eu busco uma rigidez maior. Se é uma classe que já tem uma **facilidade técnica**, então eu consigo buscar outros métodos também, né, dar mais vazão de início, então eu sinto muita classe primeiro, né, como que é o desenvolvimento da classe.******* (destaque meu).

Há em seu relato um aspecto que, parece, atravessá-la como professora, independente, do que está ensinando: é necessário conhecer a turma, os educandos. A partir desse entendimento, ela decide qual técnicas, ou técnicas, que nortearão seu ensino. Nesse processo vai do tradicional ao que chama de moderno e vice-versa. Percebe-se o seu entendimento dos métodos existentes e o que mais lhe agrada de cada um e deixa claro que a técnica precisa aparecer, se ela apresenta falhas é nela que haverá enfoque, e a perspectiva tradicional prevalecerá, o que sugere uma aula mais padrão, sem muito espaço para improvisação, por exemplo. O método russo deve ser o que prevalecerá nesse caso, pois aparenta ser a técnica preferida da entrevistada.

Marianela conta que há mais meninas que meninos em suas aulas, mas acha que o preconceito já diminuiu bastante, em relação aos meninos fazerem Balé clássico. Relata também que procura fazer o que chama de “preço popular” sobre o custo de se fazer aulas com ela, se as academias de sua região cobram de cento e trinta a cento e cinquenta reais, ela, sem dizer o valor, diz cobrar menos. A entrevistada foi contando, livremente, sobre o desejo de abrir turma para pessoas de sua idade entre outras, mas ela estava com os horários apertados. Seguimos com as questões, e perguntei a ela: a partir das suas vivências, experiências, como é que você acha que se ensina balé e como é que se aprende balé?

Marianela: *Eu acho assim é, a gente se ensina...Uma coisa que eu tenho em mente é que assim, **enquanto eu posso dançar como professora é legal dançar, porque é pelo exemplo que***

a gente também ensina, né. É claro que vai chegar aquele momento que a gente não, pela idade, vai ter que parar, né, mas a gente deixa a experiência aí, né, é para os alunos de fazer também, né. Eu gosto nas aulas, não só mesmo que é um público mais adulto, não só de falar, gosto de fazer, assim, eu mostro na aula. Então eu acho que eu, enquanto puder compartilhar o fazer, ele surte mais, talvez até na memória, mais efeito, né, porque você vê, você não, outro faz, e outra, você está com quase 50 anos, você ainda faz, então isso também é um exemplo. Assim, a minha técnica está trabalhada porque se não com vinte e poucos anos, eu não faria mais. Eles veem, então eu acho que é um exemplo, e não sei, é uma troca, também ouvir do outro, não é, e respeitar, porque às vezes a gente quer aquele en dehors, mas você vê que o físico daquele aluno, ele não vai conseguir dar aquele en dehors, né? Então você também saber respeitar esse limite, né, que a gente quer forçar, né, o tempo todo você quer forçar, mas tem físico que não vai, então você saber que a você pode explorar outras coisas naquele físico, né, não só o en dehors, né? Então eu tenho essa coisa do saber que tem limites, não é. (destaque meu).

No relato, supracitado, a primeira afirmação é sobre se auto educar, a entrevistada parte de sua experiência com dança, e no auge dos seus quase cinquenta anos de idade, reflete sobre seu corpo e seu aprendizado. Ela afirma que se ensina a partir do exemplo, e por isso ainda dança. Ensinar o balé passa pela visualização das formas. O ver é o sentido evocado nesse processo. Há o ver, mas também o escutar, pois ela sabe que há limites nesse ensino da forma; os corpos são diferentes e há que se escutar quem não consegue seguir à risca a forma dada. A anatomia difere de pessoa a pessoa, por mais convergência que possa haver na biologia, há muita divergência também, e isso nos torna singulares, logo haverá dissonâncias na forma do balé em cada corpo em que ele se sedimenta.

Ensinar e Aprender

Ensinar/Aprender

Aprender a Ensinar

Ser/Tornar-se Professora de Balé Clássico

CONVERGÊNCIAS?

- Aprende-se a técnica do balé fazendo, dançando, e mesmo descobrindo as imperfeições em seu próprio corpo, e a não aptidão profissional, sabe-se que se deve continuar reproduzindo a técnica em outros corpos no processo de ensino;
- Há métodos que devem ser aprendidos para serem transmitidos, pois há uma forma estética requerida;
- Estágio na adolescência com as crianças pequenas – aprende-se a ser/tornar-se professora ainda jovem, reproduzindo a forma como fora ensinada;
- Processo dialógico, descobre-se que não é só transmitir a técnica do balé, é necessário outras técnicas pedagógicas para compreender as educandas (os);
- Há uma educação pautada no ver e reproduzir, e após certo tempo de aprendizado docente, o sentir, a consciência corporal é evocada.
- Há uma diferença entre ensinar o balé com a finalidade profissional e com o objetivo, simplesmente, educativo, sabe-se que poucas seguirão profissionalmente, mas nos dois caminhos existe a busca por “enformar”.

6. O QUE É LIMPEZA NO BALÉ CLÁSSICO?

6.1 Refinamento Técnico: a busca pela padronização e pela execução impecável

Não há como falar de técnica, ou técnicas, sem recorrer ao trabalho clássico de Marcel Mauss (1974), intitulado: “As técnicas Corporais”. Eu recorri a esse autor na dissertação de mestrado (ANJOS, 2017), em que desenvolvo o tema da técnica do Balé clássico com mais profundidade. Nesta nova pesquisa, de doutoramento, a noção de técnica (re)surge, porém com outra ideia, a de refinamento, de limpeza.

Mauss (1974, p.211) define as técnicas corporais, assim no plural, como “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Portanto, cada cultura desenvolverá jeitos de usar o corpo e tais modos são repassados pela oralidade e pela corporalidade; tradição é sobre aquilo que se faz costumeiramente, sendo transmitido de uma geração a outra – com os usos do corpo não seria diferente. É dessa forma que o Balé clássico foi, e é, transmitido. Podemos recortar o século XVII como o ponto de partida dessa tradição, cujo território, pressupõe-se, que todos dessa tradição, conhecem: Europa.

Contudo, Mauss (1974, p. 217) enfatiza que não é qualquer ato que se transmite, mas ele deve ser “*tradicional e eficaz*”. Ao analisar tal afirmação, é possível compreender a durabilidade da técnica do Balé clássico durante esses quase 400 anos de tradição. Sua eficácia atravessou séculos e continentes e fora possível pela tradição respeitada e pelos discípulos dessa entidade: o balé clássico.

Le Breton (2007) retoma o trabalho de Mauss para tratar das técnicas corporais e exalta a propositura do autor, que não tinha a intenção de realizar um projeto específico, com precisão e cansativo, mas sim, conforme o ponto de vista de Le Breton, visava lançar “luz sobre a validade heurística de um conceito, evocando uma série de anotações pessoais, convidava os pesquisadores a exercer a imaginação sociológica.” (LE BRETON, 2007, p. 40). Em suma, parece que o que Mauss pretendia era apresentar suas hipóteses e instigar seus ouvintes à investigação.

Investigar a técnica do Balé clássico ainda é o que me move atualmente e neste trabalho, pretendo refletir sobre a ação pedagógica que envolve a transmissão dessa técnica. Nesse caminho descubro uma ideia de limpeza técnica, mas também de outras limpezas, pois transcendendo a noção objetiva do problema da técnica e vou descamando a entidade “Balé”, para entender o que pode ser essa limpeza, ou assepsia, na prática pedagógica do ensino e aprendizagem do Balé clássico.

Mas a assepsia fica num outro momento desse trabalho, aqui abordo a limpeza objetiva, mecânica, essa que encara o corpo como uma peça a ser moldada. Descubro que além da pesada tradição do balé e de sua eficiência mais que comprovada por séculos, surge uma nova entidade que ajudará a manter a tradição a aprimorará a eficácia do corpo: a Ciência.

O refinamento técnico consiste na busca incessante por uma forma, bela e eficiente, adequada ao Balé clássico, mas essa forma se relaciona ao contexto histórico-social que se vivencia. Assim o que se considera limpeza hoje, não é o mesmo de tempos atrás.

Desse modo, escutei o que três professoras de balé consideram limpeza no/do Balé clássico em nosso tempo histórico e mais vinte e quatro respostas, via questionário, de professoras (es) e bailarinas (os) brasileiras (ao) daqui, e vivendo no exterior, sobre: o que é limpeza no/ do balé clássico.

6.2 A escuta das professoras

Em 20 de dezembro de 2022, conversei novamente com a entrevistada cujo nome fictício é Laura. Quis perguntá-la sobre o que seria limpeza no Balé clássico. Vale ressaltar que fora a Laura que despertou minha curiosidade sobre essa noção do limpo no balé, porém eu ainda não a havia questionado, em detalhes, sobre o que ela considerava limpeza.

A entrevistada define, objetivamente, a limpeza como estar no padrão técnico, e estético, do balé.

Laura - *É... Limpeza, para mim, durante um bom tempo ...é... Teve a ver com uma questão, em especial com uma questão de um **padrão**, não é? É... É uma ideia de que algo, ou alguém está limpa, ou limpo, com base nesse **padrão de movimento**, com esse **padrão de execução** e, em especial com uma ideia de um **padrão de físico**, né? É, como eu vim, eu acho que, por dois principais motivos, talvez pela ideia de eu ter vindo do balé clássico, russo, né? (destaque meu).*

Padrão é a palavra normativa, há um modelo a ser seguido, modelo técnico, mas também de estilo e de corpo. E pelo evidenciado, esse modelo está apoiado numa técnica específica, há um método que ela seguiu e que a moldou: o russo.

Laura- *Todos os meus professores, que a **minha formação foi no Balé clássico russo**, não é? Desde as, das minhas primeiras professoras na iniciação, não é, até a minha **formação como professora** nos cursos em que eu fiz para professores, né? Foi com formação e quando eu fiz toda fora também, foi com o russo, que foi o Vladimir. Então, nessa, nessa lógica, a ideia é de que **tem um físico ideal**. E um padrão de movimento a ser seguido. E quando eu fiz*

*faculdade de Educação Física, isso também foi valorizado, não é? De como seria esse **padrão e um físico direcionado, que favoreceria a execução desse padrão de movimento**. Então, para mim, limpeza teve por muito tempo ligado a essa questão. É voltada para a ideia de se chegar a esse padrão...E... **de execução**. (destaque meu).*

Há elementos interessantes na afirmação acima da entrevistada sobre a ideia de padrão, ela aponta sua formação como bailarina e professora numa técnica específica que a enformou, e ratifica que na sua formação acadêmica científica, em Educação Física, viu tais aprendizagens serem valorizadas, isso, provavelmente, porque há a aproximação do Balé clássico (saliento o Balé profissional) com a formação de atletas profissionais; pois há busca pela perfeição técnica, corpo ideal e um aprimoramento constante da técnica adquirida e isso legitimado pelos saberes científicos.

Na continuidade de seu relato, Laura revela mais detalhes importantes: *apesar de estar muito ligada a isso, eu sempre, **no meu olhar**, ele tinha essa, essa, questão, mesmo de **um ideal de magreza, de um ideal de técnica, né?** Então eu sempre busquei quando eu olhava alguma coisa, por um bom tempo, ou alguém, ou coreografias, ou é, apresentações, não é? **Eu buscava esse olhar**, sabia que ele estava ali até comigo mesmo, não é? Talvez até ter desistido de dançar Balé clássico teve relação com isso, de **olhar para mim e não enxergar essa limpeza, né?** Por ser baixinha, não sou longilínea e a técnica e esse padrão e essa busca está longe, **não está no meu corpo**, então talvez isso, eu não enxergava isso em mim, aí parei de dançar. (destaque meu).*

Há um nível de consciência da entrevistada sobre esse padrão e essa limpeza, para poucos, que repousa em seu próprio corpo. Quando ela se dá conta que não tem o corpo ideal e nem a técnica, que não há limpeza em si, eu diria: ela via sua sujeira; ela desiste do balé clássico. Há uma cobrança pesada, como apontada pela entrevistada, sobre ter um corpo que não se é. Fica nítido, também, como o sentido corporal da visão é importante para essa ideia de limpeza.

Laura tenta apontar algo, no ato da dança, da interpretação cênica, que não estaria atrelado a essa ideia de limpeza. Para ela o elemento artístico, de expressão cênica, que parece ser individual, não é sobre limpeza.

Laura - *E aí, ao longo da minha formação na Educação Física, com algumas professoras, uma delas, a *****, eu fazendo aula do tio Edu, que é Balanchine. Aos poucos eu percebia que, apesar do meu olhar buscar essa limpeza, tinha algo ali que me incomodava em ser só limpeza, não é, talvez esse lado artístico de que estava por de trás disso, sempre me incomodava, não é?*

Aqui a entrevistada buscava apontar para mim, sua conhecida e colega de grupo de estudos, que sua visão mudara. Isso porque ela sabia de sua influência nas minhas investigações de doutoramento sobre a ideia de limpeza no balé clássico. Ela prosseguiu com seu raciocínio, e trouxe um exemplo cênico para me dizer sobre como estava tentando mudar seu pensamento sobre a ideia de limpeza.

Laura- *Eu me lembro de uma vez eu ter assistido, a São Paulo Companhia de Dança. Eles estavam apresentando, era uma obra de Balanchine, não me lembro qual é. Eu me lembro nitidamente da coreografia, mas eu preciso pesquisar para lembrar, mas eles estavam dançando e eu assisti as duas versões, uma com a Paulinha que você conhece, né? E com a outra solista, olha como não me lembro quem era a solista, com outra solista, **era muito limpa, era muito padrão e a perna linda, e as linhas**, acho que isso é uma coisa que no método Vaganova, não é, essa preocupação da linha é muito nítida, é de **onde é que está a cabeça, de onde é que está a perna?** Então eu via isso, só que é uma obra de Balanchine, e não me tocava essa outra solista. E quando eu assisti com a Paulinha, eu lembro de ter me emocionado muito e de ter até discutido, porque a Paulinha não tem um, apesar de ser belíssima, e **ter um físico que a favorece dançando o clássico**, ela não tem essas linhas, e é, que Vaganova tem, né? Prioriza. Enfim, e me lembro de estar chamando atenção. Então ali eu acho que já começou, já era um pouquinho essa coisa de me incomodar, sabe? É isso que era para mim. (destaque meu).*

Linhas...

Linhas de fuga...

Ainda há limpeza em sua busca, mesmo Laura pensando ser outra coisa. O que ela faz é evidenciar o estilo singular de cada intérprete, o modo de executar a dança que um bailarino profissional desenvolve ao longo do tempo.

Fica claro, pela sua fala, que ela teve contato com a dureza do método russo, com uma rigidez pedagógica que já não fazia sentido a ela, que se formara educadora e continua sua formação em busca de uma pedagogia libertadora, dialógica, portanto, freiriana, como ela mesma afirma.

Laura- Agora esta... Então o que, de onde foi, mudando um pouco isso, essa coisa da limpeza, não é, para mim. É bom, desde que eu comecei a trabalhar com uma ucraniana. E a gente percebeu. Eu percebi que é tão longe de buscar as mesmas coisas que ela busca.

Isso é o relato de uma professora em formação pedagógica, no campo da dança, para além da tradição do método russo, é alguém que constrói um saber sobre o Balé clássico como uma prática corporal que detém uma estética e técnica, mas que pode e deve ser ensinada de outro modo, como ela apontará mais adiante.

Laura contou-me que mudou de escola, saiu do lugar em que trabalhou por anos como coordenadora pedagógica e professora, lá não fazia mais sentido à sua atuação pedagógica. Nesse espaço ela trabalhava com quem fora sua primeira professora de Balé clássico. Ela sentiu a necessidade de romper esse ciclo e ingressar num outro processo que seria próximo do que acredita como adequado ao ensino da dança. Haverá limpeza? Sim, isso é evidente pela sua fala, mas o processo pedagógico é outro, dialógico e fará uso da legitimação pedagógica, mas também científica proveniente da Educação Física.

*Laura- mas acho que essa saída tem a ver até com essa mudança de forma de pensar mesmo. Talvez, não é? É... E aí foi, foi para lá, trabalhando primeiro e aí esse ano ela me convidou para ser coordenadora. Assumi a coordenação lá, e aí é um outro lugar, a começar pelo, pela forma da gente estudar. É, eu conheci uma pessoa incrível chamada *****, bailarina da Royal, não é? E estudante, ela é pós doutora em biomecânica, é da Educação Física também. E o foco dela é em direcionar um balé clássico para físicos brasileiros. Aliás, você podia conversar com ela. Ela é incrível assim, mas é como um outro olhar. Aí eu conheci também a *****, né? Que ela é bióloga, mas ela estuda anatomia do movimento, sabe, a ideia de como é que é possível a gente colocar essa técnica... É... ela fez curso com a Zélia Monteiro, não é? E aí a gente foi para um outro, aí eu estou indo para um outro lugar, não é?*

Há vários pontos que me chamam a atenção no relato acima, a começar pela aproximação de Laura com pesquisadoras do campo da biologia, a primeira citada se envolve com a Educação Física no mestrado, sua primeira graduação também é em Biologia como a

segunda pesquisadora citada. Ressalto isso, pois compreendo o que Laura queria me dizer, essas pesquisadoras estudam o corpo humano em suas particularidades, fragmentado e de dentro para fora, ou seja, compreendem, pela ciência a qual se dedicam, que há singularidades nos sujeitos, e, portanto, deverá haver especificidade de treinamento, para usar um termo comum à Educação Física. O corpo visto pela biomecânica é semelhante a uma máquina e o estudam a partir de suas engrenagens e dos conceitos que a Física fornece, desse modo conseguem individualizar os treinos, como é feito com os atletas. Ao mesmo tempo que compreendo e acho extremamente válido o uso da Ciência, penso em como equilibrar tal uso para que o corpo não continue sendo fragmentado em seu estudo, talvez esse equilíbrio, Laura consiga por meio de seus estudos pedagógicos, há uma base freiriana que ela evoca em seu trabalho.

A terceira pessoa citada é reconhecida no universo da dança, do balé clássico, foi aluna de Maria Meló, essa fora aluna de Cecchetti, o nome da escola italiana de balé clássico. Curiosa para entender o que havia de diferente na abordagem de Zélia Monteiro, fui até a página de sua escola, o Centro de Estudos do Balé (CEB)¹¹⁴. E deparei-me com a seguinte apresentação:

Criado por Zélia Monteiro com o objetivo de desenvolver e aprimorar o aprendizado do balé a partir de uma abordagem fundamentada na qualidade da execução dos movimentos. A iniciativa é ancorada na formação consistente da técnica clássica na escola italiana de Cecchetti e no pensamento desenvolvido ao lado de Klauss Vianna. A proposta do Centro de Estudos do Balé é o ensino com base na percepção do movimento, priorizando a maneira como o aluno realiza os movimentos e não o quê ele realiza (a sequência de passos). A técnica não é vista como um treinamento rígido, imposto ao corpo, mas como um trabalho que respeita o processo individual e a constituição física de cada aluno, suas possibilidades e limites. É apreendida e aperfeiçoada não apenas no sentido da codificação de seus movimentos - específicos de uma época e tradição – mas, sobretudo, nos procedimentos corporais necessários à sua execução. Assim, traz à consciência padrões posturais inadequados, possibilitando o alinhamento ósseo-muscular, o relaxamento de tensões, o alongamento e o fortalecimento de musculaturas fracas, evitando danos às articulações. O resultado é **a aquisição de uma técnica apurada, de linhas limpas e movimentos sem afetação**, onde a disponibilidade e o prazer de dançar permanecem vivos. (CEB, 2023). (destaque meu).

Nota-se que a forma é a mesma, a ideia de limpeza permanece, mas a busca é por enformar a partir de saberes científicos que orientam o processo de ensino, levando em consideração as especificidades do sujeito, então em vez de um trabalho de fora para dentro, tem-se um processo de dentro para fora, mas o produto é o mesmo: enformar.

¹¹⁴ <https://www.zeliamonteiro.com.br/sobre-nos>

A ideia de direcionar um balé para físicos brasileiros, serve, a meu ver, para direcionar tal treinamento a outros corpos, de outras etnias, pois pautadas pela Ciência descobrem o funcionamento específico do corpo e com isso buscam um treinamento mais eficiente. Reflito sobre essa afirmação: “físicos brasileiros”, pois com ela vem a ideia de que o balé russo foi construído para físicos russos, como se os russos fossem todos iguais e isso reflito em relação aos outros métodos também, dessa maneira o Balé russo não serviria ao brasileiro, mas há problemas nessa afirmação. Será que o método russo servirá a todos os russos? Não, as grandes escolas russas, Bolshoi e Mariinsky, também selecionam os corpos mais aptos à forma que querem, buscando enformar seus bailarinos a uma estética já dada.

Ainda pensando no excerto de Laura, em que as pesquisadoras foram citadas, reflito sobre seu relato de “estar indo a outro lugar”. Ela é formada em Educação Física, com mestrado e especialização no campo da Educação Física e percebeu agora que quer usar seus conhecimentos científicos para ensinar balé clássico. Desse modo, romperá com o modo tradicional, ou costumeiro, de se dar aula, mas a tradição do clássico continua, não pelo ensino, mas pela forma estética que ainda existe. Uma reatualização dos modos de ensino e aprendizagem. Para falar de limpeza, Laura, sentiu a necessidade de contar sobre sua formação como professora.

Ela prosseguiu contando sobre o curso de formação de sua nova escola.

Laura - *Esse curso, né, de formação, com outra característica, com outro... Primeiro que a ideia de que as pessoas sejam felizes, começa por aí. Depois de **que a gente não tenha um ideal de físico**, depois que a gente tem salas com pouquíssimos alunos, no máximo a gente pode. A gente aceita no máximo até dez, oito alunos, por turmas, no máximo dez, por turma. Então o foco é ser bem individualizado o trabalho. E balé de formação, ele tem essa característica, sabe, de **buscar uma técnica individualizada**, então eu acho que daí começa a mudar. Eu fiz dois cursos dessa, da ***** (da pós doutora em biomecânica), né?*

Não há um ideal, pois não há audição para selecionar quem fará o curso, e há a ideia de construção da técnica de dentro para fora, e seguindo as orientações da Ciência.

Laura- *desse curso que ela faz chama: com, balé clássico, Com Ciência. Ela tem um grupo de estudos que é a ideia de com, consciência, de ter consciência de si, mas a ideia de com a ciência, de que **a gente estude cientificamente o que a gente está fazendo**, né? E foi muito legal, porque é **compreender de que a limpeza**, de que o trabalho, e que o Balé clássico nessa linha, agora que a gente tem pensado é individualizado, por isso que não dá para ter um monte. Não dá para ser um só, não tem um físico só, **não tem um padrão de movimento único**, né? (destaque meu).*

Não, não tem um modelo único, mas o padrão ainda é a referência, o desejo. Busca-se o mesmo resultado dos moldes tradicionais, só que a partir de um outro poder.

Ao qualificar um trabalho, ou um fazer, como amparado pela Ciência, tem-se, de forma tácita, a chancela de algo, inexoravelmente, indiscutível, e possivelmente, o melhor e mais correto. A Ciência, assim no singular, traz consigo a ideia de verdade testada e propicia certezas momentâneas, até que ela mesma, a Ciência, traga outras verdades ao jogo. Na modernidade a Ciência ganhou lugar de destaque e no mundo antropocêntrico, não é Deus quem dita as regras e o funcionamento da natureza, mas a Ciência.

Como destaca Chalmers (1993).

A alta estima pela ciência não está restrita à vida cotidiana e à mídia popular. É evidente no mundo escolar e acadêmico e em todas as partes da indústria do conhecimento. Muitas áreas de estudo são descritas como ciências por seus defensores, presumivelmente num esforço para demonstrar que os métodos usados são tão firmemente embasados e tão potencialmente frutíferos quanto os de uma ciência tradicional como a física. Ciência Política e Ciências Sociais são agora lugares-comuns. (CHALMERS, 1993, p.10)

Mesmo que não façamos Ciência como se faz na Física, Biologia ou Química, ao dizer que fazemos, buscamos uma legitimação à produção do conhecimento que nos propomos a fazer. Não seria diferente com o balé clássico, ainda mais sendo aplicado por pessoas com formação em Educação Física e que afirmam fazerem Ciência, isso, talvez, por usarem da biomecânica, um ramo da área que se apoia na Física e na Biologia para estudar o corpo humano e com isso aprimorar o treinamento corporal. Dizer que se ampara na Ciência e não no ensino tradicional do balé, é sair de um paradigma dogmático (a tradição do balé) e entrar em outro, cujo poder é indiscutível no século em que vivemos (mesmo havendo negacionistas).

Chalmers (1993) descreve que os:

Auto-intitulados “cientistas” nesses campos podem freqüentemente ver a si mesmos seguindo o método *empírico*, o que para eles consiste na coleta de dados por meio de cuidadosa observação e experimentos e da subsequente derivação de leis e teorias a partir desses dados por algum tipo de procedimento lógico. (CHALMERS 1993, p.11)

Nesses campos, podemos incluir a Educação Física. Ao afirmar que se faz um ensino “com ciência”, as pessoas envolvidas nisso estão dizendo que observam, fazem experimentos, testam, leem as teorias prévias que corroboram, ou não, com as observações.

Chalmers (1993), fará em seu texto uma síntese dos principais autores estudados no campo da Filosofia da Ciência, discutirá e refletirá sobre o indutivismo, o falsificacionismo de

Popper, os paradigmas de Kuhn e até a teoria anarquista do conhecimento de Feyerabend, esse último, na perspectiva de Chalmers, pensaria a ciência como a religião moderna.

Na perspectiva indutiva e ingênua, o conhecimento deve ser provado e capturado pela observação e experimentação. Chalmers (1993), explica tal perspectiva e aponta os problemas dessa abordagem, que culminará com outra, a do falsificacionismo. Esta abordagem pauta-se pela precedência teórica que seria fruto de conjecturas especulativas ou suposições. Hipóteses são criadas e testadas e devem ser falsificadas. “A ciência progride por tentativa e erro, por conjecturas e refutações. Apenas as teorias mais adaptadas sobrevivem.” (CHALMERS, 1993, p.36). Nesse caminho o autor explica por que determinadas produções de conhecimento, como o marxismo por exemplo, seria uma simulação de ciência, e obviamente não cabe neste texto uma discussão aprofundada sobre esse assunto.

Penso que o fato de usarmos, amplamente, no cotidiano e na academia (universidades) termos, expressões, conceitos da Ciência, confundimos nossos fazeres com Ciência. Usamos palavras como: dados, hipóteses, inferência, provar etc., em campos como o da Educação, das Artes etc., e obviamente, não vejo problema no uso dessas palavras, ou expressões, mas na ideia de que ao usá-las fazemos Ciência. Produz-se conhecimento de outras maneiras na academia.

Reflito sobre o paradigma em que essas professoras da Educação Física estariam ancoradas na academia (Universidades), e penso isso ao ler sobre Kuhn em Chalmers (1993), que diz:

Paradigmas são, de acordo com Kuhn: “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência”. Um paradigma é composto de suposições teóricas gerais e de leis e técnicas para a sua aplicação adotadas por uma comunidade científica específica. (CHALMERS 1993, p.57)

É a biomecânica que está orientando-as, essa é a comunidade científica do balé “com ciência”. Essa área tem sido, amplamente, usada para aprimorar o treinamento de atletas de elite, por que não seria usada no Balé clássico?

Laura- *A limpeza para mim tem a ver que essa criança compreende o que ela está fazendo. Esse braço está ali, porque ela sabe usar da barra para o centro. Ela sabe manter aqueles pezinhos bem apoiados com, sem prejudicar o tornozelo e o joelho, e o quadril da barra para o centro, e ela consegue fazer isso durante o pliê. Ela consegue fazer isso durante um tendú. Então, e aí eu nessa, inclusive lá a gente está com reuniões quinzenais de estudo, na verdade nem chamo de reunião. Eu chamo de grupo de estudos, quinzenalmente, eu reúno as minhas professoras que eu estou coordenando para a gente estudar. O ano passado a gente*

*ficou estudando braço, braço, braço e colocação de tornozelo, joelho e quadril, sabe? Passamos aí um ano estudando isso e o resultado é incrível, Ka. Então a limpeza se mostra desse estudo, sabe? Você olha para as crianças, tive uma turminha que a professora é muito novinha, 19 anos, a gente está preparando ela ainda. Uma turminha que não chegou com toda a consciência que a gente gostaria, mas as meninas, a maior parte, principalmente da colocação da cintura pélvica, sabe, **bem, limpa também. É aí que está essa limpeza.** (destaque meu).*

A limpeza vem do refinamento técnico, da ideia de saber colocar o corpo numa forma, mas saber como fazer isso, por quais caminhos se passa para alcançar o padrão. E para isso percebe-se que a fragmentação do corpo ganha mais notoriedade, as partes vêm antes do todo.

Há um padrão, há refinamento, há limpeza. Porém, parece haver uma fuga da ideia de imitação, para a de conscientização. Nas respostas obtidas pelo formulário do Google, haverá quem corrobore com essa ideia. R8 e R10¹¹⁵ falarão de ciência na busca pela limpeza técnica do balé.

Houve um momento de descoberta durante a entrevista, tanto que Laura menciona que gravará com calma tal elucubração para depois conversar com a pesquisadora da biomecânica.

Laura - *Eu vou, vou gravar isso até com calma, porque eu vou depois falar com a ***** no nosso grupo de estudos lá. Quando eu buscava um padrão ideal de movimento, é externo, na forma...É... nem sempre chegava nos resultados, não é, nem sempre todo mundo chegava no resultado. Acho que é isso. Agora, com essa ideia de processo individualizado, a minha turma de primeiro ano tinha sete pessoas...É... me preocupando com físico, fechando as primeiras posições...É... usando de toda a consciência para que eles chegassem ao movimento consciente e limpo, que é essa ideia que a gente quer de cada um, né? Na limpeza técnica de cada um, para não machucar esse físico. O resultado foi incrível que eu consegui, por eles serem adolescentes, mais velhos, conscientes, virem de outras escolas, né? Eu consegui adiantar o conteúdo deles, é a *****, já terminou, falou para eles, né? Falou para a gente, na verdade, que seria bacana a gente tentar um conteúdo de terceiro ano, ano que vem, para essa turminha minha. (destaque meu).*

A limpeza é atingida de outra maneira e a palavra consciência ganha destaque, mas essa com a legitimidade da Ciência.

¹¹⁵ O R é de Resposta – essa definição é explicada no método

Outra entrevistada me respondeu sobre a limpeza, ela o fez antes de Laura. Enviei às duas a pergunta no mesmo dia, porém Laura respondeu depois e Samara (nome fictício da segunda entrevistada) respondeu em 13 de dezembro de 2022.

Preciso reforçar que mesmo sendo minhas conhecidas, procedi eticamente com ambas, explicando que não haveria problema se não quisessem responder e sobre o sigilo de seus nomes.

Samara foi muito gentil: *Oi, Kátia, tudo bem? Eu vi a sua mensagem. Eu estava entre uma aula e outra, e daí? Puff acabou, né? A professora entrou na sala e esqueceu de tudo, mas eu vi, falei: como assim? Claro que eu respondo isso. Vou te mandar um áudio.* Eu perguntei a ela sobre o que seria a limpeza no balé sem nem explicar o porquê de tal pergunta, ela sabia que eu investigava o balé, suas pedagogias etc. Após sua resposta expliquei de onde surgiu essa pergunta.

Samara: *mas de cara, quando eu leio o que você escreve, quando eu penso numa limpeza que é mais chata de fazer, é a do corpo de baile, né? Aquela **limpeza geométrica** de encaixar todos os braços em terceira na mesma altura, **fazer os desenhos cenográficos**, assim as coisas que acontecem em cena, o balé de repertório tem muita estrutura, não é, na cena, então, alinhar as pessoas uma atrás da outra. Essa limpeza, não é. Imagina quatro linhas de oito pessoas cada linha, e ela está exatamente atrás da pessoa. Você já fez aquele semicírculo, onde se você passar uma linha no chão, assim, ao com giz de cera, o pé em en dehors assim, ó, acompanha um pé do outro, eu consigo imaginar, **eu consigo visualizar esse lugar de prazer**, aquela pessoa que tem toque de fazer o contorno. **E os pés estarem alinhados.** Limpeza, é isso. **Ordem** que traz na cena quando a gente pensa em corpo de baile, tem várias formas de estar limpo um trabalho, não tinha pensado sobre isso antes de falar. (destaque meu).*

O primeiro ponto que me chama a atenção é o estímulo dado a ela sobre algo que ela faz, sabe que precisa, mas que não havia pensado com afinco sobre o que seria essa limpeza. Depois a vejo falar sobre o prazer que sente em organizar a cena, e homogeneizar o corpo de baile, para que pareçam um só corpo. As linhas aparecem em sua fala, mas agora são linhas coletivas, que conectam cada corpo no desejo de unificação. Há um refinamento, ou aprimoramento do todo, os excessos são tirados, as pontas que sobram, as linhas que ficam após a costura terminada e que precisam ser “queimadas” para que o acabamento do tecido fique como esperado.

Nesse processo de pensar a limpeza, Samara trouxe outros elementos, ainda sobre o coletivo, sobre o balé de repertório e sobre como é seu processo de ensino dessa limpeza com suas alunas.

Samara: *e eu acredito que uma (limpeza) mais difícil que eu tenho, não tenho domínio, mas quando a gente é, está na cena e precisa é conversar, não é, que é aquela mise en scene. Isso precisa ser muito limpo para ser claro, não é? **Tem gestos muito clássicos** e que todo mundo sabe quando a bailarina chama o elenco para dançar, mas isso também tem que ter limpeza, porque a cena, eu acho. Eu ontem assisti balé de repertório com as crianças, crianças, não, elas têm 15 anos, mas como é importante da cena estar bem montada e limpa para quem **está assistindo conseguir fazer aquela leitura** do que eles querem falar, tanto no **gestual quanto na organização** da cena mesmo, né? o corpo de baile, que fica momentaneamente parado e quem está fazendo a **comunicação** ali, através dos **gestos**, tá numa limpeza porque é muito difícil. Eu adoro assistir as adolescentes tentando fazer as releituras dela. Às vezes a gente brinca até de contar a história, sabe? Enquanto está passando o balé, elas fazem as vozes. O que eles estão tentando falar um para o outro e eu acho que para fazer essa leitura, falando do Balé clássico de repertório, né? É preciso estar muito, muito, muito, muito limpo a parada. (destaque meu).*

Samara evidencia a forma de interpretação cênica, própria do Balé clássico de repertório, a pantomima. Há gestos específicos dessa linguagem cênica. Gestos que dizem sobre o amor, a tristeza, o convite a todos para dançar, festejar entre outros. Le Breton (2007) relata que:

A gestualidade refere-se às ações do corpo quando os atores se encontram: ritual de saudação ou de despedida (sinal de mão, aceno de cabeça, aperto de mão, abraços, beijos no rosto, na boca, mímicas, etc.) maneiras de consentir ou negar, movimentos da face e do corpo que acompanham a emissão da palavra, direcionamento do olhar, variação da distância que separa os atores, maneiras de tocar ou de evitar contato, etc. (LE BRETON, 2007, p. 44)

Os gestos são movimentos cuja significância se dá em ato. Os atores da citação acima, são as pessoas do mundo da vida, agentes que se comunicam de inúmeras formas, e de corpo inteiro. Em cada cultura haverá gestos próprios daquele lugar, assim como há gestos humanos possíveis de serem lidos como universais. A limpeza do Balé clássico passa pelos gestos, do menor movimento, ao maior. Como dirá um respondente, R21, que virá a seguir: a limpeza visa uma movimentação como deve ser, nem mais, nem menos.

Quando questionada sobre quem ela considerava limpo/limpa, Samara respondeu:

Samara - *Olha, nossa, foi uma pergunta, sagaz. Tem uma pessoa que todo mundo fala que ela é muito blasé, né? Que não tem muita expressão assim. Acho que é um pouco de recalque, não é, menina? Porque ela é muito fisicuda, e estamos falando de uma limpeza técnica. Talvez, eu acho que a Svetlana (Zakharova) mostra isso em cena, sei lá, qualquer coisa*

que ela dança, porque **ela é muito técnica**, mas tem muita gente que fala que acha ela pouco artística. Então, cada, sei lá, poderia pensar em pessoas com **tipos de limpezas** diferentes, sabe? Tem gente que não é tecnicamente muito limpo, mas você consegue fazer a leitura do artista ou do que ela quer representar. Então, se eu pensar em tecnicamente, a Svetlana (Zakharova) com certeza uma pessoa que mostra uma **limpeza técnica** fantástica. (destaque meu).

Svetlana Zakharova é uma bailarina de origem ucraniana, grande nome do Bolshoi, teatro da Rússia e estrela do teatro Scala de Milão, na Itália. Essa bailarina já fora citada em outros trabalhos que fiz, ela é considerada um ícone da dança clássica. Extremamente magra, extremamente flexível, há quem possa até achar um exagero, um excesso tanta flexibilidade, mas pelo relatado, ela consegue conter e deixar a técnica em evidência. Há limpezas, no plural. Limpa-se a técnica, mas também a expressividade da bailarina (o) e nisso alguns terão mais limpeza em um quesito do que outro e vão conquistado o espaço “estriado” (DELEUZE e GUATTARI, 2012), duro, fixo, enraizado, do balé clássico.

Samara continua seu raciocínio para explicar sua ideia de limpeza artística:

Samara - *Eu falei dois minutos em um áudio e resolvi fazer uma limpeza (risos), no áudio que eu acabei de gravar, então estou gravando novamente. Eu penso que tem uma limpeza técnica. Se a gente pensar numa solista, é, sei lá, tecnicamente do **alinhamento da perna, posição correta do pé** é e tem uma **limpeza artística** ou, não é artística a palavra, mas que use melhor a música, por exemplo. Sabe aquela impressão de quando a bailarina dança, e parece que a música sai de dentro dela, ao invés dela seguir a música, sabe, dela estar dentro da música, uma **limpeza musical** assim, de **apurar o movimento** com o movimento lá das notas, aquela coisa combinada que é o que me afaga, o coração, essa limpeza, mais do que a limpeza técnica.* (destaque meu).

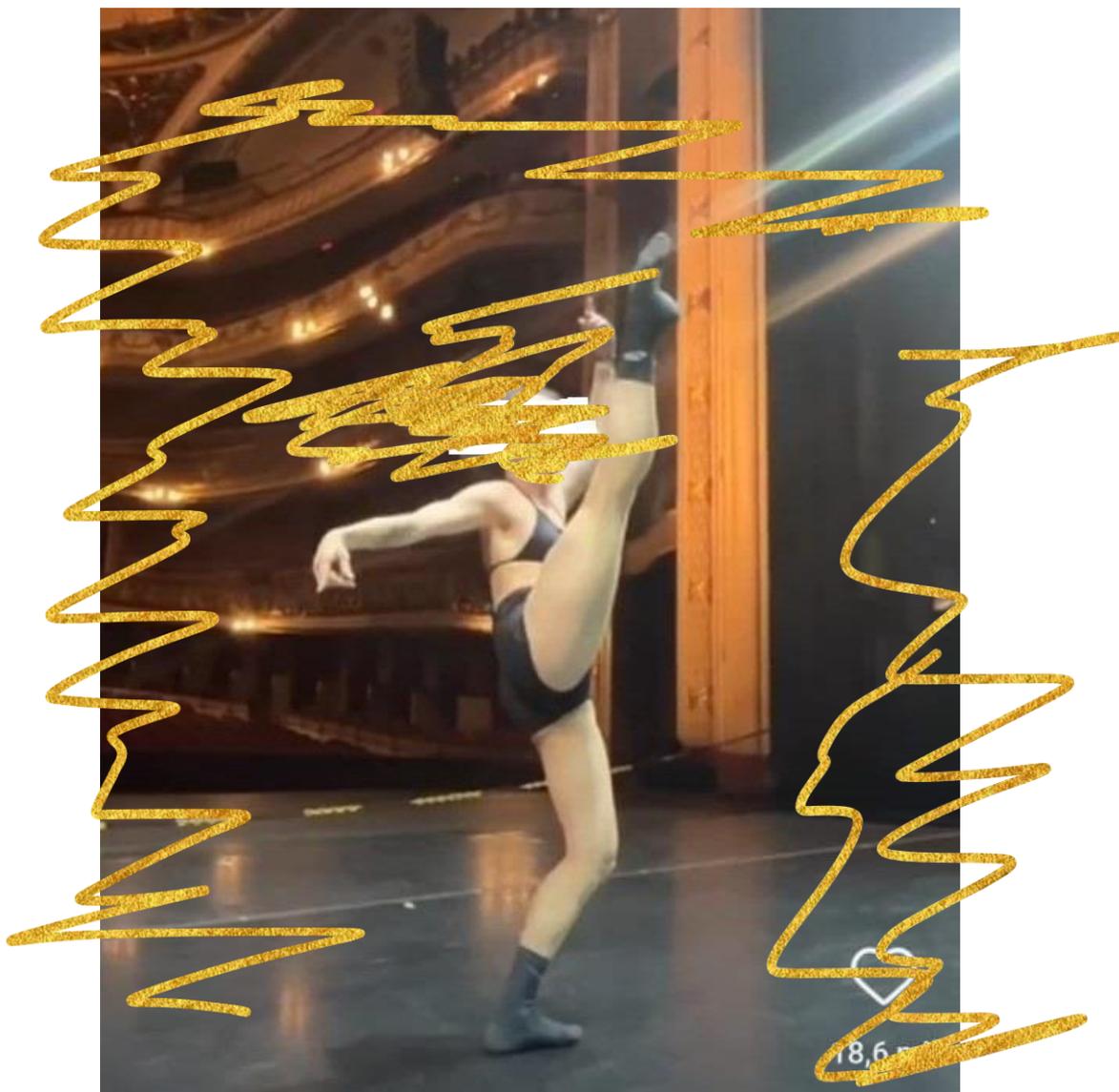
Ela define a limpeza artística como habilidade que a pessoa desenvolve de dançar de forma fluida, quase como se executasse cada nota com seu próprio corpo, isso requer um refinamento técnico sensorial que demanda tempo de treinamento, de escuta com o corpo e de fato revela uma dança bela de se ver.

Samara cita outras bailarinas, no caso brasileiras, para exemplificar o que considera limpeza. Duas bailarinas que são do Balé da Cidade de São Paulo. Cia de dança que não apresenta Balé clássico de repertório e sim dança contemporânea, mas todos os bailarinos são treinados com a técnica clássica e entram na Cia numa audição com aula de balé clássico.

No dia seguinte a nossa conversa pelo WhatsApp, Samara me enviou pelo *Messenger* do *Instagram* um vídeo com uma das bailarinas, do Balé da cidade, que ela não considera limpa, mesmo apontado que tal bailarina tem um bom físico etc.

Samara - *Porque eu não vejo limpeza nas coisas, e eu tenho muito esse lugar do movimento limpo, mas ela é linda, absolutamente maravilhosa dançando, né? Mas para mim não é uma coisa que remete limpeza, então. Eu não sei, talvez seja muito de olhar, né? Falar sobre limpeza de movimento.*

Fiz uma imagem estática do vídeo que ela enviou:



E seu comentário ao vídeo foi:

Adoro esse vídeo! Mas eu fico olhando, alinhamento de conivirá escapular que se perde quando a perna tá laaaaaa em cima, continuidade do antebraço com mão 😊 . Os dedos perdidos e apontando pra onde a energia escorre. Como se tivesse mto mto físico pra dar conta desses detalhes ...

Alinhamento de cintura escapular, continuidade do antebraço, com mão e dedos... E critica a bailarina, mas crítica a si mesma, pois não tem, pelo seu ponto de vista, assim como a Laura, o físico requerido a tantos detalhes.

Em 21 de dezembro de 2022 fiz uma terceira entrevista, com uma professora de balé cuja formação acadêmica não é em Educação Física, ela é das Letras, com mestrado em educação e doutoranda em educação naquele momento, falei mais dela em outro ponto deste trabalho. Seu nome fictício é Marianela, em homenagem a bailarina que ela considera limpa.

Marianela: *Limpeza é aquilo, aquilo que te causa um efeito de beleza visual, né? Que é a determinada pelo método clássico. Então, no clássico seu joelho tem que estar de determinada forma, seus braços, é, sua cabeça, de determinada forma, para causar um efeito estético ali que o balé coloca como perfeito dentro da técnica clássica, né. Então, quando a gente fala de limpeza, a gente fala disso, se aquele joelho estava caído, ele está quebrando aquela linearidade que o balé é, pede, vai eu tenho que ter aquele ali. É aquele. Você tem que ter aquela imagem longilínea, não pode ter aquela quebra, aquela, eu adoro isso, é de técnico, né, que fazia a quebra da mão, então essas coisas aí, não existem na técnica clássica, né, então quando sai da daquela, daquela forminha, da técnica clássica, a gente fala que está suja, a técnica. (destaque meu).*

Marianela coaduna-se ao pensamento das demais entrevistadas e aponta a linearidade (as linhas) exigida pelo balé, que possui sua estética.

É interessante ressaltar que conforme eu ia estudando com meus intercessores (as), eu também estava vendo mais imagens e vídeos de balé clássico, principalmente na rede social *Instagram*. E conforme ia vendo a limpeza dita pelos meus intercessores, via a “sujeira” do

século passado. Há vídeos de bailarinas do começo e meados do século XX, eu comecei a reparar nos joelhos que não esticavam como os joelhos de agora, das mãos com os dedos indicadores mais evidentes, entre outros detalhes corporais. Isso me faz compreender o contexto da ideia de limpeza, da técnica, e da estética do balé, como algo relacionado ao seu tempo histórico. Quando vejo vídeos de atletas de ginástica artística e rítmica do começo do século XX e de agora, noto também as diferenças estéticas e técnicas. Reflito como a Ciência modificou a forma como as pessoas usam seus corpos, logo como as técnicas corporais são construídas e legitimadas pelos mais eficazes e belos naquilo que fazem com seus corpos.

Mas devo elucubrar menos e mostrar mais o que meus interesseiros (as) revelam sobre a noção de “refinamento técnico”, logo sobre a limpeza.

6.3 Outras escutas: entre professoras (es) e bailarinas (os)

De forma sucinta, a primeira resposta do formulário evidencia a ideia de limpeza posta pelo ensino do balé clássico e será corroborada pelas demais respostas. R1 - *Acredito que limpeza seja a **clareza** e bom desenvolvimento da dança, contando também com a **técnica** adequada e explícita do movimento.*

Existe uma técnica, existem movimentos próprios do balé, mas esses devem ser apresentados de uma forma específica, que fiquem bem visualizados e bem representados dentro da estética requerida. A “chave” é a execução clara, concisa. A ideia de técnica explícita, e implícita, foi abordada na dissertação de mestrado produzida em 2016:

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 as habilidades específicas dessa dança.” (ANJOS, 2017, p.121).

Outros verbos surgem para denotar a qualidade técnica exigida: aprimorar, tornar primoroso o movimento. Isso implica seguir aqueles que demonstram tal primor, imitação prestigiosa (MAUSS, 1974 e ANJOS, 2017) faz parte desse processo. R2 - *Para mim significa **aprimorar sua técnica** para que no palco seja possível **ver os movimentos sendo bem executados*** (destaque meu). Limpeza denota: R3 – *A falta de aprimoramento técnico.* E já se apontou na mesma resposta uma referência de prestígio – R3: *Os exemplos citados, Marianela e por consequência a Royal, possuem a "limpeza encantadora", porém, em personagens mais fortes, acaba que faltando determinada "potência" na atuação artística e técnica.* Nota-se que a limpeza é qualificada, ela segue o caráter cênico, expressivo, necessário à execução de um determinado balé. Lapida-se a expressividade dos personagens.

A qualidade do que se mostra é evocada. E a visão é o sentido corporal principal para legitimar a limpeza. Quem visualiza, enxerga onde se deve limpar, de onde tirar a poeira, os excessos. Quem executa baseia-se pela sensação e consciência do que está fazendo. R4- *Entendo por "limpeza" no Balé clássico aquilo que é "bem executado", com "acabamento" e "refinamento"*. (destaque meu).

O verbo refinar merece ser explicitado. Conforme apresenta o dicionário Aulete, ele significa:

1. Tornar mais fino, afinar. **2.** Tornar mais eficiente: *O fabricante refinou o manual de instruções.* **3.** Tornar(-se) mais apurado; aprimorar: *O pianista refinou sua técnica e seu repertório.* **4.** Submeter (produto) a operações que lhe retirem as impurezas ou determinados elementos: *Refinaram o açúcar até se tornar nocivo.* **5.** Aperfeiçoar-se, apurar-se: *Refinou-se com a leitura e a audição dos clássicos.* (AULETE, 2021)

É um verbo que revela com maestria a corporalidade do balé clássico. O corpo do balé é magro, de uma magreza extrema, isso é evidente nos balés do século XXI. Corpo magro, mas forte, pois é necessária força para uma execução eficiente dos movimentos, tal afirmação foi constatada por Anjos (2015). Entretanto, refinar nos conduz a ideia de uma limpeza estética que pode ser nociva ao corpo, vejam o exemplo do “açúcar refinado”. Por muito tempo (sem precisar quanto tempo), consumimos alimentos que foram refinados (e ainda consumimos), tornados brancos, o açúcar, a farinha de trigo, o arroz entre outros. Porém, a sociedade descobriu, com o avanço da ciência, que ao refinar tais alimentos, eles perdiam nutrientes. As impurezas, na verdade, são as substâncias que fazem tais alimentos serem bons, eficientes ao nosso organismo. Por que faço essa reflexão? O que isso tem a ver com o refinamento do balé? É que o exemplo do açúcar: “refinaram o açúcar até se tornar nocivo”, é totalmente cabível na compreensão da busca pela limpeza extrema do balé clássico. A limpeza excessiva revela uma busca por uma perfeição inalcançável, de técnica e de corpo.

Refinaram tanto o Balé clássico até se tornar nocivo. Há malefícios físicos, na busca pela magreza, há malefícios técnicos, na busca por uma técnica única e há malefícios étnicos, pois é uma dança que busca homogeneidade quando há uma diversidade de corpos (cores e cabelos) pelo mundo. R4: *A ideia de limpeza no balé traz uma formatação do corpo (magro, flexível, virtuoso, elegante, forte). Essa formatação padroniza um tipo de corpo para a prática do balé, assim como os resultados a serem alcançados. Contudo, o Balé clássico promove uma visão de mundo que não condiz com a realidade brasileira (herança de um sistema*

monárquico). Sua busca incessante pela verticalidade e atribuição técnica colabora para outra noção de sociedade (manutenção do neoliberalismo e suas consequências).

Que realidade brasileira? Sendo um país colonizado, o balé por aqui passou e fez morada. Talvez, a intenção de fazê-lo a arte suprema da dança fora seu problema. Desconsiderou-se a etnicidade do balé¹¹⁶ e o colocaram como a dança “universal”. De fato, é uma dança, como as outras, que colabora para pensar uma noção de sociedade, mas sobre o “neoliberalismo” há muita coisa e nada certo é possível dizer do muito que está contido nesse conceito.

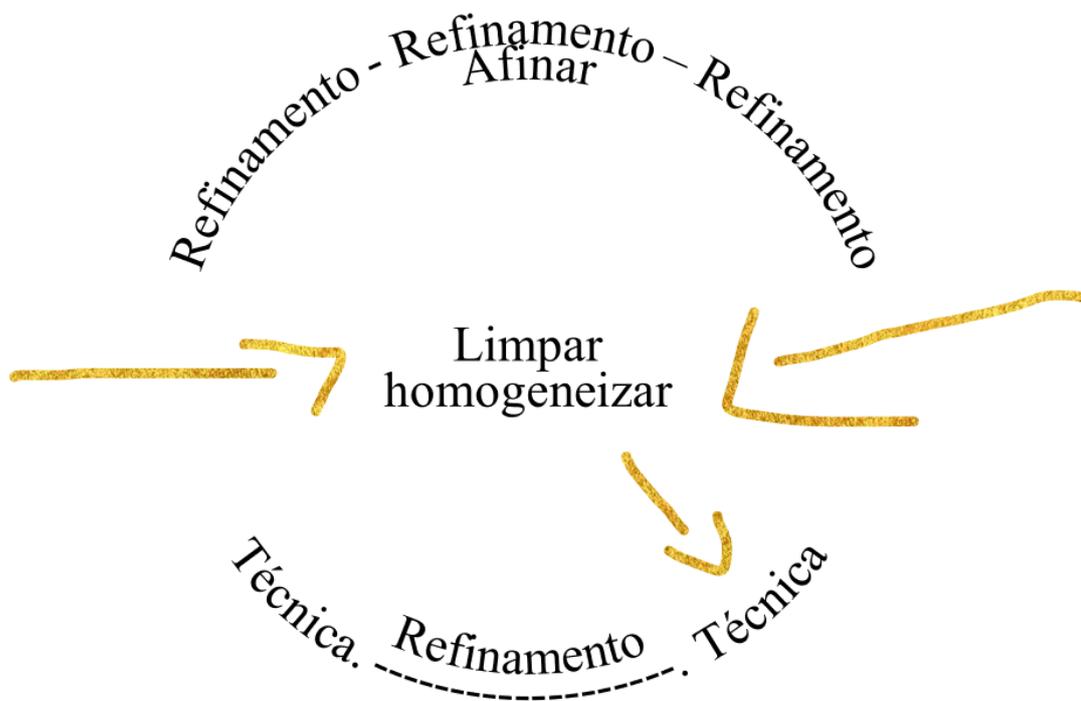
E há que se considerar que Balé clássico foi amplamente divulgado e sustentado pelos Estados socialistas, a antiga União Soviética e a Cuba de Fidel Castro, viu nessa arte a possibilidade de revelar ao mundo os ideais do regime comunista. Viam no balé uma aproximação com o proletariado, por conta do esforço físico que faziam, o treinamento corporal aproximava os bailarinos (as) dos proletários (NIKIFOROVA, VASILEVA e MIASNIKOV, 2023). De acordo com Homans (2020, p.382), “o ballet clássico era a arte oficial do Estado Soviético.” Tida com uma arte russa fácil de ser compreendida, pois a linguagem corporal era universal. O ballet fora usado como arte para educar o povo russo e

suas raízes imperiais pouco importavam; era uma linguagem universal acessível a toda gente, desde trabalhadores semianalfabetos a embaixadores estrangeiros sofisticados – especialmente (durante a Guerra Fria) aos americanos. (HOMANANS, 2020, p. 383)

Voltemos à limpeza. Imaginem uma marionete, com linhas visíveis que movem um corpo, mobilidade essa feita por uma entidade que detém o poder sobre as linhas. Agora, vamos transpor tal ideia ao corpo do bailarino (a). A entidade que detém o poder das linhas é o Balé clássico e é ela quem dirá se está correto ou não o que está sendo executado. Não são permitidas linhas de fuga, nada de desterritorializar o solo sagrado do balé. O espaço do balé é o estriado aos moldes de Deleuze e Guattari (2012). Um espaço ordenado, homogêneo, fixo. Que vai de um ponto a outro ponto. Busca-se a regularidade. Uma identidade de Estado e esse é a soberania. Arborescente. R5 - *Cuidado nas passagens dos passos de ligação para os passos principais, cuidado com alinhamentos de corpo, trabalho de pés en dehors e sempre posicionados corretamente. Braços sincronizados, encaixe de quadril. Direções de cabeça e corpo corretas.* Há uma forma de corpo, e há um “como” se deve passar de uma forma a outra. Esse “entre” não pode ser de qualquer jeito, precisa ser visualizado.

¹¹⁶ Kealiinohomoku (2013, p.123) “Por dança étnica, os antropólogos pretendem comunicar a ideia segundo a qual toda forma de dança é um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas.” Esse texto é intitulado: Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica.

É no “entre” que se prega a limpeza e a execução dos movimentos exige uma costura impecável. O acabamento da “peça” deve ser visualizado, e a forma como a “peça” será vestida e exibida também deve ser levada em consideração. R6 - *Que faltou refinamento técnico e sincronia no caso de conjuntos, ou seja, faltou o cuidado com a execução técnica do passo ou passos em questão. Quando não se domina a técnica, muitas vezes a execução falha e isso prejudica o conjunto e assim o lado artístico não se sobressai. Para mim não adianta ser extremamente técnica e não atingir o público com sua arte e interpretação e, também, não adianta ser artista e não conseguir o mínimo da execução. Importante ressaltar que sempre respeitando a idade do aluno/performer... Existem limites aceitáveis, sempre!* (destaque meu). R7 - *O refinamento dos movimentos, dentro da técnica exigida para o movimento que está sendo executado.* (destaque meu).



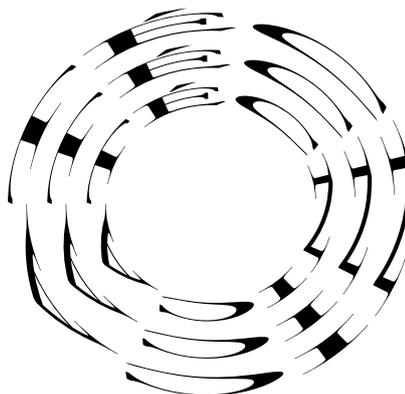
De um ponto a outro, nesse caminho, cada pequeno movimento deve ser feito com clareza e isso numa fluidez que revela a dança do balé. R8 - *Clareza na execução dos movimentos. Independente de corpos com "facilidades" ou não, existe um caminho onde nasce e termina cada passo; o "como" ele é executado, por que passar por esse ou aquele caminho, a intensidade, dinâmica aplicada são ingredientes que vão compondo a qualidade, a clareza ou "limpeza" da execução. Hoje, baseada na minha experiência, somado aos inúmeros estudos científicos em torno dos movimentos, acredito que independentemente de termos corpos, menos*

ou mais flexíveis, corpos "padrões", as múltiplas inteligências trabalhadas a favor da busca pela qualidade na execução das sequências coreográficas, saber o que se quer executar, dominar o como executar, o quê trabalhar e como trabalhar para chegar ao máximo da qualidade, encontramos a chamada "limpeza". A limpeza é fruto de **construção da técnica**, é **matéria prima para a plasticidade corporal** tanto de um bailarino, quanto de uma obra. A Dança é plasticidade, um "corpo" de baile ou um solista tem a missão de transmitir o que o coreógrafo cria, quando isso é feito com o máximo de qualidade atingimos a chamada "limpeza desejada", no entanto a limpeza não deve tornar-se algo mecânico ao ponto de roubar a o espaço da Arte da interpretação e sim estar a favor da mesma. A alma, a expressão, a interpretação ainda é o que diferencia a dança da ginástica. Ginastas, grandes atletas, são "limpos" e precisos em suas execuções, no entanto não dançam, não são artistas. Limpeza sem arte, sem interpretação impressiona, mas não emociona. (destaque meu).

Plástico é aquilo que pode ser moldado, o que é flexível. Não é qualquer limpeza, um atleta também é limpo, ou seja, técnico, mas a limpeza da dança envolve a arte.

Técnica
Arte
Técnica + Arte
(Téc)arte
Técnica artística

Técnica do balé clássico
Identidade
Técnica do Balé clássico
Técnica estriada – de um ponto a outro
IDENTIDADE
Identidade



R9 - *Limpeza refere-se à execução dos movimentos dentro das regras estabelecidas por cada método.* (destaque meu).

Há o método russo Vaganova, o francês, o dinamarquês, o italiano, o cubano, o inglês e o americano/Balanchine. Na base de cada um a essência do balé permanece, mas há detalhes de cabeças e braços que variam entre eles, assim como a dinâmica de certos movimentos também podem variar. Ênfase poderíamos dar à noção de “execução dentro das regras”. O Balé clássico não aceita dissidência e desterritorialização – pelo menos não quando se é aprendiz. Balé clássico é aparelho de Estado, preza pela disciplina, as “máquinas de guerra” (os dissidentes e subversivos do balé clássico) farão linhas de fuga.

A disciplina devém a característica obrigatória dos exércitos quando o Estado se apodera deles; mas a máquina de guerra responde a outras regras, das quais não dizemos, por certo, que são melhores, porém que animam uma indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpétua de abandono e traição, um sentido de honra muito suscetível, e que contraria, ainda uma vez, a formação do Estado.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.22).

Por isso temos Anes e Kanzas.

R10 - *Para mim a limpeza está associada a harmonia do corpo, musicalidade e também trabalho minucioso e potente das finalizações, como os pés e braços. Um bom trabalho de coordenação do corpo possibilita uma dança "limpa" que não significa uma dança escolar e sim uma dança que resulta livre, artística e segura justamente pelo trabalho realizado. A limpeza para mim tem que ser construção. Acho a técnica do balé muito bem fundamentada e quando associamos à biomecânica, cinesiologia, educação somática, poesia, musicalidade temos uma técnica limpa.* (destaque meu).

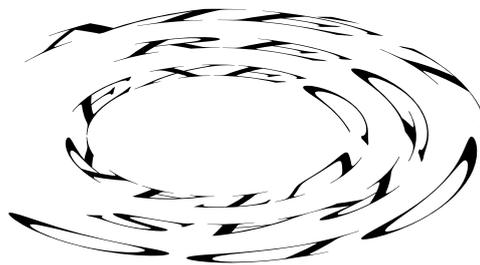
Ordenar, organizar – num espaço estriado – Formar um corpo

R11- *Faltou organizar e definir melhor os detalhes técnicos, definindo colocação e caminho de braços, passagens por algumas posições, música e andamento em um só corpo para o conjunto dançar junto.* R12 - *Na minha visão, finalizações e passagens de um pas para outro, com consciência da execução e mostrando todas as "posições" que o movimento executado é ensinado, de acordo com o método estudado.* (destaque meu).

MÉTODO
REGRAS
EXECUTAR

MÉTODO
REGRAS
EXECUTAR

MÉTODO
REGRAS
EXECUTAR



R13- *Correção de movimentos e posturas.* R14- *Qualidade de passagens entre um passo e outro. Finalizações e precisão nos movimentos.* R15- *De uma forma geral eu diria que aquele movimento foi pobre nos detalhes tão essenciais quanto o “grosso”: cabeça bem colocada, aplomb coerente, preparação e finalização corretas de cada movimento, expressão corporal e facial diante do caráter da música ou essência do trabalho proposto.*

Aplomb é uma palavra francesa cujo sentido, no caso do balé, é de equilíbrio perfeito. Equilibrar-se numa perna só e manter-se, de forma elegante sem mostrar que está fazendo um esforço muito grande, é requisito ao balé clássico. O bailarino (a) que consegue controlar seu corpo numa perna só, seja numa pose ou nos giros, é visto como alguém com técnica apurada. Ele, ou ela, controla seu corpo.

R13 - *Arriscaria dizer que a essência do “bailarino /dançar limpo” estaria da expertise do uso dos passos de ligação e/ou pequenos contratempos/pausas/momento de “link” entre um movimento e outro. Isso inclui a musicalidade e caráter do exercício/movimento com a execução (começo meio e fim) daquele passo/coreografia.*

A “essência” não é algo inato, é da ordem das habilidades desenvolvidas que possibilitam o domínio dos movimentos do balé clássico

R16- *Faltou técnica ou a execução não foi tão boa.* R17- *Subidas e descidas das pontas, finalização do movimento, passagens de Port de Brás (posição dos braços).* R18- *Aperfeiçoar a técnica, para que seus movimentos possam ser vistos com mais clareza. Limpeza também inclui boa finalização de movimento. Como terminação de mãos e pés. Eles sempre precisam ter uma boa finalização e fluidez porque senão eles cortam a beleza de movimento e mesmo que você tenha uma boa técnica sua dança não vai parecer limpa. (destaque meu).*

R19- *Geralmente isso é falado em uma coreografia em grupo, por exemplo: esses bailarinos não estão dançando juntos, “está faltando limpeza” ou quando falta qualidade nas finalizações de coreografias, piruetas, Saltos etc. Limpeza no ballet está associada quando um*

bailarino tem consciência do seu corpo e como consegue transmitir a qualidade, mesmo fazendo passos extremamente difíceis que são exigidos.

*Qualidade
Técnica*

*Qualidade é
A propriedade positiva
de algo*

R20 - "*Limpeza no Balé Clássico*", para mim, significa '**estilo**'. O Balé clássico é uma **arte tradicional** e muito antiga, cada escola tem seus métodos e formas de introduzir a dança em diferentes corpos, logo, cada corpo responderá de uma forma diferente a cada metodologia. Leveza, delicadeza e estilo fazem parte de um balé 'limpo' junto da musicalidade. Resumindo, a limpeza é um conjunto de fragmentos dentro de cada metodologia da dança clássica. (destaque meu).

Kaeppler (2013) define estilo como o respondente acima o fez: “estilo é a forma de executar (*to perform*), ou seja, de realizar ou incorporar a estrutura. E estrutura em dança, para a mesma autora, relaciona-se a como as pequenas unidades de movimento se unem em palavras, frases, ou orações, que se conjugam em textos e revelam uma dança e isso “de acordo com os conceitos de um determinado grupo de pessoas, em uma época específica.” (2013, p.90). Para a autora a estrutura, mais o estilo, constituem a forma (ou conteúdo) e quem observa a dança, o público, visualiza a forma.

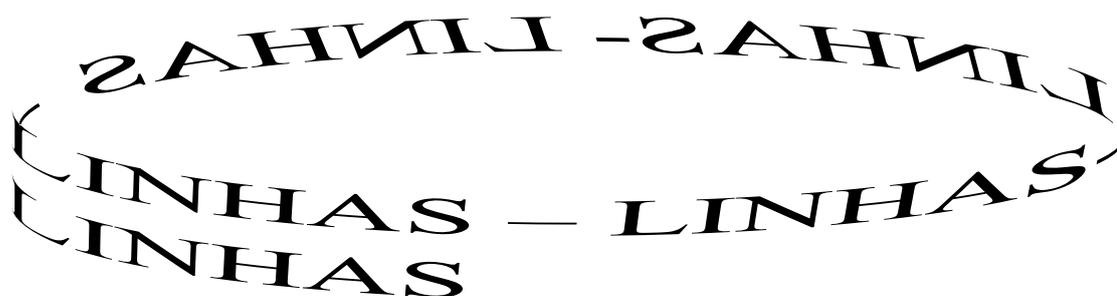
É possível dizer que o estilo muda com o contexto social, cultural e o período histórico vivido. Uma bailarina que executa a morte dos cisnes no século XXI, difere de estilo de uma bailarina do início do século XX.

R21- *No ballet clássico existe um **repertório de movimentações, poses e linhas, pré-estabelecidas**, como um “clássico” que foi fundado em uma determinada época, mesmo com modificações de escolas e ao longo das gerações, deve ser executado da maneira que foi estabelecido por determinada escola. Então, a limpeza significa atingir a movimentação/colocação como deve ser, **nem mais, nem menos**.* (destaque meu).

R21- *Uma outra visão de limpeza se estende a dinâmica dos movimentos, musicalmente. Rápido, lento, preciso, suave etc.*

R21- *No ano em que me formei tive a oportunidade de realizar um intercâmbio, estudando ballet clássico em uma escola em Vancouver/CA. Meu professor e diretor Mr. Li, chinês formado na academia de Mao, me ensinou uma visão diferente que, a meu ver, foi muito eficaz em minha carreira. Ele dizia: ballet não é sobre certo ou errado, e sim sobre **aparência** (não sei se encontrei corretamente a tradução para o que ele queria dizer: how it looks). Ele sempre nos convidava para estudar com a ajuda do espelho, e assim entender como nossas **linhas** seriam eficazes, independente do famoso “en dehors”, o que não significa que estaríamos fazendo algo “en dedans”, mas sim um respeito com a anatomia do nosso próprio corpo. Fui ensinada (mesmo que com as melhores intenções) a **abominar o fato de não executar uma colocação completamente em dehors**, mesmo que a anatomia do meu corpo não permitisse fazê-lo sem sobrecarregar minhas articulações. Essa experiência no Canadá me mostrou a possibilidade de **executar muitas colocações visualmente** corretas, mas encontrando um caminho meu de atingir a figura “correta” respeitando minha anatomia. (destaque meu).*

Há uma ideia de beleza posta pelo balé clássico. Há a bela forma, o belo estilo. E o bailarino (a) precisa descobrir em seu corpo a beleza exigida. Ao descobrir precisa fazer o uso eficaz dessa beleza. Treinará para sua beleza ser vista. Refinará aquilo que já existia de belo, ou construirá os pilares da beleza exigida, tijolo por tijolo. Observando que os excessos precisarão ser podados.



R22 - *Que o movimento não foi executado com esmero e qualidade no caso de um solo. Essa "sujeira" pode relacionar-se com diversos fatores entre os quais: alto grau de dificuldade na conexão dos movimentos e o bailarino ainda não possui organização, controle e precisão técnica para executá-los. Em grupos parece-me que "a falta de limpeza" também está ligada à falta de sincronismo na execução dos movimentos ou ocupação do espaço cênico. R23- Acredito que esteja mais relacionado a técnica. Faltaram detalhes técnicos, como: cuidado com finalizações dos movimentos; **execução** errada de algum movimento; alinhamento do*

corpo (inclusive mãos, pés). Acho que limpeza é como a **busca por perfeição** mesmo, peso que o ballet ainda carrega, tentar ser perfeito! Mesmo que a perfeição não exista. (destaque meu).

R24- Faltou **refinamento na execução**, cuidados entre um passo e outro, não dar importância a tudo que aprendeu anteriormente e só saiu dançando. (destaque meu)



7. QUEM É CONSIDERADA UMA BAILARINA (O) LIMPA (O)?

Das vinte e quatro respostas, dezoito afirmam que Marianela Nuñez é, na atualidade, a bailarina considerada limpa. Das três entrevistadas, uma também disse ser a Marianela a bailarina digna de tal adjetivo. Bailarina argentina, branca e principal bailarina da Cia Royal ballet.

Das respostas, duas (destaque em azul) escolheram bailarinas próximas, uma brasileira, e as outras estrangeiras e brasileiras que fazem sucesso fora do país, outros três (destaque em vermelho) não elencaram nomes específicos.

	Que bailarina (o) você considera "limpa (o)", e por quê?
R1	Lorena Souza - Ecco Cia De Dança - A bailarina expressa sentimentos e clareza enquanto dança.
R2	Marianela Nuñez, pois seus movimentos são executados com leveza e técnica
R3	Marianela Nuñez, porque se vê nitidamente todos os passos e entre passos que executa, com plena consciência corporal.
R4	Marianela Nuñez, Lara Marson, Paula Penachio e Alicia Alonso.
R5	Marianela Nuñez, pois ela tem o que citei acima, além de conciliar com leveza e interpretação
R6	Marianela Nuñez
R7	Marianela Nuñez, porque existe uma precisão na execução e ao mesmo tempo uma leveza nesse corpo que necessita de força e agilidade.
R8	Marianela, atualmente é considerada uma das bailarinas com maior "limpeza" em sua dança. Conseguimos enxergar onde nasce, como se desenvolve, como faz as ligações e finalizações de cada movimento dela.
R9	Marianela Nuñez. Ela executa os passos de ballet com uma técnica impecável.
R10	Gosto muito de Maria Kotchekova, Osipova, Mayara Magri, Daniel Camargo, Chloé Alberet, Carlos Acosta, Ingrid Silva
R11	Marianela Nuñez, pois sua técnica é apurada e bem definida, sem cortar caminhos e movimentos. O movimento tem um começo, um meio e um fim, e todas as passagens são bem-organizadas e definidas.
R12	Marianela Nuñez, por conta do controle que ela mostra possuir nos movimentos que ela executa. Sempre com a consciência de não deixar nenhuma passagem ou finalização mal-feita.
R13	Aquela que entende de onde parte o movimento e os executa de maneira correta
R14	Marianela Nuñez. Qualidade técnica desde o caminhar até as combinações mais complexas.
R15	Marianela Nuñez, está bailarina é extremamente expressiva, transmite leveza e segurança em seu dançar, tem "acabamento" em cada movimento e domínio do caráter/artisticidade do personagem atuante.
R16	Em termos de técnica Marianela Nuñez

R17	Marianela Nuñez ela tem muito domnio e controle do próprio corpo cuida de cada passagem
R18	Mesmo que todas as bailarinas tenham falhas. Acredito que a Marianela Nuñez seja a que está mais perto da perfeição na atualidade.
R19	Marianela Nuñez é uma das artistas mais completas da atualidade, não só pela sua qualidade técnica e sim pelo seu alto nível artístico e conhecimento do seu próprio corpo.
R20	O bailarino que sente a dança de dentro é um bailarino limpo.
R21	Paloma Souza, que foi, minha professora. Poderia citar outras grandes bailarinas ou bailarinos famosos. Mas me sinto mais verdadeira em citar alguém que tive contato, e vi performar muitas vezes de perto. Sua limpeza é vista através das linhas bem colocadas e na dinâmica ao executar as movimentações. É o mais importante para mim, combinar a técnica “limpa” com a performance artística.
R22	Não analiso bailarinos apenas por sua precisão técnica.
R23	Hoje em dia percebo uma busca muito grande pela técnica, limpeza, perfeição e movimentos até meio acrobáticos, e esquecem um pouco o lado artístico, então vou citar uma bailarina que acho mais completa (limpa e artista): Marianela Nuñez.
R24	Marianela Nuñez dispensa comentários



Figura: Limpeza



Figura: Limpeza

Sobre as CIAs consideradas limpas: Royal Ballet e Ópera de Paris saíram na frente, as russas também aparecem, mas em menos citações. Em azul são citadas Cias brasileiras. R13 (me vermelho) não respondeu, assim como R22.

	Que companhia (CIA) de dança, do Brasil ou do mundo, você considera "limpa", e por quê?
R1	Gosto muito de presenciar apresentações da Ecco Cia de Dança
R2	Royal
R3	Royal Ballet, apresenta seu repertório com solistas e corpo de baile na qual se vê a perfeita execução técnica e com serenidade.
R4	Ballet Bolshoi e Kirov Ballet
R5	Para mim a melhor em limpeza, Ópera de Paris. Acredito que pelo físico deles é grau de exigência
R6	Grupo Corpo. Conseguimos ver uma alta qualidade particular dos intérpretes e também o trabalho de conjunto sincronizado.
R7	ABT, Bolshoi, Royal, Opera de Paris.
R8	A limpeza é algo básico em Cias. Profissionais, é busca incansável, é meta. Quando assistimos corpos maravilhosos como o Balé da Cidade de São Paulo em coreografias desafiadoras, ainda que não seja movimentos de Ballet Clássico, a "limpeza", a construção corporal à obra está presente, tanto quanto na Cia. Do Royal , na tão entrada do corpo de baile em um 2º ato de La Bayadere. São preparações, técnicas diferentes, mas que a limpeza individual de cada bailarino, leva a limpeza do grupo, da obra.
R9	Ópera de Paris, acredito que por conta do histórico no ensino do ballet.
R10	Balé da cidade de São Paulo e São Paulo Companhia de Dança, porque acredito que limpeza não está só relacionada a dançar igual ou em fila, e sim quando estamos todos no mesmo propósito artístico, musical e técnico.
R11	Royal Ballet, pois acredito que os ensaios são bem apurados na questão dos detalhes
R12	Royal Academy of Dance. Acredito que o método aplicado nas turmas infantis e iniciantes é muito bom para se criar uma base sólida da técnica clássica.
R13	
R14	Ópera de Paris
R15	Bolshoi - desde o ensino da 1ª série; a preocupação maior vem do ensinar pensando nos detalhes; colocação da mão, o "olhar" e posicionamento da cabeça e tronco, musicalidade e artisticidade. Portanto quando as bailarinas alcançam o nível profissional e contemplam a Cia Jovem da escola; se mostram bailarinos seguros, longilíneos, expressivos, fortes, virtuosos e limpos.
R16	Opera de Paris e Royal Ballet (em termos de técnica)
R17	Royal Opera House (pois é uma companhia onde todos os bailarinos buscam qualidade e não quantidade e altura de perna)
R18	Philadelphia ballet, porque uma companhia ser limpa o corpo de baile precisa estar dançando juntos. E eu acho eles tem um bom corpo de baile.

R19	National Ballet of Canada, Nederlands Dans Theatre, Royal Ballet, São companhias consideradas “Limpas” com bailarinos extremamente técnicos e alto nível artístico, mas com intuito entregar a arte através da dança.
R20	Em relação a solistas, Royal Ballet. Em relação ao corpo de baile, Bolshoi.
R21	Infelizmente hoje estou completamente desatualizada para citar uma companhia. Pensei em várias óbvias por serem conhecidas mundialmente, como Royal ballet, opera de Paris, ballet de Kirov...
R22	Como crítica, não é um parâmetro que avalio para premiação.
R23	Por anos sigo achando que a Ópera de Paris é a mais limpa, porque olhando o todo (não apenas solistas, mas o corpo de baile também) são todos impecáveis, desenhos coreográficos, execução dos movimentos, todos com braços e pernas na mesma altura, coisas assim. Mas eles têm uma seleção muito grande para isso (até em altura das bailarinas, que é bem uniforme), coisa que não é tão fácil de se conseguir por exemplo no Brasil, com corpos tão diferentes que temos.
R24	Ópera de Paris, porque a maioria vem da própria escola e eles continuam trabalhando da mesma forma como na escola



Figura <https://www.operadeparis.fr/artistes/ballet/ballet-compagnie>



Setembro 2023

Ópera de Paris

Figura: Escola - raras linhas de fuga

Misty Copeland e Brooklyn Mack em O Lago dos Cisnes
Washington Ballet 2015

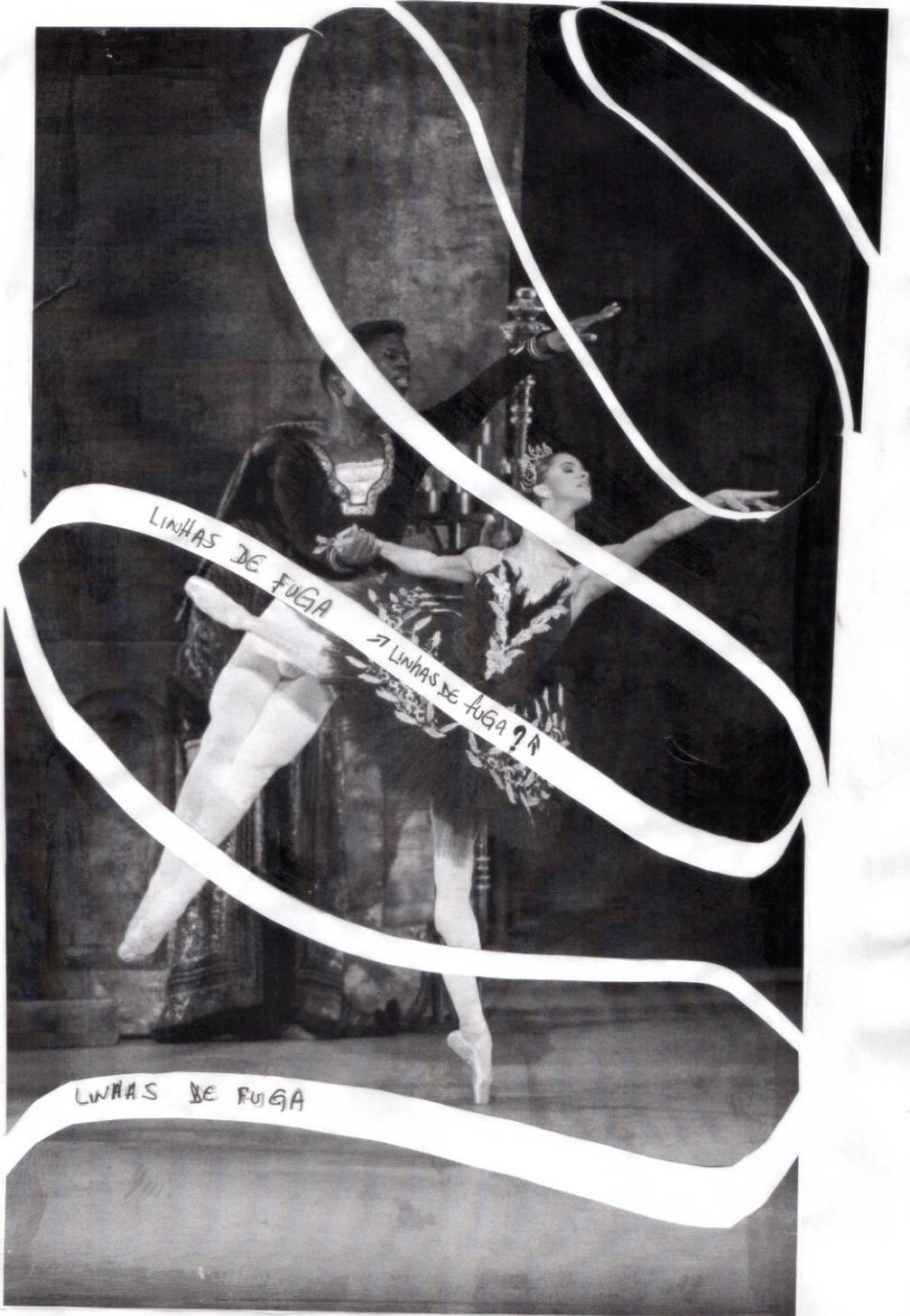


Figura: Linhas de fuga?



Figura: Linhas de fuga!

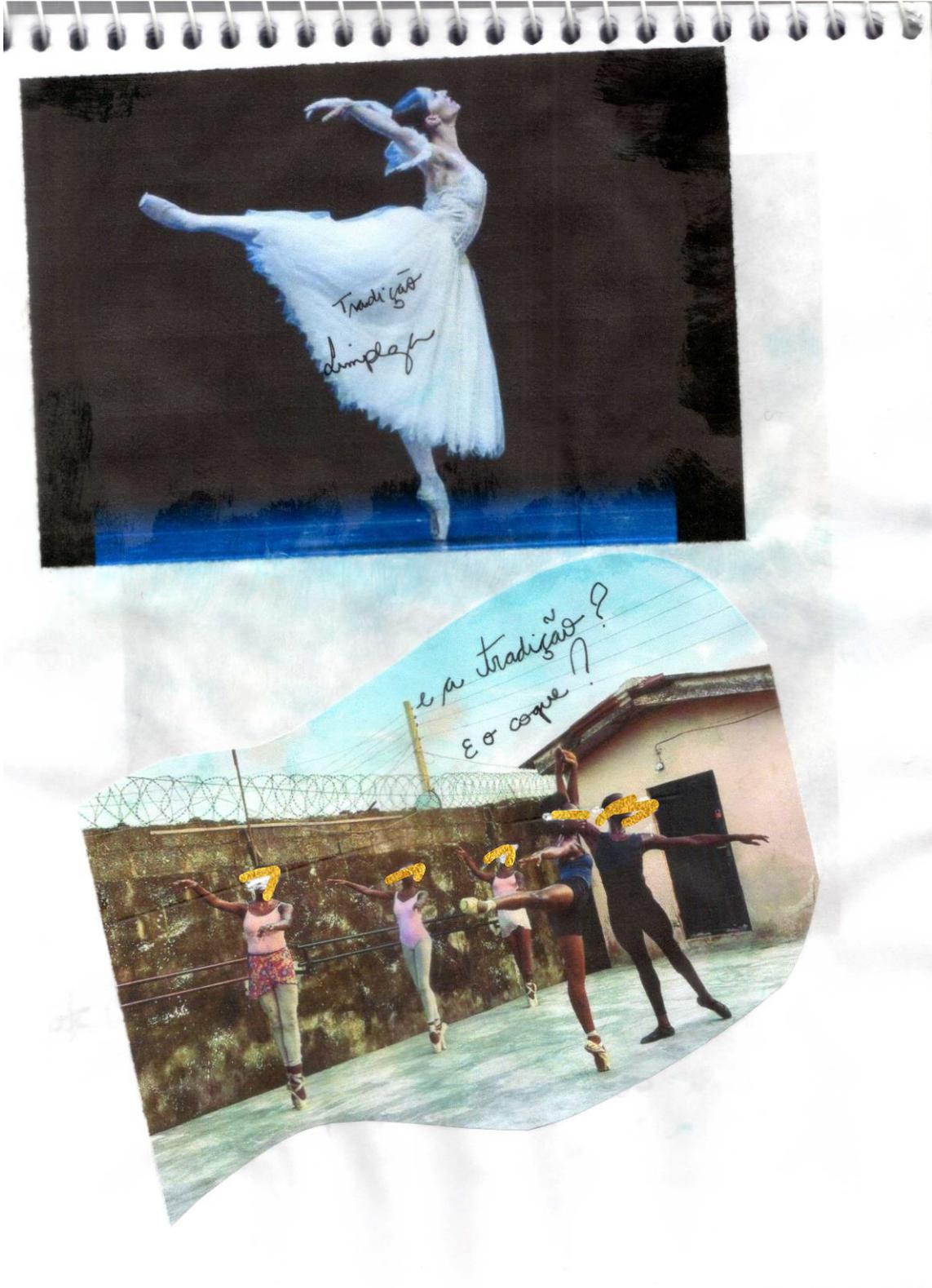


Figura: Tradição?



Figura: E precisa?

8. DEVIR-BALÉ: NEGRO, SUJO, TORTO, INFLEXÍVEL



Creole Giselle

No fim do ano de 2020 o serviço de *streaming* da Netflix, lançou uma série chamada *Bridgerton*, a obra retrata uma sociedade de corte, século XIX na Inglaterra. Até aí nenhuma novidade. Entretanto, a série chamou a atenção por um fato distorcido da história, na corte havia negros, um duque negro e uma rainha negra, nem parecia que do outro lado do oceano, aqui nas Américas, no mesmo período, negros eram escravizados nas colônias, é como se a história, por um momento, fosse apagada, esquecida; há quem conteste tal escolha, afinal muito – sem precisar o quanto – no século XXI, tem se discutido a respeito da “representatividade” e seu uso pela indústria cultural. Mas algo me veio em mente: antes dessa obra conheci uma outra que fez algo semelhante, mas com algo que considero mais ousado, pois relacionava a uma tradição forte (do balé).

Um Balé clássico de repertório foi (re)produzido no século XX, anos de 1980, com artistas negros (pardos e pretos) norte-americanos. A obra chama-se *Creole Giselle*, inspirada no grande balé de repertório *Giselle*, foi concebida pelo bailarino, professor e coreógrafo estadunidense Arthur Mitchell e apresentada pela Cia Dance Theatre of Harlem (DTH), Cia fundada por Arthur Mitchell para bailarinos negros nos Estados Unidos (EUA). Um balé todo feito com negros no palco, uma obra que foi apresentada pela primeira vez num período (século XIX) que negros escravizados nas colônias não eram “civilizados”, então como estariam nas

cortes? Aliás, por que deveriam estar nas cortes? Sendo que suas tradições no continente africano eram distintas.

O balé Giselle foi apresentado pela primeira vez em 1841, reconhecido como um marco do balé romântico. A história original acontece na Alemanha, numa vila, ou ducado – afinal um duque é um dos protagonistas. Nessa história uma camponesa, de coração fisiologicamente fraco, apaixonou-se por um nobre, sem saber que ele a enganava, afinal tal nobre fora morar na vila para flertar com a jovem, mas omitiu suas origens e que não poderia comprometer-se com ela. Há mais um personagem, que formará o triângulo amoroso, um camponês caçador, apaixonado por Giselle e que a vê escapar aos braços do seu concorrente.

A vila está feliz, a colheita foi boa e parece que tudo é motivo para uma boa dança. Giselle apaixonada pelo duque, dança, feliz e ele a retribuiu, Albrecht que na vila chama-se Loys, a ilude, mas de fato apaixonou-se por ela, seu rival, Hilarion descobre toda a armação num fatídico dia em que um príncipe e sua filha (noiva de Albrecht) pousam na vila para descansar, e Hilarion nota que o brasão de tal nobre é o mesmo que ele havia visto em uma espada de Albrecht... O príncipe deixara na vila uma espécie de trombeta e caso a vila precisasse poderia acioná-lo, Hilarion com o objetivo de desmascarar Albrecht, pois sabia que o duque era comprometido com a filha do príncipe, toca a trombeta e ali na vila aparece o príncipe e sua filha, e Albrecht é desmascarado. Giselle não compreende de imediato, surta, entra em estado de loucura e por fim se mata com a espada de Albrecht (AGOSTINI, 2010). Um fim trágico ao primeiro ato, dos dois que compõe essa obra.

Esse balé se passa num momento em que no mundo a escravidão era um fato, em que o lugar do negro era o da lavoura, dos serviços braçais e quando esse conseguia sua liberdade enfrentava o preconceito de modo violento. A inserção do negro à vida “civilizada” não se deu de modo civilizado, ele ainda era o Outro. Aqui no Brasil somente em 1888 teremos a lei de abolição da escravatura, que não passou de um documento assinado, na prática o negro continuou à margem. Agora imaginem uma arte raiz como o Balé clássico, dura, de corte, que persiste em prosseguir com toda uma pedagogia da limpeza, da disciplina, da “pureza”, sendo protagonizada inteiramente por bailarinos negros, não um, mas todo o elenco, bailarinas e bailarinos negros retintos e de pele clara, pardos como diríamos aqui no Brasil. É RIZOMA. “Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.13).

Ao assistir *Bridgerton* (2020), a série da Netflix, alguns nas redes sociais (como o facebook) notaram esse esquecimento histórico, pois nela há uma rainha negra e nobres negros, o duque protagonista é um jovem negro. Li comentários de gente que achou uma afronta o

esquecimento da história e a ideia em voga da “representatividade”, cooptada pelo mercado e que parece que caiu nas graças do povo. Entretanto, pensando na arte e nela como forma de pensamento, por que não esquecer a história? Pelo menos numa perspectiva artística? Por que buscar universalidade num mundo que pede pela diversidade? Esquecer a história não significa esquecê-la literalmente, afinal sabemos da importância de lembrarmos de determinados fatos para que não aconteçam novamente, mas o esquecimento menor, esse que não compromete o presente, é uma possibilidade ao se tratar de arte.

Nietzsche (2019) escreveu uma obra intitulada: “Da utilidade e do Inconveniente da História para a vida”, e tal texto me ajudou a refletir sobre esse esquecimento propício à arte do Balé clássico, pois não tem cabimento tratar o Balé clássico como se ainda fosse uma arte nobre, de corte e exclusivamente para brancos. “Há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico que prejudica o ser vivo e acaba por aniquilá-lo, quer se trate de um homem, de um povo ou de uma civilização.” (2019, p.13). Não há mais cortes, assim como fadas não existem no mundo real, então no mundo da fantasia, tanto faz a cor ou a etnia de quem representará.

A tradição precisa ser repensada, o antigo pode e deve ser atualizado e nem por isso será desrespeitado. Como disse Nietzsche (2019) “é impossível viver sem esquecer”. Lembrei-me de Samara, a professora de balé, interessada nesta pesquisa, para ela o balé é participar de uma grande história, mas isso é pesado, reviver Luiz XIV é desnecessário, precisamos esquecê-lo simbolicamente e permitir um balé clássico atualizado, talvez um pouco sujo (metáfora)...

O esquecimento menor, a meu ver, ao refletir com Deleuze e Guattari (2012) e Nietzsche (2019), permite um ponto de vista não-histórico, porque parte da experimentação, de uma fazer presente, criativo; claro, isso pode dar certo ou não, mas só se sabe experimentando e vendo no que dá. “O ponto de vista histórico, bem como o ponto de vista não-histórico, são necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma civilização.” (NIETZSCHE, 2019, p.14).

Deleuze e Guattari (2003, p.38) definem a ideia de uma literatura menor: “uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior.” É sobre desterritorialização. É um outro modo de fazer as coisas, ou sobre vários modos. Não há só “isso ou aquilo”, há multiplicidade de línguas e eu diria de balés, no plural. Há balés “sujos” porque farão usos da corporalidade presente naquele instante, há balés com pessoas de todas as cores e etnias, cuja técnica será impecável, porque a diversidade se faz presente na vida. Pode não haver na dureza de quem detém o poder, a língua maior, afinal “língua é poder”. Ainda aproximando a ideia de menor de Deleuze e Guattari (2003, p.39), ao balé, descobre-se que: “a literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas a política.” O balé

negro, o balé “sujo”, essas outras pedagogias e formas de arte menores nos levam a pensar sobre política, sobre quem são essas pessoas, nesses lugares, com esses corpos.

Como uma arte raiz¹¹⁷ duraria tanto tempo se não fizesse rizoma, se não permitisse linhas de fuga, se não chegasse às américas e se não fizesse corpo com os que aqui nasceram. O balé nas américas veio com os europeus, firmou-se com eles, mas seguiu com os americanos (do norte, central e do sul). Essa dança veio às terras onde as cortes duraram, mas não com a força das cortes europeias, essa dança não serviu de força ao estado como fora na Europa. Aqui ela descobriu outros corpos, outras etnias, outras danças para compor novos balés. A dança, nas cortes, era ocupação dos nobres, como revela Ribeiro (1983) ao contar sobre a etiqueta no antigo regime e nos apresentar, o que hoje consideramos, as excentricidades dos reis, como Luiz XIV, o famoso rei sol e bailarino.

Nesse texto supracitado de Ribeiro (1983) somos convidados a descobrir as características dos costumes das cortes, e como a etiqueta era necessária à distinção entre nobres, burgueses e plebeus; os modos de se alimentar, o que comer, a moda, as práticas corporais diferenciavam as pessoas. E, obviamente, o balé clássico, acadêmico, nascido na corte de Luiz XIV era uma prática de distinção social e de poder do Estado.

Todavia, o mundo mudou, as cortes ruíram e a árvore se fez rizoma, filamentos das tradições europeias, suas práticas corporais, de distinção social etc., vieram às colônias e aqui deram-se à multiplicidade. Não sem buscar a identidade, não sem buscar a molaridade, a força identitária, mas as forças dissipam, faíscam, fogem, linhas de fuga, nisso um devir-balé foi possível.

Lendo Deleuze e Guattari (2012) penso sobre esse balé rizoma, balé múltiplo, balé (des)rostificado e confesso que viajo mentalmente, a filosofia deles nos faz querer quebrar barreiras e sair da tradição, do convencional, do organismo, por vezes me vejo retomando meus pensamentos e dizendo a mim mesma: calma, vamos devagar e vamos traí-los, porque será impossível uma transgressão total ao organismo, ao texto e ao balé, mas experimentarei, já que é essa a palavra que fica quando os leio.

Devir balé negro, preto-pardo, “sujo”, torto, inflexível, gordo, nas ruas, nos projetos sociais, nos corpos velhos, linhas de fuga... São meus pensamentos, é o balé que vejo fora da identidade dura do balé clássico, são os corpos dissidentes...

Devir balé... Sem organização, às vezes, sem sentido, mas sentido por quem o faz, o experimenta, só sentir, afetar-se... A busca por, possivelmente, um “corpo sem órgãos” (CsO);

¹¹⁷ “Quanto mais a natureza interior de um homem possuir fortes raízes, tanto mais vai se apropriar de parcelas do passado.” (NIETZCHE, 2019, p.14). Trocaria homem por balé clássico...

e obviamente, traindo os filósofos, compreendo CsO na chave da metáfora, é sobre corporalidade, sobre não seguir a organização dada, sobre um corpo, não o meu ou o das bailarinas (os), sobre o coletivo e em como há muito no coletivo, que não segue o fixo, o dado como o certo; vou na binariedade, vou pelo errado, porque há o certo, o sim, vou pelo não, os erros, as sujeiras que devem ser escondidas debaixo do tapete da corte, inexistente, mas presente... Plano de consistência, plano de devir-balé...

O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.22)

O Eu = Balé. Retira-se daí as linhas de fuga e cada um, cada corpo, desterritorializa(n)do, dança um balé, sabe o código, sabe os passos, as histórias, mas dança a seu modo, com sua corporalidade. Abstrair da origem e experimentar outras possibilidades, nisso há uma arte política. Há desvio.

Na página seguinte, trago experimentos com colagens, de um balé “sujo”, nas ruas, em corpos negros, nigerianos, de uma escola de balé que segue os códigos, mas desrostifica, não há um rosto branco europeu cristão, há rizoma. Há concreto, cão de cimento, abaixo dos pés, há ruptura nas imagens, fragmentos, fluxo de desterritorialização...



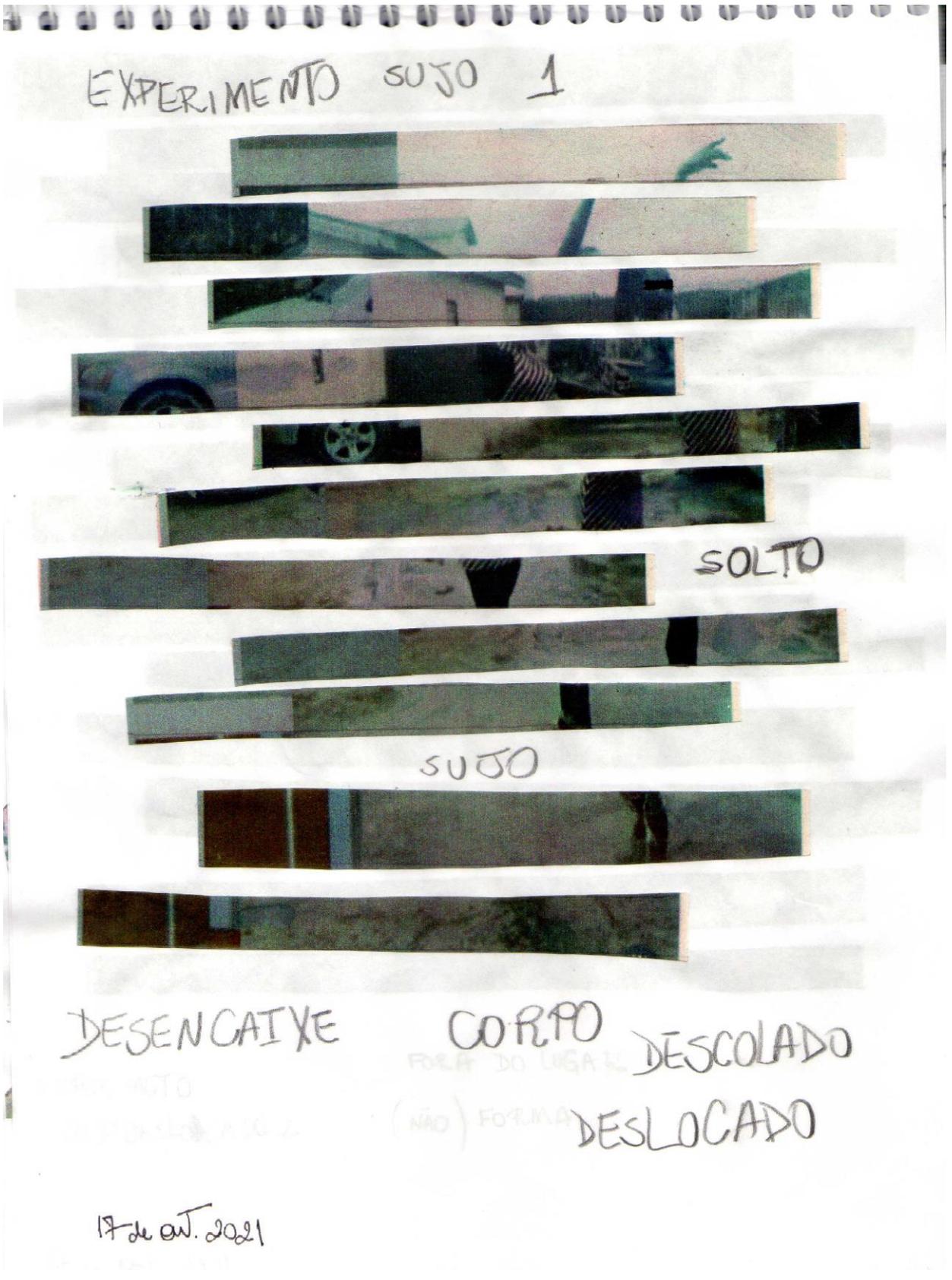
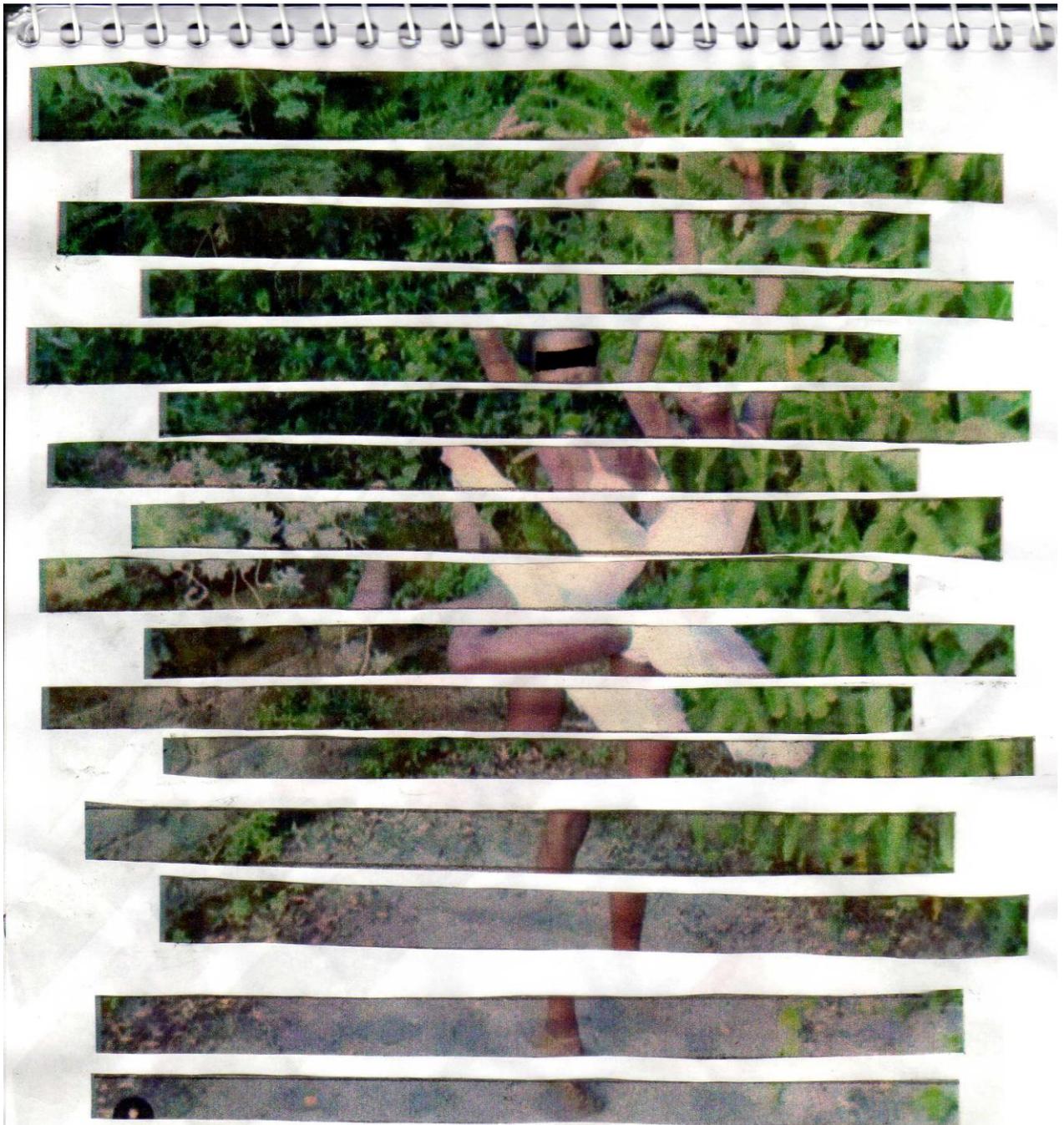


Figura: Experimento sujo 1



EXPERIMENTO
SUJO DESLOCADO 2

FORA DO LUGAR
(NÃO) FORMA

17 de out. 2021

Figura: Experimento sujo/deslocado 2



Figura: 1 Experimento 3



Figura: Experimento 4 : Encaixa o ombro



Da cote
as suas pagas,
com corpos desorientados

25/10
21

EXP 5

Figura: Pas de deux

Há multiplicidade, há um balé possível fora da Europa e “sujo”, há dança nas ruas, fora dos grandes teatros. Mesmo o balé sendo um rosto, extremamente, conhecido, sendo essa dureza, ele fez/faz rizoma, ele ganha outras faces e corpos, desorganiza-se na multiplicidade e nisso esparrama-se pelo mundo, vive e sobrevive, em pleno século XXI mantendo seu código, não sem rupturas, fluxos de energias desviantes...

É interessante pensar nos operadores, que me propus a usar, de Deleuze e Guattari (2012), pois há uma gama de conceitos cujas palavras são provenientes de outros campos teóricos, então me vejo usando palavras da biologia, da química, da geografia, da física e em minha cabeça eles estão fazendo “sentido”, nisso não sei se de fato tenho ficcionado bem com esses autores, mas sinto-me confortável nesses devaneios, nessa possibilidade de operar com conceitos criados por esses filósofos. No fundo, vejo que a palavra forte que fica é EXPERIMENTAÇÃO... Sinto que tal filosofia abre esse campo de possibilidade criativa e há conversa com o campo que gosto, a arte, então sigo nesse “diálogo ficcional”, operando com tais termos/palavras, e tentando na escrita fazer-me entender, ou simplesmente dar a ver aquilo que me aflige, que me afeta. Sinto que entro em devir-arte, devir-balé, devir-torto/inflexível, devir-sensível, mas com parcimônia, porque ainda temo as respostas a esses devires...

Pois é pela escrita que devimos animais, é pela cor que devimos imperceptíveis, é pela música que devimos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem rosto. (DELEUZE e GUATTARI, 2012 p.63-64)

Traçar linhas de fuga, linhas desviantes, dar a ver noutros corpos um devir-balé, fiz isso com esse corpo que habito, fotografei-me e notei a sujeira, aquilo que não serve ao balé raiz, com rosto, europeu, limpo. Esse corpo que habito apresenta o torto, o inflexível, o marrom da pele não branca, não é um corpo gordo, mas não está magro o suficiente como o padrão do século XXI exige.



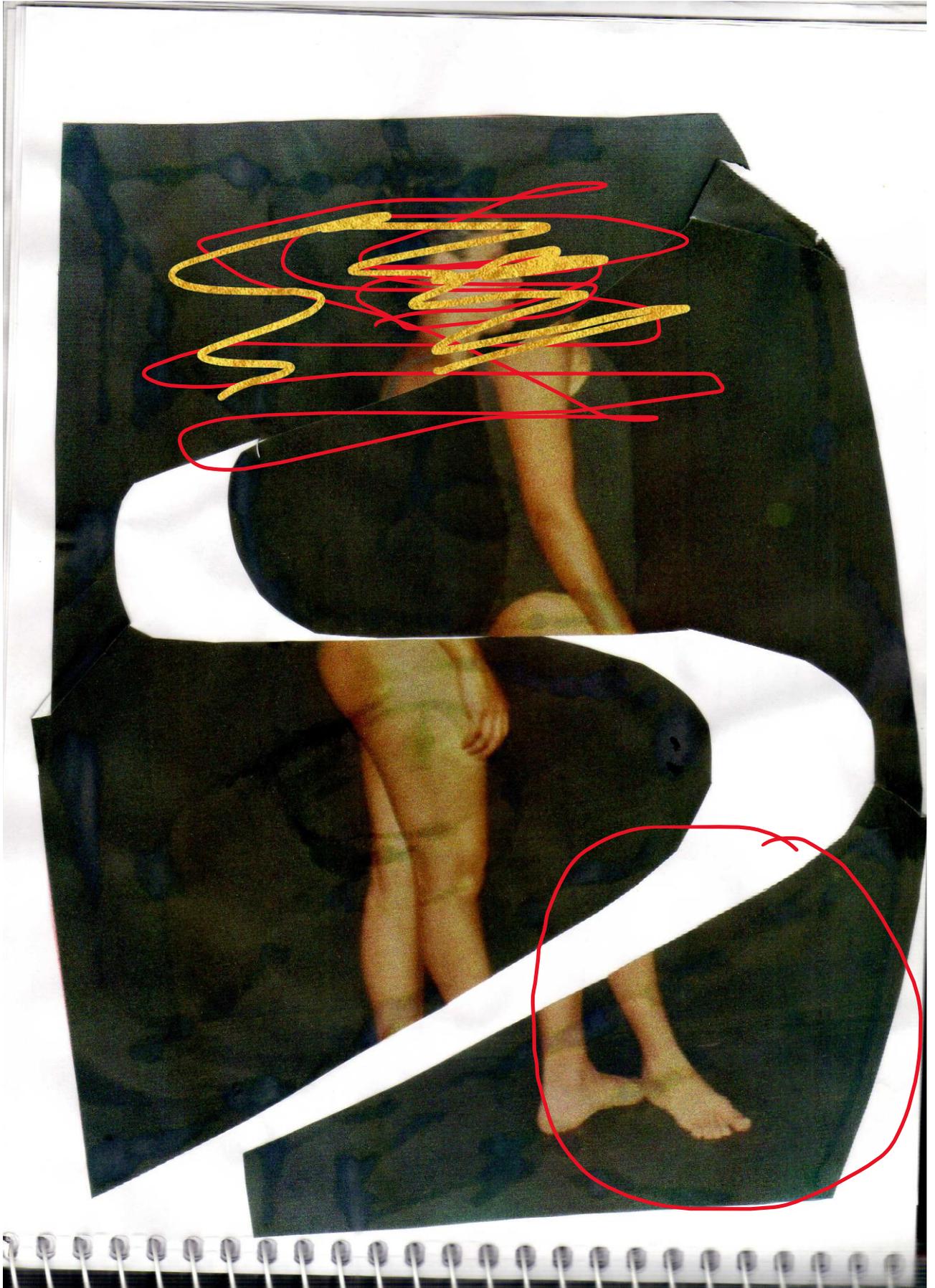


Figura: Quinta posição dos pés



Figura: Primeiro arabesque



Figura: Corpo inflexível, *en dedans*

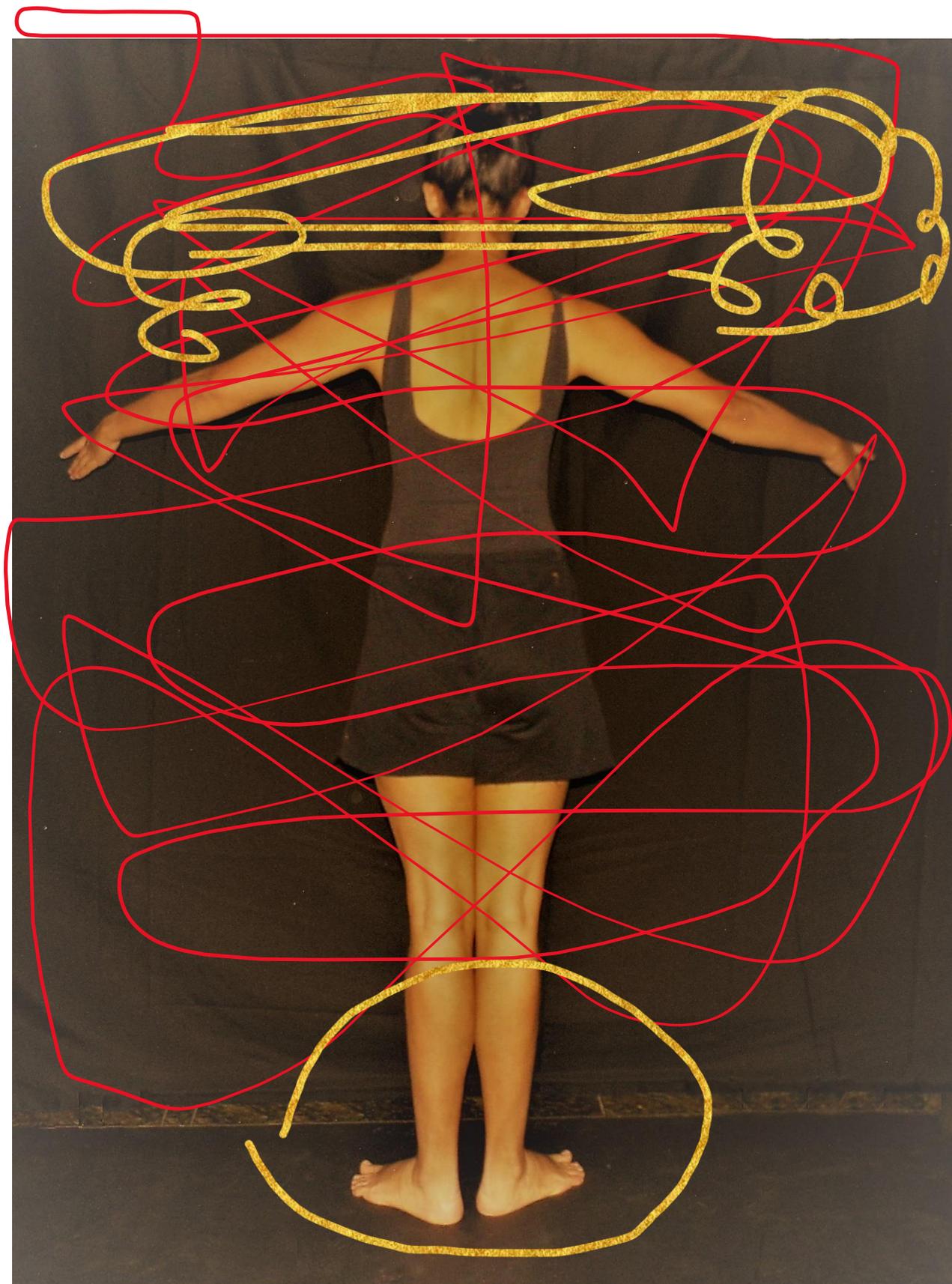


Figura: Escápulas retraídas, fora do lugar. Primeira posição dos pés *en dedans*.

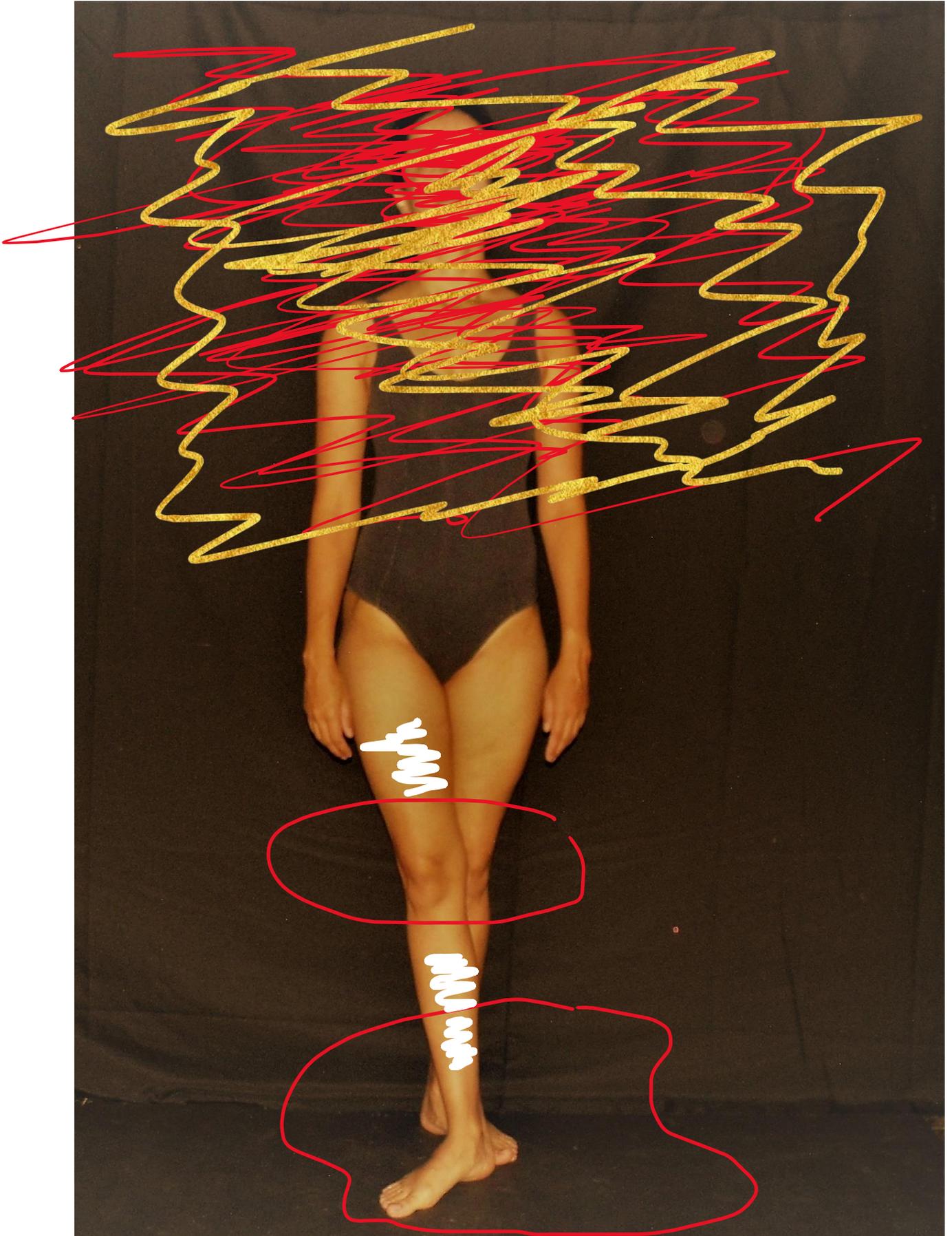
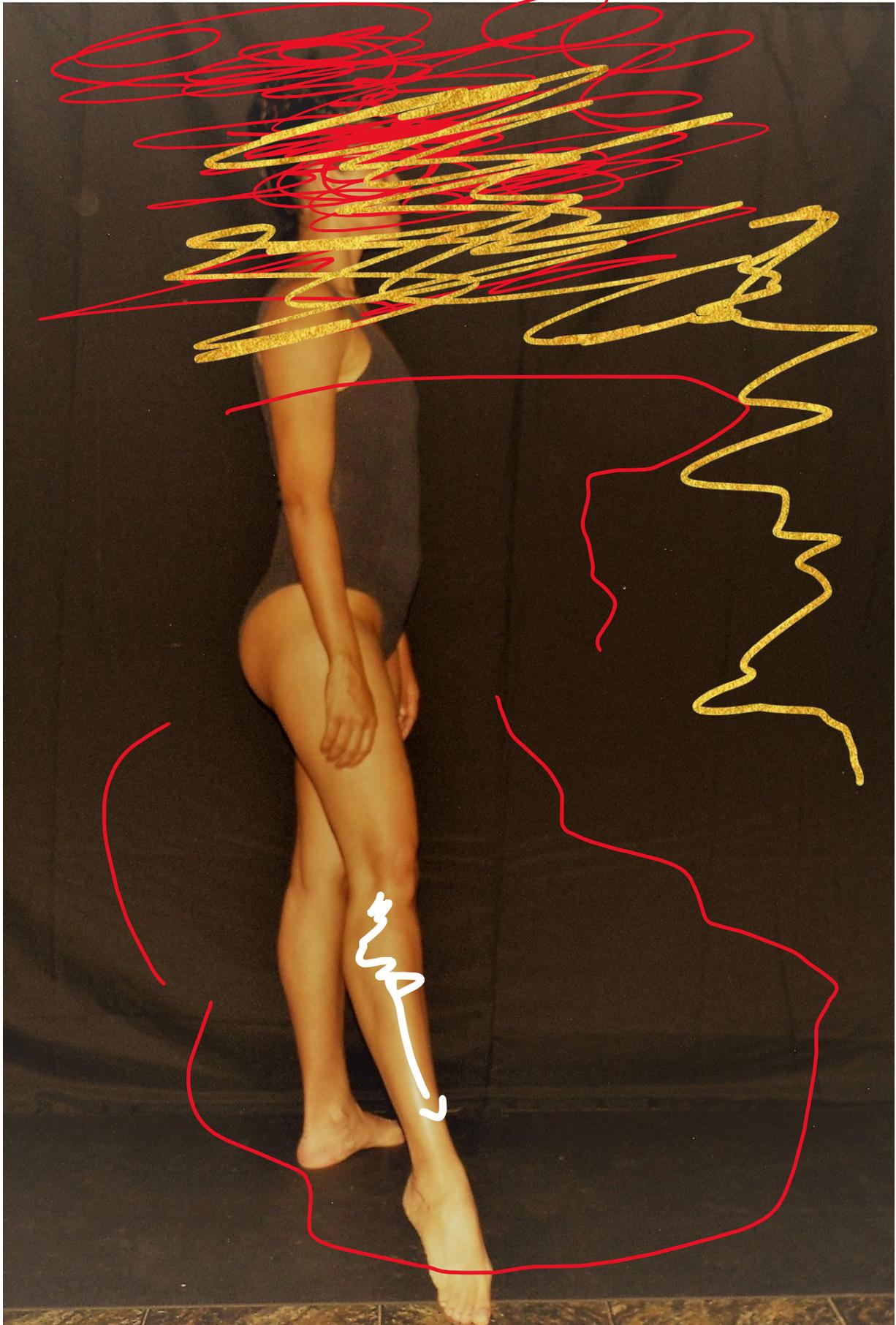


Figura: Devant: quinta posição dos pés? suja, *en dedans*, procure mais sujeira.

Figura: pés *en dedans*, barriga solta, entre outras microsujeiras, procure... *Tendú* ao lado



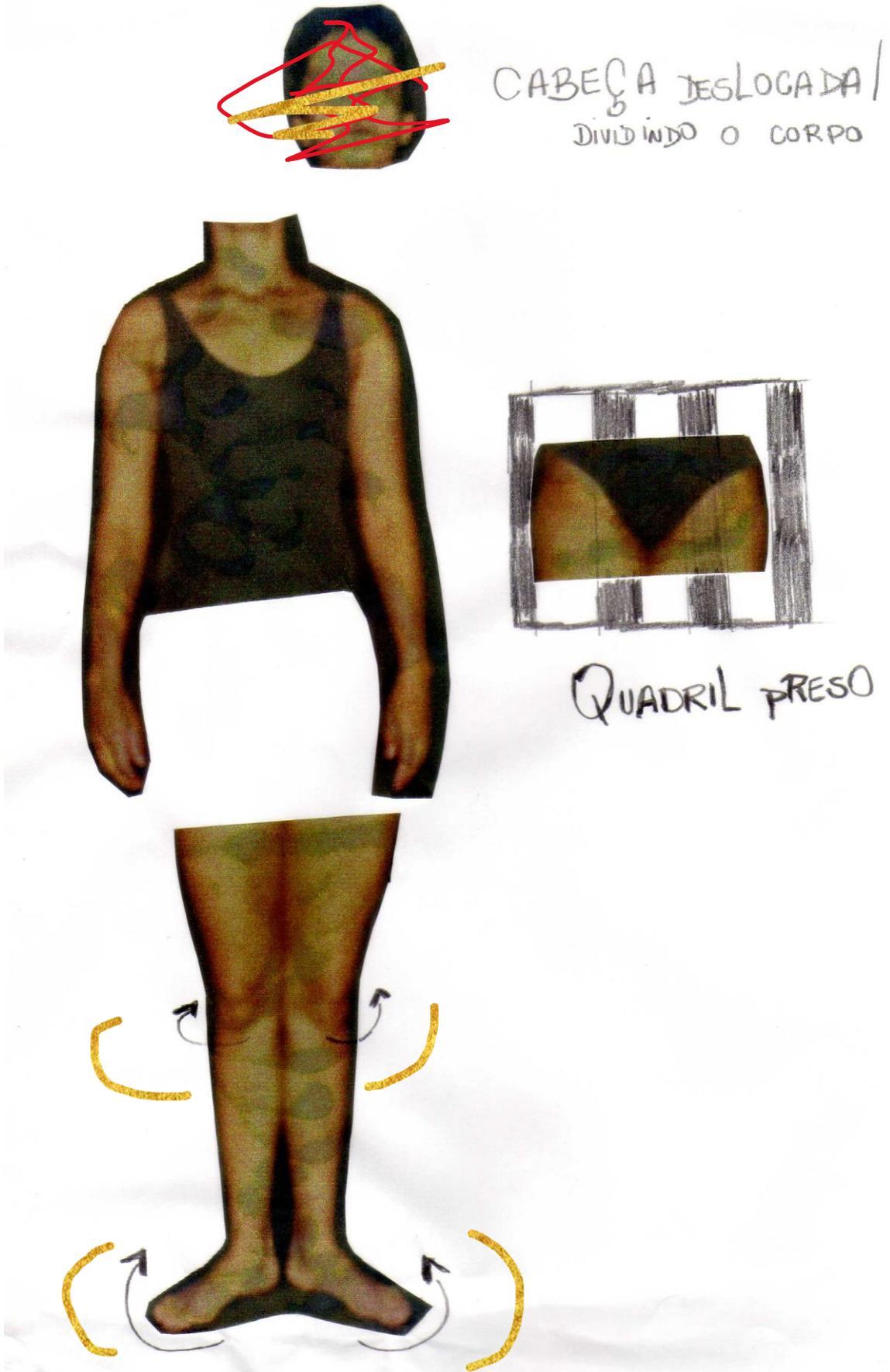
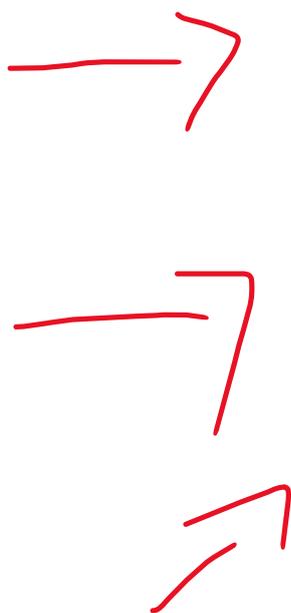


Figura: E aí? Não pode fazer balé... Pés para fora, joelhos para fora, não os meus...



Se o rosto é Cristo, quer dizer o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvianças, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Eles também são inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados. O racismo europeu como pretensão do homem branco nunca procedeu por exclusão nem atribuição de alguém designado como Outro: seria antes nas sociedades primitivas que se apreenderia o estrangeiro como um “outro”. O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc.). Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. A cisão não passa mais entre um dentro e um fora, mas no interior das cadeias significantes simultâneas e das escolhas subjetivas sucessivas. O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio). Sua crueldade só se iguala a sua incompetência ou sua ingenuidade. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, pp.50-51)

Há outros corpos no balé, há um devir-balé, e há racismo. Ao buscar padronizar todos os corpos, unificá-los, homogeneizá-los, o desejo é de apagamento do diverso, dos fluxos desviantes. Nas américas é impossível não haver desvianças, mesmo havendo racismo, nas américas há o que tenho denominado “sujeira”, em oposição a limpeza preconizada pelo balé. O Balé clássico europeu tem rosto, de corte, de Cristo branco dos olhos azuis, é da nobreza para a nobreza, mesmo que quem dance não seja nobre, mas deverá internalizar em seu corpo o estilo nobre. A pele não se apaga, mesmo havendo o estilo próprio do balé no corpo, a limpeza técnica; há cor, há massa corpórea, há intencionalidade expressiva não europeia. Se nosso crime é não ser como o padrão dominante, então somos todas (pessoas) criminosas. Corpos dançantes de balé clássico que fogem do sentido, do significante dado, só dançam, sentem, vibram nos espaços/tempos cuja sujeira se faz presente, num devir, num acontecimento balé... Nem percebo a sujeira, só sinto o balé, a dança, afeto-me pela expressão.

9. FORMA DE ARTE – FORMA DE MOVIMENTO- ESTÉTICA DO BALÉ – IMAGENS DO BALÉ

Durante minhas reflexões e estudos sobre o balé, fui adotando a expressão “forma de arte”, forma estética própria do balé. Forma apareceu como uma palavra fixa no léxico que fui escolhendo nessa produção escrita, forma como figura, como algo moldado e específico dessa modalidade de dança, mas uma forma que mesmo nos momentos estáticos é dançada, há dança nas poses, nos momentos de passagem de um movimento para o outro, nos momentos fixos em que bailarinas e bailarinos devem somente evidenciar seu estado de presença cênica. Seus corpos mesmo em poses emanam energias, vibrações, micro vibrações de dança e de uma forma estudada e almejada por quem estuda o balé clássico.

Contudo, queria entender mais o que eu chamava de forma e de estética, então fui estudar estética, matriculei-me em uma disciplina¹¹⁸, no primeiro semestre de 2021, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), porém a disciplina era sobre estética em arte contemporânea, e Balé clássico não enquadra-se no campo da arte contemporânea, não vi problema, pensei que ao me deparar com as leituras e com as conversas e outras indicações de leituras, encontraria o que estava buscando: a estética do balé. De imediato, assim que vi a bibliografia recomendada e os vários livros, notei que nada seria abordado sobre dança, nada de dança contemporânea, nada de estética do movimento dançado. O foco foi as artes visuais, rapidamente a arquitetura, e algo brevíssimo sobre performance, quase um breve comentário sobre esse último, mais falou-se das artes visuais, e no contexto da contemporaneidade, havendo sempre a menção à arte moderna e suas rupturas com a forma de arte do século XIX e anteriores (XVIII...). Da arte contemporânea vimos e refletimos sobre algo que hoje denomino “não-forma”, notei mais intencionalidade, uma arte destituída de forma de expressão como no passado e cujo conteúdo envolveria as pessoas de outra maneira.

Muitas imagens. Vimos e discutimos sobre a ideia de imagem, e isso envolveu-me inclusive na escolha de trazer imagens a este texto e trabalhar com colagens como objetivo de falar com as imagens, de torná-las pensativas. Fui notando que para descobrir a estética do balé deveria ler outros textos para além dos indicados na disciplina e o fiz, mas ainda fico com as imagens e penso ter trazido a ideia de “imagem enigma” ou “imagem de resistência” ao propor

¹¹⁸ FLF5264- 1/2 Estética (Estética e Arte Contemporânea: 1970-2010) (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo). Ministradas pelo professor Ricardo Nascimento Fabbrini

as colagens e imagens neste trabalho, pois lendo um texto do professor da disciplina, intitulado “Imagem e Enigma”, Fabbrini (2016), fiquei pensativa e fui tentando compreendê-lo.

A primeira coisa que veio à minha cabeça, lendo o texto, é a escolha dos autores e a trama feito pelo professor Fabbrini para tratar do que ele chama: imagem e enigma. Nas palavras-chave do texto, o professor aponta Baudrillard e Deleuze como seus intercessores, mas ao longo do texto somos apresentados a outros nomes importantes da filosofia francesa, por exemplo: Didi-Huberman, Rancière, Galard, Lyotard e Barthes e, também, ao crítico norte americano Jameson, entre outros. Evidentemente o texto é feito em diálogo com esses outros autores, mas está apoiado nas noções conceituais de Baudrillard e Deleuze.

Logo de início somos apresentados ao clichê de Deleuze, a essa imensa chuva de signos, que propicia não uma “civilização das imagens”, como diz Fabbrini (2016), mas a uma “civilização do clichê”. São imagens que ocultam algo. Já o simulacro de Baudrillard, por mais que converse com o conceito de Deleuze, possui um sentido outro, o simulacro: a imagem hegemônica, nada esconde, nada revela, porque já não se relaciona com um referente, um objeto, uma realidade, é da ordem do hiperreal, quase existe por si mesma. A partir desses conceitos, Fabbrini (2016) vai costurando sua rede de autores para compor o que ele denomina: imagem enigma, imagem sobrevivente, essa que vai contra a ordem dada do mundo hiperreal, ligada a uma possível noção de estética imperfeita.

Há uma crítica necessária e pulsante a essa sociedade de imagens vazias e fragmentadas, que nada mostram, ou tudo revelam do vazio que tornou-se o mundo imagético. Penso sobre o século XX, período em que boa parte desses autores tratados por Fabbrini (2016) compuseram essas obras críticas. Século das imagens, da televisão, do cinema, revistas e jornais e reflito sobre o século XXI, esse em que me encontro e em como a internet, as câmeras digitais, os smartphones, as redes sociais, possibilitam uma mega civilização do clichê, é o século dos simulacros...

A rede social Instagram é especificamente destinada às imagens, estáticas e em movimento, é a “disneylândia” do mundo virtual, nela pessoas postam suas vidas perfeitas, seus corpos perfeitos (bailarinas perfeitas), tudo mostram e tem nos conduzido à reflexão do que oculta, o que não fica evidente, de tanta exposição revela-se um vazio, uma solitária pluralidade de imagens de um mundo virtual (virtual como em Pierre Levy, 1996, abstração, significação), já não há, aparentemente, a necessidade de um mundo real e, talvez, nem ideal, existe um mundo hiperreal, autossuficiente, de imagens que não nos veem, não nos olham, que não são pensativas; mas em meio a tudo isso é possível haver imagens enigmas? Há “contraimagem”? Como virar o jogo? Faço tais questionamentos pensando que de tão “vivas” (as imagens) e

sendo parte do século XXI, talvez não tenhamos as respostas, afinal as imagens estão dispersas, numa dinâmica molecular, estão em todas as partes e sendo assim seriam incapturáveis, mas sendo moleculares, também é possível haverem as imagens enigmas, estão aí, esperando pela nossa visão, bombardeados que somos, talvez precisemos focar melhor nossas lentes para não as perdermos, talvez nossa sensibilidade precise ser estimulada de outro modo.

É interessante como Fabbrini (2016) destaca o problema das imagens e nos conduz a uma possível metafísica dessas:

Sendo as imagens na tela total apreendidas como “hiperreais”, ou seja, como “mais reais que o real”, porque intensíssimas do ponto de vista sensorial, as experiências vividas nas relações intersubjetivas no mundo compartilhado parecem condenadas a um déficit ontológico, a uma falta ou falha irredimível, nunca suprível, quando comparadas à percepção sensorial de tais modelos. (FABBRINI, 2016, p.246).

De tão intensas essas imagens afetam a realidade, como simulacros, são por si mesmas um outro mundo (ou mundos) e com nossos sentidos cooptados pela violência (violência implosiva, parafraseando Baudrillard (1991)) dessas imagens passamos por elas como se fizessem parte de nossas vidas.

Refliro sobre como as imagens da tela total ditam e dirigem a vida das pessoas, lendo Baudrillard (1991) recordo-me do subtítulo em que desenvolve o tema da “disneylândia”, e a define como o simulacro por excelência, não preciso ir à Disney para me ver em simulacros, basta abrir meu Instagram, meu Facebook, que me vejo em mundos paralelos; rostos e corpos “perfeitos” dilaceram minhas vistas, saturam minha visão, itens de consumo inúteis, mas que são apresentados como necessários à vida nos simulacros. A vida fragmentada e montada.

Nunca foi, a meu ver, tão fácil acessar vídeos e imagens das reconhecidas grandes bailarinas e das grandes companhias de balé do mundo, eu sigo algumas na Europa e nos Estados Unidos da América (EUA), assim como sigo a escola Bolshoi do Brasil e nesses espaços virtuais vejo o ideal no balé, em imagens estáticas e em movimento.

Contudo, deparei-me com uma página no Instagram que foge a esse ideal, mesmo alimentando-se dos códigos dele, uma escola de dança na Nigéria-África, com pouquíssima estrutura – eu diria que a única estrutura física seria o espaço – porque ali o chão não é o adequado e nem há espelhos e barras fixas à disposição dos bailarinos e bailarinas, os vi dançar no chão de concreto, cimento puro, sem sapatilhas, os vi dançar sem a “limpeza” técnica tão exigida, mas vi beleza, vi crianças e jovens pretos dando vida e beleza aos movimentos codificados, mas essa vida apareceu justamente por conta das ausências, da falta de estrutura, das roupas inadequadas e eles dançaram; dançaram debaixo de chuva, em tapetes, no chão da

rua com pouco asfalto¹¹⁹. Essa escola me fez pensar mais ainda sobre a forma do balé, sobre o que seria isso que me instiga e afeta minha percepção sobre essa dança, sobre o que é beleza, a técnica, e sobre em pleno século XXI essa dança ainda estar presente e ser ensinada em projetos sociais e demais espaços não consagrados ao balé clássico.

Durante a disciplina de estética surgiu a discussão, breve, sobre a forma artística, falou-se sobre estilo/estilema, isso por conta da fuga da arte contemporânea a essa forma, ou figura, ao estilo. Nessa brevíssima discussão atentei-me à indicação de leitura, que inclusive foi novamente solicitada no grupo do *WhatsApp* da sala e para minha surpresa era uma leitura conhecida, era Adorno e Horkheimer com a “Indústria Cultural”, obviamente um texto marcado pela origem alemã dos autores, submetidos as agruras e mazelas da segunda grande guerra e sujeitados ao exílio forçado num país cuja cultura, a vida, era de outra ordem, a do capitalismo por excelência e essência. Um texto cuja base teórica é proveniente do materialismo histórico-dialético, Hegel também servira de embasamento a esses teóricos críticos; ou seja, eu sabia o tom do texto que deveria retomar a leitura.

Lendo, fui grifando aquilo que me faria compreender a noção de forma de arte, de estilo, e tentando (veja bem: tentando) não mergulhar na crítica do texto, fui “cirúrgica”; como se usasse um “bisturi” fui cortando aquilo que me faria enxergar o estilo, o conceito dado nessa obra: a indústria cultural.

Essa promessa da obra de arte de instituir a verdade imprimindo a figura nas formas transmitidas pela sociedade é tão necessária quanto hipócrita. Ela coloca as formas reais existente como algo de absoluto, pretextando antecipar a satisfação nos derivados estéticos delas. Nessa medida, a pretensão da arte é sempre ao mesmo tempo ideologia. No entanto, é tão somente neste confronto com a tradição, que se sedimenta no estilo, que a arte encontra expressão para o sofrimento. O elemento graças ao qual a obra de arte transcende a realidade, de fato, é inseparável do estilo. Contudo, ele não consiste na realização da harmonia – a unidade problemática da forma e do conteúdo, do interior e do exterior, do indivíduo e da sociedade -, mas nos traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade. Ao invés de se expor a esse fracasso, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, pp.108-109)

Refletindo sobre o trecho acima, capto de imediato a negatividade presente na escrita, uma negação daquilo que fora – e estivera sendo – vivenciado pelos autores naquele período. Bombardeados pela cultura norte americana, vendo como a arte fora diluída e configurada como

¹¹⁹ Obviamente, não romantizo essa falta e precariedade, só quis lançar um outro olhar a esse espaço de ausências.

mercadoria ao capital. Eles foram refletindo e criticando aquilo que viam ganhar e contagiar o mundo, vale ressaltar que essa obra foi publicada em 1947, dois anos após o fim da segunda guerra mundial, e os Estados Unidos (EUA) conquistaram o mundo pós-guerra, sua cultura, seu modo de vida, seu dinheiro foi parar nos demais países, que se viram dependentes financeiramente dos EUA para se reerguerem, enfim...

Volto ao trecho, ao estilo, a forma, e penso: primeiramente a arte é entendida, para eles, como algo que difere do todo, do universal, da sociedade, é algo particular, que não deveria ser reproduzido como os carros da Ford. Ao fazerem essa reprodução mecânica da arte corrompe-se com a primazia da arte: a particularidade, o traço, aquilo impossível de ser refeito, aquilo que caracteriza a arte como única.

A arte não deveria, nessa perspectiva, tornar-se um objeto de consumo simples, ela seria aquilo que transcende, que nos para, e nos transporta, eu diria, a uma experiência sensorial pontual. Quando eles dizem sobre o necessário fracasso da identidade, penso sobre a composição única, penso, por exemplo, na sacração da primavera de Vaslav Nijinski¹²⁰ e, obviamente, em sua rejeição por contrariar o dado como arte em seu período: o Balé clássico, mas penso também nos balés clássicos que foram sendo feitos com mais autonomia por seus criadores, mesmo sendo pautados pela codificação do clássico e penso na autonomia de quem compunha e de quem apresentava corporalmente a obra; como negar a beleza de atuação e interpretação cênica de Alicia Alonso¹²¹ em Carmen de Bizet, ou de Carla Fracci¹²² em Giselle?

IDENTIDADE. Aqui com Adorno e Horkheimer (1985) reflito sobre o particular e o universal e esse sendo tratado na chave da identidade, numa busca por uma identidade, digamos social, diferentemente da identidade que incrimino no balé, a identidade do (da forma) balé, que associo à noção molar, de raiz, dura, fechada. Distingo, portanto, a identidade aqui da de lá, não pretendo na crítica à dureza do balé, clamar por uma identidade nacional, brasileira, não. Fuga do molar, do universal, e busca pelo molecular, pelo sujo, pela práxis educativa do balé, se houver... Se haverá estilo, ou forma, como estou refletindo com esses autores alemães já não sei, talvez não haja, mas talvez haja aprendizado estético, captação do que seria esse traço, esse particular da/na arte, ou nas artes.

¹²⁰ “Vaslav (ou Vatslav) Nijinski foi um bailarino e coreógrafo citado como o maior bailarino do início do século XX. Nascido em Kiev , filho de pais poloneses, Nijinsky cresceu na Rússia Imperial, mas se considerava polonês.” https://en.wikipedia.org/wiki/Vaslav_Nijinsky

¹²¹ Alicia Alonso, nome artístico de Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo, foi uma bailarina e coreógrafa cubana, grande nome do século XX.

¹²² Carolina " Carla " Fracci foi uma bailarina italiana, atriz e diretora de balé. Considerada uma das maiores bailarinas do século XX.

Na concepção de Adorno e Horkheimer (1985, p.105) na indústria cultural: “o todo e o detalhe exibem os mesmos traços”. Já não há singularidades, ou particularidades que permitem a existência única do objeto, da coisa, do movimento, é tudo a mesma coisa, adeus à Arte e bem-vinda a arte, minúscula, mas reproduzível e passível de acumulação de capital. Quero ressaltar que mesmo concordando com o texto dos alemães, também discordo, pois tenho, como pessoa do século XXI, uma formação distinta da desses senhores e sou consumidora da indústria cultural, mas é inegável que o texto deles revela as mazelas dessa indústria e a homogeneização das sociedades a partir do determinado como arte/cultura pelos EUA. No entanto, minha preocupação aqui é tratar do conceito com o objetivo de compreender melhor isso que chamei de forma do balé, forma de arte do balé.

Quando penso no balé e em sua forma de arte, primeiro lembro de sua origem e de sua falta de autonomia, já que sua produção e codificação deu-se a pedido do Estado, que era o Rei, no entanto os artistas do balé foram criando as obras e criando uma ideia de arte da dança, de dança expressão e não somente entretenimento. O balé de ação de Noverre (1760), descrito em suas cartas, apresenta essa ideia de um balé arte, assim

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 e da fisionomia. A ação, portanto, nada mais é que a pantomima.” (MONTEIRO, 2006, pp.297-298).

A atuação do intérprete passa a ser importante, talvez, aí o traço. E o estilo da obra, não do intérprete, fique mais evidente que somente a execução fidedigna dos movimentos.

A forma do balé, a estética do balé tem o traço fixo de sua tradição, quem estuda balé desenvolve não somente em seu corpo tal estética, como desenvolve o olhar treinado para identificar nos corpos essa forma. Linhas de pernas e de braços, há um léxico próprio desse universo, muitas vezes não traduzível à linguagem escrita. O que seriam linhas? Um corpo definido por linhas, por ondas, curvas esperadas nos pés, na parte posterior dos joelhos, o controle do bailarino (a), para que essas linhas não ultrapassem a forma desejável, e essa “linha” é tênue.

Linhas nas costas, nos braços, que dançam e criam ondas envolventes e atraentes a quem consegue fazer a leitura dessas vagas, mas uma leitura sensorial, não se explica, só há o afetar-se, a percepção de uma beleza, de um traço. Não há nada mais belo, em minha visão, do que belos braços no Balé clássico... E os gestos? Ah, esses são mais que simples movimentos, tem intenção, e como disse Galard (2008, p.27): “o gesto é a poesia do ato”. E a gestualidade do

balé não fica restrita a pantomima dos grandes clássicos de repertório, há gestos nas coreografias mais singelas.

A arte é exceção, escapa da regra como ouvi, e li, do cineasta Godard¹²³, nisso, por mais que figure a identidade do balé, o que o faz arte não é sua estática tradição, mas sua mobilidade nos corpos de quem o representa, assim vive a tradição, nos corpos de quem o faz vivo em pleno século XXI, seja nos grandes palcos, ou nas ruas.

Mesmo a forma requerida não estando presente no corpo, mesmo havendo sujeira, com as linhas borradas, saindo do contorno, penso que quem dança, quem aprende o balé, desenvolve uma percepção estética sobre essa dança, sobre seu corpo e sobre a dança, quiçá sobre a vida, de um modo particular, aqui penso na arte como experiência. Entretanto, não pretendo discutir a noção de arte como experiência ainda, vou a outro clássico para esmiuçar mais o conceito de forma/estilo.

Há a algum tempo possuo a obra “Doutrina da Arte” de August W. Schlegel, livro publicado em 1801, pós kantiana, e anterior aos cadernos de estética de Hegel e Filosofia da arte de Schelling (SCHLEGEL, 2014), porém não havia lido até a preparação desse texto e contato com a disciplina de estética. Resolvi lê-lo, pois notei que o conceito que procurava estava ali descrito, fui, primeiramente, ao capítulo dedicado à dança.

A arte da dança nasceu inseparavelmente da poesia e da música. Por quê? Uma espécie tripla de expressão: palavra, som, gesto. Aqui se contra o germe de todas as artes. **O acréscimo do ritmo às três gera a forma artística.** Diferentes tipos de gestos. O fisiológico e o patológico neles. O que designa, indica e imita. A sede dos mesmos está particularmente nas mãos como instrumentos do entendimento. A arbitrariedade em seu movimento, a imagem em sua atividade. Quanto mais os gestos passam da representação do subjetivo para o objetivo tanto menos nobre é seu estilo. Modos de pensar, sentimentos, por vezes pensamentos são o âmbito da mímica digna. Além disso, é necessário o auxílio da linguagem de palavras. É um fenômeno ridículo quando alguém não consegue buscar refúgio nessa linguagem e apenas quer se fazer compreender por meio de gestos, como estrangeiros e mudos. (SCHLEGEL, 2014, p.227, destaque meu)

Há inúmeros pontos a se pensar a partir desse trecho supracitado. Começo pela afirmação de que só há dança se houver música, se houver som, algo que para quem dança no século XXI não é necessário, ainda mais ao se tratar de dança livre, obviamente, no balé clássico essa tríade se faz, quase, presente, pois não se fala no balé; a pantomima é a estratégia de

¹²³ “Jean-Luc Godard é um cineasta, roteirista e crítico de cinema franco-suíço. Ele ganhou destaque como pioneiro no movimento de filmes franceses da *Nouvelle vague* dos anos 1960”.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard

comunicação dos balés de repertórios, é por meio de uma mímica que se comunica a história dos balés. Schlegel (2014) tece, brevemente, crítica a Noverre (1970), penso que por conta do valor à expressividade dada por esse, enquanto àquele o que importava era outro tipo de subjetividade, com uma linguagem mais clara, com palavras.

A importância dada às mãos, chama a atenção, na perspectiva de Schlegel, por conta do que se pretende dizer com os gestos, para mim só os gestos já revelam muito, mas não no sentido de comunicação e sim de sensibilizar, de afetar, de causar em quem vê, um aprisionamento do olhar, já disse que adoro os braços no balé, com eles as mãos, os dedos dançantes, na forma requerida e internalizada no balé.

Voltemos ao excerto supracitado. O ritmo é colocado como o elemento que agregado às demais define a forma artística e pelo entendido, a todas as formas de arte; evidentemente, Schlegel (2014) toma a poesia como sendo a arte presente em todas as demais, elevando-a à condição de arte maior, dela puxa os fios às demais artes, que aparentemente, devem se render à poesia. Essa era a visão do autor em sua época, com suas experiências e bases teóricas.

Ritmo, para mim, em muitas danças é necessário, no balé claramente o ritmo é fundamental. De forma bem simples, após a leitura de Artaxo e Monteiro (2013), entendo que ritmo remete a tempo, a organização de movimentos num tempo, esses podem ser fortes, fracos, longos, curtos; ritmo envolve ciclos e está não só na música como faz parte da vida. Ritmo no balé é mais específico, pois de fato está condicionado à partitura musical, muitos balés de repertório foram compostos em cima da música, cada compasso prevê uma “partitura corporal” adequada ao ritmo musical desenvolvido, seja valsa, polca, mazurca etc.

Ritmo, gestos, movimentos codificados, pantomima, compõem a forma do balé, mas há um traço que se relaciona ao intérprete, que consegue internalizar essa forma e externalizar de uma maneira fluida. A imagem que chega aos olhos de quem assiste percebe a forma de arte do balé na sua inteireza e isso não tem nada a ver com os momentos de grandes saltos e giros do balé, esses momentos que levam as pessoas aos aplausos efusivos, essa demonstração de habilidade, não apresenta a forma na sua totalidade, apresenta o lado “gímnico” da bailarina e do bailarino.

A forma de arte do balé é dada previamente, não há arbitrariedade em relação aos códigos e a pantomima, mas penso haver certo livre arbítrio nos gestos e em como cada intérprete os escolhe e os coloca em cena. Palavras não são necessárias à forma do balé, talvez a outras danças fossem, o autor desenvolveu tal conceito sem definir uma dança específica, mas a dança no geral e em seu tempo histórico. Reflito sobre a palavra e sua imposição, pelo conceito tratado e penso que essa dança, da qual ele falava, beirava a uma ópera-balé, ou algo parecido.

Mas se o balé e as demais danças forem compreendidas na chave da linguagem no século XXI, já será suficiente os movimentos e os gestos, ridículo seria, em nosso tempo, quem não entendesse a dança pela dança e nada mais, que mudos e estrangeiros se comunicam sem palavras, pois falam com o corpo inteiro.

Ir aos autores clássicos, para mim, é importante para entender certos conceitos e notar se eles ainda são possíveis em nosso tempo, percebo a força desses textos e em como foram necessários para me fazer pensar e sistematizar conceitualmente o que penso ser a forma do balé em pleno século XXI, mas percebo que falta algo, outro conceito de arte, que me satisfaça e me ajude a levar adiante a ideia de um balé sujo (metáfora) e de uma “pedagogia da sujeira”, é nesse momento que me vejo lendo a “arte como experiência”, de um autor norte americano: John Dewey (2010).

Nesse texto penso ser possível ir além da forma, da materialidade dançada do balé, e ir à experiência. Compreender a estética no campo da vida, e arte como parte dessa vida. Como aponta Dewey (2010, p.59), “na concepção comum, a obra de arte é frequentemente identificada com a construção, o livro, o quadro ou a estátua, em sua existência distinta da experiência humana.” Recordo-me de minha pesquisa de mestrado (ANJOS,2017) e em como um dos meus objetivos era desmistificar a ideia de arte como dom, como algo divino, pois era assim que meus bailarinos definiam a arte, lendo esse trecho de Dewey lembrei de tal fato e dessa noção, digamos, espiritual que impera no âmbito da arte, essa é feita por humanos, que constroem seus “objetos” a partir de suas experiências com e no mundo, se é feita por humanos, eles podem fruí-la, mas precisam saber que isso é possível, então a arte precisa estar na vida das pessoas, nas escolas, nas ruas, e as instituições consagradas de arte deveriam ser espaços acessíveis a todos. O balé clássico deveria ser algo possível às pessoas... “Quando um produto artístico atinge seu status de clássico, de algum modo, ele se isola das condições humanas em que foi criado e das consequências humanas que gera na experiência real de vida.” (DEWEY,2010, p.59)

Observo que o balé clássico esteve nesse lugar, isolado do humano (talvez, ainda esteja). Todavia, sua disseminação e propagação em pleno século XXI em outros corpos, em outras possibilidades de expressão, “sujo”, nas ruas, propicia essa experiência estética que é, na concepção adotada por mim nesse momento de escrita, a definição de arte. A experiência corporal ocasionada pela prática do balé cria experiência estética, e a meu ver, profunda, pois é com o corpo todo, não é somente ver, assistir balé, mas fazê-lo.

A forma do balé pode não ser internalizada por todos, como já apontado pelas entrevistadas desse trabalho, nem todos os corpos são os corpos do balé, aqueles

anatomicamente requeridos, tecnicamente impecáveis, magros. Esse corpo que reproduziria idealmente as formas, o estilo do balé, por um bom intérprete. No entanto, a meu ver, a experiência corporal propiciada pelo balé faz surgir outras estéticas, envolve o sujeito num outro tipo de aprendizado da vida e do mundo. Sobre o que vem a ser a estética, aprecio a afirmação de Dewey (2010, p.61) com um dado exemplo: “o Parthenon é, por consenso uma grande obra de arte. Mas só tem estatura estética na medida em que se torna uma experiência para um ser humano.” Penso o mesmo sobre o balé clássico, só tem estatura, e eu diria estrutura perceptiva estética quando se torna corporalmente uma experiência.

Faço uma digressão para contar que mesmo sendo, aparentemente, só a visão – o órgão corporal – quando estimulada, pode causar uma experiência a nível estético, pois recorde-me de meus alunos adultos de graduação em Educação Física que nunca haviam assistido a um grande balé de repertório e mesmo que tenha sido uma tarefa imposta, a de assistir, pude notar como fora significativa para eles, que ficaram surpresos e admirados com o que viram. Fizeram analogias com os movimentos que eles conheciam, perceberam a relação entre movimentos e música e até despiram-se de seus preconceitos de gênero em relação ao Balé clássico, tivéssemos mais aulas quiçá poderíamos ter assistido ao vivo algum balé, mas o momento pandêmico (em 2020) não possibilitou tal experiência.

Essa separação entre arte e vida, observei em Adorno e Horkheimer (1985), e obviamente compreendi o porquê deles terem feito isso, havia relação com a experiência de vida e estética de ambos, que abruptamente saíram de seu país e viram um outro mundo e modo de vida totalmente distintos do seus, mais longe ainda está a experiência estética e de vida de Schlegel (2014), que de semelhança com os dois só a origem alemã; já Dewey, filósofo assentado no campo da pragmática, fez da vida não um problema em relação a arte, mas viu uma estética possível nela. Autores distintos que se debruçaram sobre a arte em momentos diferentes e com problemas de investigação díspares, mas cujo tema central fora o mesmo: a arte.

O meu problema nesse capítulo envolve a arte do balé e sua forma, mas também a possibilidade de seu aprendizado sem com isso produzir bailarinos e bailarinas profissionais. O aprendizado da tradição e com isso o aprendizado estético são forças instigadoras. De acordo Dewey (2010),

(...) para *compreender* o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir. (DEWEY, 2010, pp.61-62),

Aprecio essa afirmação de Dewey, mas penso que não só o prazer deve ser levado em consideração à compreensão estética, às vezes uma ação, um objeto, não causa prazer, mas fascina, desperta os sentidos de outro modo e isso pode ser, ou propiciar, uma experiência estética, advinda também de estranhamento, de reflexão, ou simplesmente pensamentos e sentimentos não possíveis de serem explicados, mas algo fora instigado em quem viveu aquele instante. O instante do acontecimento – um devir.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O que sobra?

Nesse momento final de pesquisa percebi que uma filosofia foi meu solo, o território em que pude refletir. Intuí que o momento pandêmico favoreceu essa investigação com meus pensamentos e experimentações solitárias, mas sei que houve uma dobra, em que as “ciências sociais” compuseram, também, o chão desta pesquisa.

O uso das imagens, de cortar e moldar imagens, que são textos desta composição acadêmica foi um experimento importante na tentativa de resolução do problema e de alcançar o objetivo desta investigação. Fiz uso dos conhecimentos de pesquisa que eu já dispunha e traí não só a filosofia que me sustentou, como os conhecimentos que fui construindo no processo de doutoramento. Essa traição, para mim, é aquilo que me conforma como pesquisadora. Pois, lendo e escutando muitas pessoas, aprendo, mas não busco segui-los sem contestação. Mudar, desenhar outros caminhos, ousar fazer do meu jeito, assim é construir-se, a meu ver, professora e pesquisadora.

O problema da pesquisa foi movido para a pergunta: o que é a limpeza no/do Balé clássico? E o objetivo foi dar a ver, descortinar e compreender a ideia de limpeza no/do Balé clássico e, a partir disso, refletir sobre o ensino dessa dança. Será que tal objetivo foi atingido?

Ao olhar para o texto final, penso que o problema de pesquisa proposto foi sanado, afinal a ideia de limpeza inerente ao balé clássico emergiu com as respostas dadas pelos intercessores. Porém, além da limpeza técnica, foi possível perceber a virtualidade envolvida nessa temática, e houve transbordamento de significação. Chegou-se à ideia de limpeza racial, de assepsia, de higienismo social. O Balé clássico manteve e ainda mantém, mesmo havendo fissuras, rizoma, o padrão de pessoa branca e das quase brancas, na produção dos grandes repertórios e dos novos clássicos do século XX. Houve exceções, pouquíssimas pessoas pretas fizeram nome no Balé clássico e nesse caso foram homens. Num universo extremamente concorrido entre as mulheres e menos entre os homens, pressupõe-se o motivo de homens pretos conseguirem adentrar a esse

mundo de dança branca. E isso não significa que homens pretos, também, não se sintam preteridos nesse universo.

Anúnciação (2021) escreveu uma dissertação de mestrado, cujo tema é o corpo negro no balé clássico, o que me chamou a atenção em seu trabalho foram os momentos em que ele traz sua história de vida na tessitura de sua escrita, pois ele é um homem preto, baiano, bailarino e professor de balé clássico, que ao longo de sua trajetória com essa dança percebeu a ausência de pretos nesse universo. Ele relata:

Como obtive uma longa formação na técnica de balé clássico, com mais de 10 anos de estudos, participei de inúmeros espetáculos de escolas de dança, de competições, de exames de qualificações internacionais e de grupos de dança, fui notando que o.s "grandes musa.os" do balé eram pessoas brancas que tinham uma realidade socioeconômica bem diferente da minha e que talvez eu não conseguisse alçar voos nesta técnica de dança. (ANUNCIACÃO, 2021, p.17)

Ao abrir as cortinas, do palco, do balé clássico meus intercessores revelaram quem eles consideram “limpos”. Marianela Nuñez, em pleno século XXI, no ano de 2023, é considerada a limpeza em pessoa. Uma mulher branca, argentina, e principal bailarina do *Royal Ballet*. Essa Cia de balé é mencionada como modelo de limpeza também. Os modelos de limpeza são, em sua maioria, europeus. A Cia Ópera de Paris ainda foi exaltada pela sua relação com a sua escola que fornece as joias lapidadas à Cia.

O limpo é de fora, eurocentrado. A tradição é evocada como a responsável por manter esse padrão de limpeza. A tradição aparece como um dogma, logo inquestionável. Todavia, a quem conteste e ouse atualizar a tradição.

Nos Estados Unidos da América uma Cia específica para bailarinas (os) afrodescendentes foi erguida. O que isso simboliza? Haveria lugar de negro e lugar de branco? Por que bailarinas (os) pretas (os) ou pardas (os) precisam de lugares específicos? Porque o universo do balé clássico é racista. Ao negro caberia a dança afro, no caso brasileiro, a dança moderna no caso estadunidense, e em Cuba, pelo lido, a rumba.

A tradição do balé clássico é passada de geração a geração por meio da “oralitura” (conceito de MARTINS, 2021), é pelo dito verbalmente e corporalmente que se ensina e aprende o balé. Há uma performance desse saber, com suas convenções e grafias próprias. Os códigos dessa dança atravessaram o tempo, cronológico, pelos corpos que absorveram tais escritos.

Ao escutar as professoras de balé foi possível captar como a formação delas é atravessada pela forma fixa do Balé clássico e elas sabem que precisam perpetuar essa forma, obviamente, reconhecem as fugas necessárias para o ensino dessa dança.

Sobre o ensino do balé, ao refletir com as entrevistadas e com o curso do método Vaganova, ficou claro a ideia de infância presente no Balé clássico. Primeiramente, é uma infância no singular. Em segundo lugar, a infância é, aparentemente, um lugar vazio, a criança na visão do balé (e não das professoras) é um vir a ser, é rasa e sem saber, precisa de forma, de direcionamento, precisa do exemplo, afinal como a criança aprenderá o balé sem que a professora esteja de coque? Como se aprende balé sem coque? São as ideias arcaicas ainda presentes no balé clássico, e que algumas pessoas seguem à risca, outras já ousam desobedecê-las.

Essa ideia de infância me afetou, assim como a ideia de aprendizagem por quem aprende. Penso ser essa uma possível dobra de outra investigação. Assim como a ideia do que avaliar no balé clássico. Como intitulei “pedagogias do balé clássico”, reflito sobre as inúmeras possibilidades investigativas com essa prática educativa, portanto social.

Retomei um texto que li, mas não o utilizei antes neste trabalho, para finalizar essa tarefa e refletir sobre essa dobra da infância e do aprendizado. Fui à Telma Weisz, que escreveu: “A escola costuma esquecer que as crianças desenvolvem uma vida social com sua turma, tão importante em termos formativos quanto a aprendizagem de conteúdos escolares.” (WEISZ, 2018, p.111). Se o balé se constrói como escola e até usa do vocabulário da educação formal, então ele poderia se abrir a essa afirmação de Weisz, penso que as bailarinas desenvolvem uma vida social que se desconhece e que favorece ao aprendizado. Agora me questiono, a partir das infâncias que vivenciam essa dança, sobre: o que se aprende e como se aprende? Afinal, aprender antecede o ato de ensinar (FREIRE, 2016). Com essa problemática em mente, continuo com Weisz (2018) que disse:

A partir do momento em que entendemos que nem tudo o que as crianças aprendem na escola é ensinado pelos professores, compreendemos também por que não se pode avaliar apenas os conteúdos das áreas de conhecimento na hora de decidir a vida escolar de um aluno. (WEISZ 2018, p.111)

Fico com esse excerto em meus pensamentos e penso sobre o que avaliar no balé clássico para além dos conteúdos e do que se diz que se aprende com o balé, afinal dizem que o balé propicia a disciplina e essa será levada à vida, mas só dizem isso, será que é somente isso que se aprende? Será que por não ter o corpo ideal, a forma estética de movimentos, a técnica, a aluna, deve ter sua “vida escolar” do balé definida, no sentido de afirmarem à pessoa: não,

você não pode. Se a limpeza é o ideal, o que se faz com a sujeira, a colocam debaixo do tapete? Quando essa sujeira são pessoas, corpos, penso que ela não se esconde tão facilmente, então, a meu ver, é necessário pensar sobre ela e na estética que ela produz, nos aprendizados produzidos, mas não percebidos.

Talvez, haja aí outra dobra, e um balé menor também possa surgir. Outros balés a partir do balé maior, mesma técnica, mas com outras nuances, cores e corpos. Digo, mesmo técnica, porque falo de balé clássico, e não de “Balé brasileiro” ou de balé de qualquer outro lugar, não falo de balé como sinônimo de danças no geral. Porque sim, usa-se o nome balé para danças que não são Balé clássico. Algumas Cias, como o Ballet Stagium, fazem uso não só do nome, mas, também, da técnica do Balé clássico para a preparação corporal e estética de seus bailarinos, outras Cias do estado de São Paulo também fazem uso dessa técnica, mesmo não apresentando essa dança em seu repertório.

O que sobra desta investigação?

Uma resposta sobre limpeza. E mais fios investigativos...

Uma dança com forma estética específica, com uma tradição molar, mas com linhas de fuga, algumas capturáveis, outras talvez, não. Sobra um desejo de balé clássico desterritorializado. De um balé sujo. De um balé menor.

Sobra o desejo...

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas**. In: *Dialética do esclarecimento*. Zahar, 1985.
- AGOSTINI, Bárbara Raquel. **Ballet clássico: preparação física, aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor**. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.
- ANUNCIACÃO, Gleidison Oliveira da. **Do corpo negro no balé clássico ou das histórias que não se contam**. 2021. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33956> Acesso em: 06 de nov. 2023.
- ANJOS, Kátia Silva Souza dos. **O corpo cênico do balé clássico: um estudo a partir de relatos de bailarinos (as) clássicos (as) brasileiros (as)**. Orientadora: Régia Cristina Oliveira. 2017, 208 f. 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. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-04022017-153411/pt-br.php>.
- ANJOS, Kátia Silva Souza dos; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARDI, Marília. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, v. 29, n. 3, p. 439-452, jul. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbefe/a/3j5NYnyGWBbzfXj6SCtDqyJ/abstract/?lang=pt#> Acesso em: 31 de ago. de 2023.
- APOSTILA. Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (org.). **Introdução ao Método Vaganova**. Apostila do Curso de Inverno. Joinville - Santa Catarina – Brasil, 2021.
- ARTAXO, Inês; MONTEIRO, Gizele Assis. **Ritmo e Movimento: teoria e prática**. São Paulo: Phorte, 2013.
- BARZOTTO, Valdir Heitor. **Leitura, Escrita e Relação com o conhecimento**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e Simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BAUER, Martin W; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa Qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. 7ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira da Educação**, N° 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC#> Acesso em: 06 de ago. 2023.
- BRAGA, Suzana. **Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo**. São Paulo: Globo, 2010.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 março de 2008**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acesso em: 31 de jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 31 de jul. 2023.

BRIDGERTON. Criação e direção: Chris Van Dusen. Produtores executivos: Shonda Rhimes, Betsy Beers, Chris Van Dusen e Julie Anne Robinson. Netflix (2020). Acesso em 20 de Dez. 2021.

BROWN, Lauren Erin. As Long as They Have Talent: Organizational Barriers to Black Ballet. *Dance Chronicle*, 41:3, 359-392, DOI: 10.1080/01472526.2018.1518076, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472526.2018.1518076> Acesso em 28 de out. de 2023.

CASTRO, Caroline Konzen. **Métodos do balé Clássico: história e consolidação**. Curitiba, PR: CRV, 2015.

CATELLANI FILHO, Lino. **Educação Física no Brasil: a história que não se conta**. Campinas, SP: Papirus, 1988.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 22.ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHALMERS, Alan F. **O que é ciência afinal?** Tradução: Raul Filker (Resumido e adaptado de Alan F. Chalmers – O que é Ciência afinal?) Editora Brasiliense, 1993.

CREOLE Giselle. Direção: Frederic Franklin. *Dance Theatre of Harlem*. 1987.

DAFLON, Verônica Toste. **Tão longe, tão perto: pretos e pardos e o estigma racial brasileiro**, 2014, 198f. **Tese** (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Instituto de Estudos Sociais e Políticos. Disponível em: <https://www.btdt.uerj.br:8443/handle/1/15494>. Acesso em 28 de out. de 2023.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.5. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: **Conversações**. São Paulo: Ed. 34,1992.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo, Perspectiva, Ed.da Universidade de São Paulo, 1974.

DEPRINCE, Michaela. **O voo da bailarina: de órfã de guerra o estrelato**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2016.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
Disciplina. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/disciplina/>. Acesso em 22 de jul. 2023.

Documentário – Maria Meló e o Método Cecchetti: a maestria na arte de ensinar balé. Portal MUD. 23 de jun. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MyBrxLbCD-w>. Acesso em 25 de Out. de 2021.

DOSSE, François. **Prólogo: “Nós dois” ou entre-dois**. In: Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada. Porto Alegre: Artmed, 2010. Pp.13-25.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e Enigma. **Viso · Cadernos de estética aplicada**, Revista eletrônica de estética ISSN 1981-4062. Nº 19, jul-dez/2016. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/245>. Acesso em: 12 de jul. 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
FERREIRO, Emília; TEBEROSKY, Ana. **Psicogênese da língua escrita**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

Figuras da Dança 2008/Ady Addor. Direção: Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qCX1WRpQc5Q>. Acesso em 16 de out. 2021.

FLECK, Steven; SIMÃO, Roberto. **Força: princípios metodológicos para o treinamento**. São Paulo: Phorte Editora, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2008.

GHIRALDELLI JR. Paulo. **O que é pedagogia**. São Paulo: Brasiliense, 2006. - (Coleção primeiros passos; 193).

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia racial. **Cadernos PENESB**, Niterói: EdUFF, 2002, v. 4, 159 p.2002. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=156697> Acesso em: 28 de out. de 2023.

HAIDER, Asad. **Armadilha da Identidade: Raça e Classe nos dias de hoje**. São Paulo: Veneta, 2019.

HOMANS, Jennifer. **Os Anjos de Apolo: uma história do ballet**. Lisboa-Portugal: Edições 70, 2020.

KAEPLER, Adrienne. Dança e o Conceito de Estilo. In: Camargo, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. São Paulo: Odysseus, 2006. p. 101, 103. In: Konstantinos Kaváfis: Ítacas. FALE/UFMG Belo Horizonte 2009, p.10.

KEALIINOHOMOKU, Joan. **Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como forma de dança étnica**. In: Camargo, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e Modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo, Ed. 34, 1996.

LIBÂNEO, José Carlos. Pedagogia e pedagogos: Inquietações e buscas. **Educar**, Curitiba, n. 17, p. 153-176. 2001. Editora da UFPR. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.226> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/xrmzBX7LVJRY5pPjFxxQgnS/>. Acesso em 04 de Nov. de 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Maria Celeste. Entrevista com Ricardo Marín Viadel. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 4, n. 1, 13 maio 2013. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5538> . Acesso em 03 de jan. 2022.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo, EPU, 1974.

MCNIFF, Shaun. Artistic expressions as primary modes of inquiry. **British Journal of Guidance & Counselling**, Vol. 39, No. 5, 385_396. ISSN 0306-9885 print/ISSN 1469-3534, November 2011. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03069885.2011.621526> . Acesso em 03 de jan. 2022.

Método. Aulete. Dicionário On-line de Português. Disponível em: <https://aulete.com.br/m%C3%A9todo> . Acesso em 02 de jan. 2021

MICHAILOWSKY, Pierre. **A dança e a escola de ballet**. Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação. Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro – Brasil, 1956.

MONTEIRO, Marianna F. M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. In: NORA, Sigrid (org.). **HUMOS** 4. v. 1. ed. 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p. 51-59. Disponível em: https://rfp.sesc.com.br/moodle/pluginfile.php/2756/mod_folder/content/0/Prof_Rouse_Texto%209_D.%20Afro-%20dan%C3%A7a%20moderna%20brasileira.pdf?forcedownload=1
Acesso em 06 de ago. 2023.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a Dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

NAVAS, Cássia. A arte da dança na universidade pública contemporânea. v. 8 n. 1 (2007): **IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1182>. Acesso em: 03 de ago. 2023.

NAVAS, Cássia. **Centros de formação: o que há para além das academias?** In: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane e MARINHO, Nirvana (orgs.) Algumas perguntas sobre dança e educação. Joinville: Nova Letra, 2010. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/wp-content/uploads/2017/09/III-Seminarios-de-Danca-Algumas-Perguntas-sobre-Danca-e-Educacao.pdf>. Acesso em 03 de Ago. 2023.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Da utilidade e do inconveniente da história para a vida**. São Paulo: Lafonte, 2019.

NIKIFOROVA, Larisa, Anastasiia Vasileva, e Mayumi Sakamoto de Miasnikov. Black Dancers and White Ballet: Case of Cuba. *Arts* 12: 81. 2023. <https://doi.org/10.3390/arts12020081> . Disponível em: [Arts | Free Full-Text | Black Dancers and White Ballet: Case of Cuba \(mdpi.com\)](https://www.mdpi.com/2076-0754/12/2/81) Acesso em: 09 de Set. 2023

PAULA, Déborah Helenise Lemes de. **Currículo na escola e currículo da escola: reflexões e proposições**. Curitiba: Intersaberes, 2016.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PEREIRA, Roberto. **Eros Volússia**: a criadora do bailado nacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004.

PORTAL GELEDÉS. Por Leda Antunes, 20/05/2021. Mercedes Baptista: os 100 anos da primeira bailarina negra do Municipal e nome fundamental da dança no Brasil. 20/05/2021. Disponível em : <https://www.geledes.org.br/mercedes-baptista-os-100-anos-da-primeira-bailarina-negra-do-municipal-e-nome-fundamental-da-danca-no-brasil/> Acesso em: 06 de ago. 2023.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Refinar. <https://www.aulete.com.br/refinar>. Acesso em: 21 de ago. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Renato Janine. **A etiqueta no antigo regime: do sangue à doce vida**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. SÃO PAULO ESCOLA DE DANÇA (SPED). Mesa de discussão: Balés, no Plural. SPED, Youtube, 07 de Abril de 2022.

SCHLEGEL, August Wilhelm. **Doutrina da Arte: cursos sobre literatura e bela arte**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SOARES, Carmen Lúcia. **O corpo moldado: a limpeza e a utilidade**. In: Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. Campinas-SP: autores associados, 2005.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

STEPAN, Nancy Leys. Eugenia no Brasil, 1917-1940. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. História e Saúde collection, pp. 330-391. ISBN 978-85-7541-311- 1. Available from SciELO Books. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/7bzx4/pdf/hochman-9788575413111-11.pdf>. Acesso em: 06 de ago. 2023.

VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 9n. 1, jan/jun, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/40646>. Acesso em: 03 de jan. de 2022.

VIAGRELLO, Georges; HOLT, Richard. O corpo trabalhado – Ginastas e esportistas no século XIX. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Videodocumentário. Balé de Pé no Chão, a Dança Afro de Mercedes Baptista. Direção Marianna F. M. Monteiro e Lilian Solá Santiago, São Paulo: Terra Firme Digital, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU> Acesso em 08 de ago. 2023.

Videodocumentário. Eros Volússia, a dança mestiça. Direção Dimas Oliveira Junior e Luis Felipe Harazin. Co-produção de We Do Comunicação em realização da Rede STVs SESC SENAC, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOhVX8> Acesso em 08 de ago. 2023.

VIGARELLO, Georges. A invenção da ginástica no século XIX: movimentos novos, corpos novos. **Rev. Bras. Cienc. Esporte**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 9-20, set. 2003. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/170/179>. Acesso em 02 de fev. 2022

VIGARELLO, Georges. **Treinar**. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques;

VIGARELLO, Georges (dir.). *História do Corpo: As mutações do olhar. O Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

Virtuose. Aulete. Dicionário On-line de Português. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/virtuose>. Acesso em 24 de ago. 2021

WEISZ, Telma. **O diálogo entre o ensino e a aprendizagem**. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2018

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014

XAVIER, Giovana. **História Social da Beleza Negra**. 1ªed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021

XAVIER, Giovana. Segredos de penteadeira: conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra pós-abolição do Brasil e dos EUA. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 429-450, julho-dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/MrcHJWxGCDZjwJjRvZPwvYR/abstract/?lang=pt#> . Acesso em 25 de jul. 2023

APÊNDICE A

Entrevistas- Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento

Olá,

Gostaria de lhe dizer que essa entrevista será gravada e transcrita, caso você autorize. Informo-lhe que essa conversa é destinada à produção de minha tese de doutorado. Resolvi estudar as “pedagogias do balé clássico”, e muitos objetivos e problemas me afetam. Informolhe que sua identidade será mantida em sigilo, e que em qualquer momento você pode interromper essa entrevista, bem como se recusar a fazer parte desse trabalho. Meu e-mail e telefone ficarão à sua disposição.

Tenho como objetivo provisório:

Dar a ver, mostrar, e compreender o que, e como, se ensina e o que, e como, se aprende no balé clássico. Além de compreender o campo de educação na qual o balé clássico se adéqua. O desejo é de descobrir essa resposta a partir das vivências singulares, porém partilhadas coletivamente no campo do balé clássico, com foco nos professores e alunos de academias e estúdios de dança de São Paulo, além da minha vivência como professora e bailarina amadora.

- ✓ Você autoriza a gravação e transcrição dessa entrevista?
- ✓ Você compreendeu os objetivos? Podemos começar?
- ✓ Qual seu nome? (não se preocupe, não revelarei)
- ✓ Quantos anos você tem?
- ✓ Qual sua formação acadêmica?
- ✓ Qual sua profissão, ou profissões?
- ✓ Há quanto tempo é professora de balé?
- ✓ Como tornou-se professora de balé?
- ✓ O que é para você ser professora de balé clássico?
- ✓ Nos lugares em que você trabalha como funciona o ensino de balé clássico? Quem são seus alunos (idade, gênero, raça/cor, condição socioeconômica etc.)? Você sabe quanto seus alunos pagam de mensalidade?
- ✓ A partir de suas vivências, e experiências, como você acha que se ensina balé? E como se aprende?

Formulário Google

Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento - Pesquisa sobre Balé

Gostaria de lhe dizer que esse formulário será utilizado em minha pesquisa de doutorado pela Faculdade de Educação da USP. Informo-lhe que esse material é destinado à produção de minha tese de doutorado. Resolvi estudar as “pedagogias do balé clássico”, e muitos objetivos e problemas me afetam, como:

- Compreender o que é a limpeza evocada no estudo do balé clássico, e esse formulário é para buscar essa resposta.

Informo-lhe que sua identidade será mantida em sigilo, e que em qualquer momento você pode solicitar que eu não utilize suas respostas, bem como se recusar a fazer parte desse trabalho, mas saliento sigilo total, sua privacidade será totalmente respeitada. Fique tranquila (o) para responder como achar melhor também, não haverá julgamento em relação às respostas.

Minha orientadora chama-se Mônica Caldas Ehrenberg da FEUSP

Meu e-mail e telefone ficarão à sua disposição.

ktiadosanjos@gmail.com

katia.anjos@usp.br



ktiadosanjos@gmail.com [Alternar conta](#)



* Indica uma pergunta obrigatória

E-mail *

Seu e-mail

Você autoriza o uso das suas respostas para utilização na pesquisa de doutorado? *

Sim

Não



[/docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSed1rNfjHsHtXxG-XuILUavhONkeBNlylo_6SLpKoAljVrIww/viewform](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSed1rNfjHsHtXxG-XuILUavhONkeBNlylo_6SLpKoAljVrIww/viewform)

2023, 12:24

Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento - Pesquisa sobre Balé

Qual a sua idade? Se for menor de 18 anos é necessário que seu responsável autorize para você. *

Sua resposta

Se menor de 18 anos, por favor, o responsável autoriza a participação? Se for maior, reponda: Não se Aplica *

Sua resposta

Qual seu nome completo? (não será divulgado, é só para controle da pesquisadora) *

Sua resposta

Qual seu gênero? Senão quiser responder, por favor, escreva: "Não se aplica" *

Sua resposta

Qual sua cor/raça? *

- Preta (o)
- Parda (o)
- Amarelo (a)

Branca (o)

Indígena



docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSed1rNfjHsHtXxG-XuiLUavhONkeBNlylo_6SLpKoAljVrlww/viewform

2023, 12:24

Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento - Pesquisa sobre Balé

Qual sua relação com o balé clássico? Você é aluna (o) ou professora/professor? *

Sua resposta

Atualmente, você trabalha com balé clássico? Se sim: atuando em que seguimento, como bailarina (o), professora/professor, ou de outra forma...

Sua resposta

Há quanto tempo estuda, ou estudou, o balé clássico?

Sua resposta

Atualmente você faz aulas de balé clássico?

Sim

Não

Você, atualmente, é professora/professor de balé clássico?

Não

Sim

Qual método, ou métodos, de ensino do balé clássico você vivenciou?

Sua resposta

2023, 12:24

Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento - Pesquisa sobre Balé

Minha pergunta principal para a pesquisa é:
O que significa a limpeza no balé clássico, para você? Quando escutamos de alguém do balé: "faltou limpeza", o que isso quer dizer?

Sua resposta

Que bailarina (o) você considera "limpa (o)", e por quê?

Sua resposta

Que companhia (CIA) de dança, do Brasil ou do mundo, você considera "limpa", e por quê?

Sua resposta

Ficou com vontade de me contar mais alguma coisa sobre o balé e a ideia de limpeza? Use esse espaço para escrever.

Sua resposta