

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Programa de Pós-graduação
em Arte e Cultura Visual

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Por uma visualidade do ballet clássico:
entrecruzamentos entre os sentidos
das Imagens do corpo na historiografia
e na prática do ballet clássico.

MESTRANDO

Henrique Camargo

ORIENTADOR

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva

GOIÂNIA • ANO 2018

FaV
FACULDADE DE
ARTES VISUAIS

PPGACV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES E CULTURA VISUAL



**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

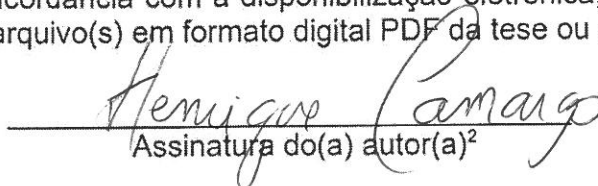
Nome completo do autor: HENRIQUE CAMARGO

Título do trabalho: POR UMA VISUALIDADE DO *BALLET* CLÁSSICO: ENTRECruzamentos ENTRE OS SENTIDOS DAS IMAGENS DO CORPO NA HISTORIOGRAFIA E NA PRÁTICA DO *BALLET* CLÁSSICO.

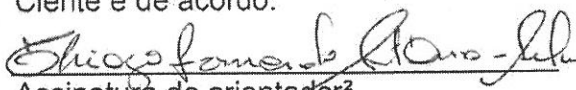
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do orientador²

Data: 19 / 03 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO/DOUTORADO

**POR UMA VISUALIDADE DO *BALLET* CLÁSSICO: ENTRECruzAMENTOS
ENTRE OS SENTIDOS DAS IMAGENS DO CORPO NA HISTORIOGRAFIA E NA
PRÁTICA DO *BALLET* CLÁSSICO**

HENRIQUE CAMARGO

Trabalho final de Mestrado

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação, sob orientação do Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva.

Goiânia - GO
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

CAMARGO, HENRIQUE
POR UMA VISUALIDADE DO BALLET CLÁSSICO:
ENTRECRUZAMENTOS ENTRE OS SENTIDOS DAS IMAGENS DO
CORPO NA HISTORIOGRAFIA E NA PRÁTICA DO BALLET
CLÁSSICO [manuscrito] / HENRIQUE CAMARGO. - 2018.
181 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista
de tabelas.

1. CULTURA-VISUAL. 2. BALLET-CLÁSSICO. 3. SENTIDOS. 4.
IMAGEM. I. Sant'Anna e Silva , Thiago Fernando , orient. II. Título.

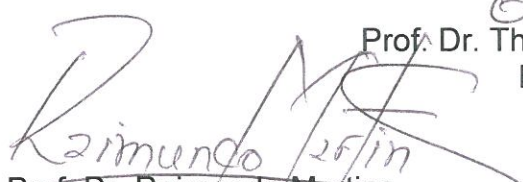
CDU 7

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 003/2018 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **HENRIQUE CAMARGO**- Aos seis dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito (06/03/2018), às 14h00min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Thiago Fernando Sant'Anna e Silva (FAV/UFG) – orientador, Raimundo Martins da Silva Filho (FAV/UFG) e Valeria Maria Chaves de Figueiredo (FEFD/UFG) para, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: POR UMA VISUALIDADE DO BALLET CLÁSSICO: ENTRECruzamentos ENTRE OS SENTIDOS DAS IMAGENS DO CORPO NA HISTORIOGRAFIA E NA PRÁTICA DO BALLET CLÁSSICO, em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação, de autoria de HENRIQUE CAMARGO, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora Thiago Fernando Sant'Anna e Silva, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca:

*Revisão de linguagem
positivista, repetida várias vezes. Melhorar os fatos do sujeito.
Dividir o capítulo 7.*

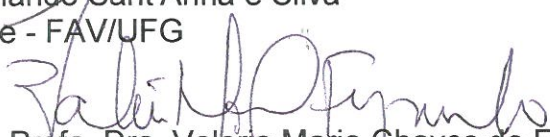
Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.



Prof. Dr. Raimundo Martins
Membro – FAV/IFG



Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva
Presidente - FAV/UFG



Profa. Dra. Valeria Maria Chaves de Figueiredo
Membro - FEFD/UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO/DOCTORADO

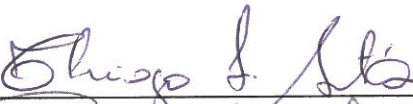
FOLHA DE APROVAÇÃO

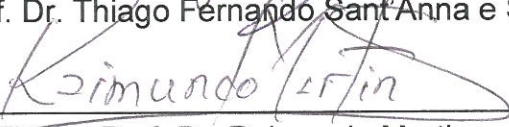
HENRIQUE CAMARGO

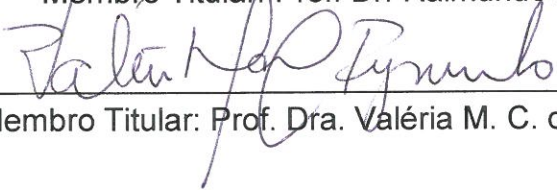
POR UMA VISUALIDADE DO *BALLET* CLÁSSICO: ENTRECruzAMENTOS
ENTRE OS SENTIDOS DAS IMAGENS DO CORPO NA HISTORIOGRAFIA E NA
PRÁTICA DO *BALLET* CLÁSSICO

Trabalho final de Mestrado apresentado ao
Programa de Artes e Cultura Visual da Universidade
Federal de Goiás, para obtenção de aprovação.

BANCA EXAMINADORA


Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva


Membro Titular: Prof. Dr. Raimundo Martins


Membro Titular: Prof. Dra. Valéria M. C. de Figueiredo

Membro Suplente: Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães

Membro Suplente: Profa Neila Cristina Baldi

Agradecimentos

À Universidade Federal de Goiás representada pela equipe de coordenadores, secretários, funcionários e professores que sempre me apoiaram, me respeitaram e muito contribuíram em minha formação, em especial:

Ao Prof. Dr. Thiago Sant'Anna, pelo profissionalismo, habilidade e competência com que orientou este trabalho e principalmente à atenção dispensada a minha pessoa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de estudos durante todo o período de realização desta dissertação.

Aos professores que colaboraram diretamente na construção e desenvolvimento da temática deste estudo: Prof. Dr Raimundo Martins, Prof.^a Dr^a Leda Maria de Barros Guimarães, Prof. Dr. Pablo Petit Passos Sérvio e Prof^a Dr^a Juliana de Castro Chaves.

À Família BHC pelo apoio e participação direta ou indireta nesta pesquisa, em especial a amiga Christiane Frauzino pelo suporte nas crises e nos momentos mais difíceis por mim atravessados.

Por fim agradeço à Arte da Dança, minha profissão e minha paixão: a dança, na modalidade do Ballet Clássico que sempre vem me proporcionando conquistas, momentos inesquecíveis e que acima de tudo é responsável pela formação do meu eu e de todas as minhas conquistas.

*Ballet is artificial. It is like poetry, it is invented.
Where words fail, poetry can succeed and the same is
true of ballet: something you cannot explain can be
expressed on pointe.*

George Balanchine.

POR UMA VISUALIDADE DO *BALLET* CLÁSSICO: ENTRECRUZAMENTOS ENTRE OS SENTIDOS DAS IMAGENS DO CORPO NA HISTORIOGRAFIA E NA PRÁTICA DO *BALLET* CLÁSSICO

RESUMO

A presente dissertação, projeto de pesquisa realizado através do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, nível mestrado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), tem como objetivo analisar as visualidades e os sentidos construídos pelas imagens dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) com ênfase nas bailarinas clássicas. Proponho percorrer através de uma historiografia imagética do *ballet* clássico refletindo sobre as principais figuras femininas, do seu surgimento no renascimento até o período romântico onde se estabeleceu o uso das sapatilhas de ponta. Apresentar a complexa sistematização, elitização corpórea e os dispositivos envolvidos na prática do *ballet* clássico afim de construir corpos ditos “perfeitos” e atingir a utilidade necessária para erigir “belas” imagens. Neste sentido utilizo as concepções teóricas do filósofo francês Michel Foucault como a genealogia e a arqueologia do poder e sua percepção dos corpos dóceis seguido de vários dos dispositivos utilizados para o adestramento dos corpos dos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Entre os diversos dispositivos que compõem este adestramento venho a realizar um aprofundamento no artefato sapatilha de ponta que surgiu realizando a almejada aspiração do *ballet* clássico, a imponderabilidade. O artefato que imprime à imagem da bailarina clássica o sentido de maior pregnância, a leveza, se transformou em um dispositivo ao exigir um correto adestramento e treinamento e ao dissimular dores e lesões sobrepuidas para transmitir tal visibilidade. Expor pesquisa de campo realizada em escola de ensino não formal de *ballet* clássico com um grupo focal constituído de praticantes desta arte, desde o processo coreográfico até performance final. Todas etapas foram ilustradas através de pranchas baseadas no atlas mnemosyne de Warburg e diversas narrativas foram construídas para que viessem a contemplar as discussões aqui inseridas sobre a possibilidade de se apresentar “belas” imagens e emergir sentidos mesmo com pessoas que não possuem um dito “corpo ideal”.

Palavras-chave: Cultura Visual. *Ballet-Clássico*. Sentidos. Imagens

FOR A VISUALITY OF THE CLASSICAL BALLET: INTERCROSSING BETWEEN THE SENSES OF THE BODY IMAGES IN HISTORIOGRAPHY AND THE PRACTICE OF CLASSICAL BALLET

ABSTRACT

The present dissertation is a research project carried out through the Graduate Program in Art and Visual Culture, master's level, of the Faculty of Visual Arts (FAV) of the Federal University of Goiás (UFG), in order to analyze and reflect the visualities and the senses constructed by the images of the classical ballet dancers with the emphasis on the work sur la pointe performed by the female classical dancers. I propose to go through an imagery historiography of classical ballet reflecting on the main female figures, from its emergence in the Renaissance to the romantic period where the use of the pointe shoes was established. To present the complex systematization, bodily elitism and devices involved in the practice of classical ballet in order to construct so-called "perfect" bodies and attain the usefulness necessary to erect "beautiful" images. In this sense I use the theoretical conceptions of the French philosopher Michel Foucault as the genealogy and archeology of power and their perception of the docile bodies followed by several of the dispositive used for the training of the bodies of the classical ballet dancers. Among the various dispositives that make up this training I come to realize a deepening in the artifact pointe shoes that emerged realizing the longed for classic ballet, the weightlessness. The artifact that impresses the classical female ballet dancer with the sense of great pregnancy, the lightness, has turned into a dispositive by also requiring correct dressage and training and by disguising pains and injuries to convey such visibility. Expose field research conducted at non-formal classical ballet school with a focal group consisting of practitioners of this art during of choreographic process until the final performance. All steps were illustrated through panels based on the mnemosyne atlas of Warburg and various narratives were constructed to contemplate the discussions inserted here about the possibility of presenting "beautiful" images and emerging senses even with people who do not have a so-called "ideal body".

Keywords: Visual Culture. Classical *ballet*. Senses. Images

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Bailarina BDLB.....	25
Figura 2: Vênus de Milo. Escultura Grega. Museu do Louvre. Paris.....	46
Figura 3: Vênus de Milo.....	47
Figura 4: Vênus de Milo.....	47
Figura 5: Salvador Dalí, 1964. <i>Venus de Milo com gavetas</i>	48
Figura 6: Living History: Bound Feet Women of China.....	50
Figura 7: Alexander McQueen Plato's Atlantis, Colection.....	51
Figura 8: Primeiras Bailarinas Clássicas	54
Figura 9: En dehors - 1ª posição dos pés no <i>Ballet</i> Clássico	55
Figura 10: Barre Work.....	62
Figura 11: Centre Practice.....	64
Figura 12: Rei Louis XIV.....	86
Figura 13: Marie Camargo.....	96
Figura 14: Marie Sallé.....	97
Figura 15: Estátua La Vênus de Lespugue.....	107
Figura 16: Marie Taglioni.....	109
Figura 17: Primeiras Sapatilhas de Ponta.....	115
Figura 18: Anatomia da Sapatilha de Ponta	116
Figura 19: Alinhamento <i>Sur La Pointe</i>	118
Figura 20: Beleza e dor.....	120
Figura 21: Prancha 1 - A estética do <i>cou de pied sur la pointe</i>	133
Figura 22: Prancha 2 - Treinamento, preparação e condicionamento.....	136
Figura 23: Prancha 3 – Montagens coreográficas e ensaios.....	148
Figura 24: Prancha 4 – Performance final.....	152

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Identificação do Grupo Focal.....	43
Quadro 2- Principais Regras, Fatos, Tratados e Codificações do <i>Ballet</i>	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
PRÓLOGO	24
SENTIDOS DA IMAGEM NA ARTE DA CULTURA VISUAL DO BALLET CLÁSSICO.....	24
1º ATO	35
DESÍGNIO DOS CAMINHOS E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	35
Cena 1.1 Entrecruzamentos do sujeito professor, bailarino e pesquisador.....	35
Cena 1.2 Grupo Focal: conceitos, recrutamento e identificação.....	40
2º ATO	45
BALLET CLÁSSICO: CAMINHOS HISTÓRICOS E A DOCILIDADE DE CORPOS PARA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE SEU IDEAL DE PERFEIÇÃO.....	45
Cena 2.1 Uma imagem enquanto ideal de perfeição e de belo.....	45
Cena 2.2 O corpo ideal da bailarina clássica: anatomia, técnica e expressão.....	52
Cena 2.3 Um olhar foucaultiano na construção das belas imagens.....	58
3º ATO	
BALLET CLÁSSICO: UMA HISTORIOGRAFIA IMAGÉTICA FEMININA.....	78
Cena 3.1 As imagens femininas no <i>Ballet</i> Clássico: um passeio pela historiografia.....	80
Cena 3.2 <i>Ballet</i> : filho legítimo de Louis XIV.....	85
Cena 3.3 A Imagem Feminina no <i>Cour de Ballet</i>	94
Cena 3.4 Confrontos e Rupturas do <i>Ballet d' Action</i>	99
Cena 3.5 O <i>Ballet</i> Clássico.....	102
Cena 3.6 <i>Sur la Pointe</i> e <i>Le Pointe de Chausson</i>	112
4º ATO	120
GOÛT DE L'EFFORT CONSTRUINDO BELAS IMAGENS ONDE EMEGEM DIVERSOS SENTIDOS IMAGETICOS NAS PRANCHAS DO MENMOSYNE.....	120
4.1 Goût de l'effort.....	120
4.2 A estética enganosa do sentido de leveza da bailarina clássica <i>sur la pointe</i>	122

4.3 Mnemosyne, o Atlas de imagens.....	129
4.3.1 Prancha 1 - A Estética do <i>cou de pied sur la pointe</i>	132
4.3.2 Prancha 2 –Treinamento, preparação e Condicionamento.....	135
4.3.3 Prancha 3 – Montagens Coreográficas e ensaios.....	140
4.3.4 Prancha 4 – Performance Final.....	149
 CONSIDERAÇÕES.....	 160
 REFERÊNCIAS.....	 164
 ANEXOS.....	 172
Anexo 1 Parecer Consubstanciado CEP.....	172
 APÊNDICES.....	 176
Apêndice 1.....	176
Apêndice 2.....	178
Apêndice 3.....	180

INTRODUÇÃO

“Se escrever é estar só, estar só será estar diante da imagem, sob seu domínio, sua marca, sua potência” (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Exatamente aqui eu, bailarino, professor e coreógrafo, diplomado em *Ballet Clássico* pela Royal Academy of Dancing of London, graduado em Licenciatura em Educação Física, pós-graduado *lato Sensu* em Didática do Ensino Superior e pós-graduando *Stricto Sensu* em Artes e Cultura Visual me encontro, diante de “belas” imagens construídas pelo *ballet* clássico através de seus corpos” ideais” que narram e expressam uma visualidade repleta de sentidos como beleza, leveza, fragilidade, delicadeza, dentre outros, peculiares às imagens dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) e que dissimulam toda uma docilização e um acirrado treinamento a que é exposto o corpo de seus praticantes.

O objetivo desta pesquisa será investigar os sentidos das visualidades da cultura visual do *ballet* clássico impressos nas imagens construídas pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Problematizar a configuração do *ballet* clássico como arte desde sua origem no renascimento, sua complexa sistematização, elitização corpórea, os dispositivos envolvidos na sua prática para que os corpos de seus praticantes atinjam a utilidade necessária para erigir as “belas” imagens. Analisar as imagens das sapatilhas de ponta, os sentidos por ela transmitida e o que está dissimulado atrás desta visibilidade. Representar através de narrativas escritas e visuais as imagens construídas durante pesquisa realizada com um grupo focal, constituído de bailarinos (as) clássicos (as) durante processo coreográfico onde poderá ser possível constatar a possibilidade de se apresentar “belas” imagens mesmo com pessoas que não possuem um “corpo ideal”. As expectativas, idealizações e observações acerca do treinamento, ensaios, performance e a experiência *sur la pointe* (sobre as pontas) gerando várias visualidades representativas da cultura visual da arte do *ballet* clássico.

A pesquisa se justifica primeiramente pela escassez de material sobre a temática em português, como já observado por Sampaio em 1996, “quase não existe literatura destinada ao bailarino ou ao público leigo” (SAMPAIO, 1996, p.153) e por ele reafirmado em nova bibliografia em 2013, “há pouca literatura sobre o ensino da dança clássica publicada em português” (SAMPAIO, 2013, p.12). Sobre o estudo

das imagens construídas pelo *ballet* clássico temos ainda menos material e quase sempre, como a pesquisa irá demonstrar, as imagens dos bailarinos (as) clássicos (as) são meramente ilustrativas. O material existente é pouco reflexivo e quase nunca analítico, como demonstrarei no discorrer sobre o percurso historiográfico em volta do tema, que em sua maioria foram escritos por ex bailarinos (as) clássicos (as) e suas experiências profissionais interferiram nas narrativas, funcionando em muitas obras como manual de terminologias, de explicações técnicas, um relato etnográfico, ou uma narrativa histórica evolutiva e cronológica sem aprofundamento. A importância será ainda em refletir, analisar e produzir conhecimentos e informações sobre a prática do *ballet* clássico realizada pelos corpos dos bailarinos (as) clássicos (as). Uma estratégia de construção de corpos úteis para atender às exigências técnicas e estéticas estipuladas pela arte do *ballet* clássico. Corpos que constroem “belas” imagens através de um rígido e sistematizado treinamento onde vários dispositivos são acionados. Assim, após anos de experiência profissional ministrando aulas e montando espetáculos, pareceu-me que se faz necessário aplicar um olhar crítico sobre as visualidades e os sentidos produzidos pelos praticantes da arte do *ballet* clássico, principalmente pelas bailarinas clássicas.

Refletir sobre esses aspectos visuais, visíveis ou não, com evidência na bailarina clássica e no dispositivo que a consagrou e que melhor a representa, as sapatilhas de ponta, a partir de uma perspectiva íntima, ou seja, de minha experiência cotidiana como ex bailarino, professor e coreógrafo me faz ter um olhar de dentro sobre o objeto no qual pretendo investigar.

O processo investigativo foi construído baseado em minha experiência profissional que conhece os processos de desenvolvimento pelos quais uma pessoa passa para se alcançar uma “perfeita” técnica com excelente qualidade artística, uma teoria já sedimentada em bibliografias especializadas que deram suporte a esse processo de reflexão e análise sobre o qual debruço meus esforços como observador e pesquisador, e ainda, nas experiências advindas de uma pesquisa de campo realizada com um grupo focal o qual foi exposto a todo um processo coreográfico, da concepção à performance final, narrando suas experiências que e produzindo uma visualidade imagética a qual contempla a cultura visual a qual está inserida a arte do *ballet* clássico.

O meu eu professor, artista e pesquisador vai se entrecruzando durante todo o processo, quase impossível desassociar minha formação como bailarino, professor

e meu olhar de pesquisador, o que torna ainda mais desafiadora esta jornada. Em alguns momentos se faz necessário o pesquisador assumir maior identidade, o que me faz defrontar com verdades nunca antes enfrentadas.

Durante o decorrer desta pesquisa e me utilizando das narrativas advindas de um relato etnográfico construído no processo coreográfico realizado com o grupo focal, o qual consta em minhas referências bibliográficas, vou identificando e refletindo como pesquisador sobre o papel e a influência do professor, do coreógrafo e do artista, ou seja, de minha pessoa, no cotidiano dos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Holly (1995, p.101) afirma que:

Os educadores que optam pela elaboração de diários profissionais e pessoais, escolheram observar-se a si próprios, tomar a experiência em consideração e tentar compreendê-la. A escrita dos diários autobiográficos envolve o processo de contar a história da sua própria vida.

Ao narrar os acontecimentos históricos ou advindos da pesquisa de campo, estou fazendo um resgate de minha origem, de minha formação e de minhas experiências artísticas e profissionais. Um entrecruzamento contínuo entre professor, coreógrafo, artista bailarino e pesquisador. Quando determino as sequências de movimento é o coreógrafo que está à frente, quando demonstro os movimentos a serem realizados entra em cena o bailarino, quando busco a perfeição e harmonia coreográfica assume o professor e, por trás de todos, o pesquisador, que se orienta sobre bases teóricas concretas num olhar reflexivo sobre todo processo.

A presente pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, sob a perspectiva da linha (C) intitulada: Culturas da Imagem e Processos de Mediação e está disposta em prólogo, quatro atos, considerações finais, referências bibliográficas, anexos e apêndices.

No prólogo intitulado: “Sentidos da Imagem na Arte da Cultura Visual do *Ballet Clássico*” me coloco diante da imagem de uma bailarina clássica *sur la pointe*, representante da contemporaneidade, que congrega as características que nos “encantam e ou nos deslumbram” (ROCHA, 2012) quando nos vemos diante das inúmeras imagens que o *ballet* clássico pode nos proporcionar. Imagens que integram o campo da cultura visual que as visualizam como imagens portadoras de significados ancoradas em uma rede de sentidos e constituidoras de sujeitos e

subjetividades. Para melhor entendimento realizo o que Flusser (1983) denominou de um scanning onde através de vários autores (SIMAS e GUIMARÃES, 2002; BARRETT, 2014; JODELET, 2001; KNAUSS, 2006; HALL 1997; CANCLINI, 2005; DOS SANTOS, 2009; AUMONT, 1995; dentre outros) realizei um resgate do corpo, do corpo na arte da dança, um corpo na arte da dança que gera inúmeras imagens, imagens que são carregadas de representatividades sociais, que levam a uma dimensão cultural e que no processo constituem a identidade do sujeito. Nesta pesquisa abordo o corpo na arte do *ballet* clássico, como se deu a configuração, a sistematização e o desenvolvimento desta arte, sobretudo na representatividade da figura feminina. Discuto os dispositivos utilizados para aquisição dos sentidos atribuídos às imagens representativas da arte do *ballet* clássico e analiso e narro a construção imagética de bailarinos (as) clássicos (as) não profissionais, desde a concepção até uma performance final em um espetáculo. A pergunta que instiga minha pesquisa é se bailarinos (as) clássicos (as) mesmo não possuindo características estéticas e técnicas ditas perfeitas, de conformidade estabelecida há muito pela arte profissionalizante do *ballet* clássico, conseguem construir imagens tão “belas” e repletas de sentidos como as dos bailarinos (as) clássicos (as) profissionais. A partir desta pergunta, se fez necessário responder a estas outras: Como operam esses sentidos construídos culturalmente em torno das imagens do *Ballet* Clássico? Como são produzidos juntamente com essas imagens? E que posições de sujeitos são elaboradas?

O 1º Ato denominado “Desígnio dos Caminhos e Procedimentos Metodológicos”, apresenta a metodologia baseada na perspectiva de uma pesquisa qualitativa, da qual me utilizei com a intenção de construir análises, reflexões e narrativas por meio da reflexividade empírica e de bases teóricas concretas que possam desenvolver os objetivos aqui propostos. Para este projeto, me ancoro na pesquisa qualitativa baseada principalmente na abordagem da a/r/tografia onde entrelaço o meu eu artista, professor e pesquisador. Exatamente o meu objetivo e intenção metodológica de pesquisa onde o saber, o fazer e o realizar também se entrelaçam colaborando no meu refletir sobre os sentidos das imagens construídas pelas bailarinas clássicas. Construir a história da minha história enquanto artista, profissional e professor, utilizando minha experiência, a história do *ballet* clássico, as narrativas construídas durante a pesquisa e de autores que me auxiliaram e me mantiveram lúcido durante minhas reflexões.

Por conseguinte, exponho os procedimentos metodológicos aprovados pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) e a constituição do grupo focal composto de 15 (quinze) alunos praticantes da arte do ballet clássico – denominados bailarinos (as) clássicos (as)² - de níveis intermediário e avançado de uma instituição de ensino não formal de *ballet* clássico, nesta capital. A pesquisa se iniciou em setembro de 2016 onde imagens foram sendo extraídas desde o trabalho preparatório *sur la pointe* até uma performance final realizada em novembro 2016 no Teatro Goiânia, nesta capital. Ao longo do processo, de setembro a dezembro, fui observando, refletindo, e construindo um relato etnográfico com as narrativas a despeito do meu papel como docente, da interação aluno professor/coreógrafo, da prática periódica das aulas de *ballet* clássico, do treinamento destes corpos, dos sentimentos dos artistas, dos sentidos por eles (elas) bailarinos (as) percebidos, da relação de dor existente ou não no cotidiano de seu trabalho, do uso das sapatilhas de ponta pelas bailarinas clássicas e das expectativas sobre a montagem coreográfica e a performance a ser realizada. O relato etnográfico, as fotos, os vídeos e as entrevistas com os participantes do grupo focal deram suporte empírico, tanto narrativo quanto imagético neste processo investigativo e dissertativo e se constituem como registros documentais.

O 2º Ato Intitulado “*Ballet* Clássico: Caminhos Históricos e a Docilidade de Corpos para Construção Imagética de seu Ideal de Perfeição” aborda o sentido da estética do “belo” baseado no sentido da “perfeição” que está correlacionado com desejos, ditas regras ou determinações culturais. Algumas vezes, para entrar na rota de busca do “belo” é preciso seguir um caminho de sacrifícios, de renúncias e de até mesmo realizar certas atrocidades com o corpo como será exemplificado com o pé de lótus na cultura chinesa. Entre as diversas transformações corporais existentes, que produzem e geram imagens, adentro no universo peculiar cujo elemento fundante de reflexão se encontra fundamentado na arte, especificamente na arte do *Ballet* Clássico. O “belo” no caso do *ballet* clássico exige também algumas adequações ou habilidades físicas de seus praticantes para que possam atingir o seu “ideal” e sua “perfeição” estética e tecnicamente pré-determinada.

² Bailarino clássico ou bailarina clássica – termo empregado a todo praticante da arte do *ballet* clássico, podem ser iniciantes, intermediários, avançados ou profissionais. Os bailarinos (as) clássicos (as) profissionais são os (as) atuantes em companhias de *Ballet* Clássico e se subdividem ainda em categorias de corpo de baile, solista e principais (ACHCAR, 1980; KASSING, 2016).

Ao longo da história do *ballet* clássico observa-se a exigência de regras rígidas referentes à estética corporal que chamamos de “corpo ideal” que significa um corpo “necessário” para a pessoa ser considerada integrante do meio em que vive. O ideal aqui significa o corpo necessário para se dedicar ao *ballet* clássico, aquilo que aparece como inevitável e determinado culturalmente. Este corpo “perfeito” está aliado a três esferas: anatômica, técnica e de expressão. Para a cultura visual do *ballet* clássico o “belo” está ligado ao “corpo ideal” descrito para esta arte, logo é “belo” por apresentar uma perfeita estética, aliada a uma perfeita técnica e a uma expressivamente que dá vida e alma ao movimento.

Como profissional e pesquisador relato que esta exigência de um “corpo ideal” é para com o (a) bailarino (a) clássico (a) que desejem seguir profissionalmente e para isto precisam atender às regras impostas pelo mercado de trabalho e pelas companhias profissionalizantes. Porém, a todos é reservado o direito da prática do *ballet* clássico, sem prejuízos físicos a seus praticantes, desde que se respeitem as limitações físicas.

A seguir apresento com um olhar reflexivo a concepção deste corpo hábil exigido para a prática do *ballet* clássico e para isto utilizo de alguns dos conceitos do filósofo francês Michel Foucault. Utilizo de suas concepções teóricas como a genealogia do poder, arqueologia do poder e a concepção dos corpos dóceis seguido de vários dos dispositivos utilizados para o adestramento dos corpos dos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Estes estudos colaboraram para investigar como às imagens operam através de uma rede de sentidos - leveza, fragilidade, suavidade, graça, delicadeza, beleza, dentre outros característicos do (a) bailarino (a) clássico (a) - que se articulavam num um árduo e sacrificante treinamento técnico todo regulamentado, sistematizado, com normas advindas desde a concepção desta arte que exige um excelente condicionamento e por que não dizer até uma autoflagelação para se atingir tais ideais de representatividade e estética que possibilitam construir as “belas” imagens no *ballet* clássico.

A imagem, que segundo Joly (1994, p.13), designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece. Saber compreender como uma imagem se torna um meio de comunicação na nossa cultura é de fundamental importância para entendermos como funcionam as estratégias do poder que ela

exerce sobre nós, é saber que a produção de imagens jamais é gratuita. “É preciso não esquecer, com efeito, que se toda a imagem é representação, tal, implica que ela utilize necessariamente regras de construção” (JOLY, 1994, p.44). Assim são construídas as imagens dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) seguindo regras pré-determinadas e pré-estabelecidas ao longo do tempo como demonstrarei no decorrer deste estudo.

Imagem e cultura, neste sentido, estão intimamente ligadas e o *ballet* clássico desde à concepção na corte renascentista, como descrito por Bertoni, (1992), Bourcier (2001) e Caminada (1999), como uma prática de representatividade social e se tornou um representante da cultura ligado as concepções políticas, sociais e filosóficas de cada período histórico. Assim inicia o 3º Ato: “Ballet Clássico: Uma Historiografia Imagética Feminina” onde pode-se perceber que o *ballet* clássico percorreu uma longa trajetória até chegar no nível técnico e de performance artística da atualidade e neste ato faço uma investigação do discurso historiográfico sem cair na perspectiva evolucionista, mas com propósito de que seja possível compreender sua trajetória histórica, principalmente com relação à da figura feminina. Para isto selecionei bibliografias especializadas sobre a história do *ballet* clássico e que possuem imagens que representam e narram os fatos que norteiam esta pesquisa, com enfoque na figura feminina desde o surgimento do *ballet* clássico até a era romântica onde oficialmente se iniciou o uso das sapatilhas de ponta que pré-determinou e vinculou-se à visualidade da bailarina clássica. Afins de comparação neste estudo me utilizo de quatro obras bibliográficas as quais melhor se encaixaram nos critérios aqui estabelecidos: “A dança e a Escola de *Ballet*” (MICHAÏLOWSKY, 1956); “*Ballet*, Arte, Técnica, Interpretação” (ACHCAR, 1980); “História da Dança: evolução cultural” (CAMINADA, 1999) e “*Ballet*, Fundamentos e Técnicas” (KASSING, 2016). Destas obras faço uma análise das visualidades do ballet clássico ali presentes e que representam os objetivos descritos demarcando suas singularidades. Assim, acredito ser possível entender os caminhos percorridos pela figura feminina no *ballet* clássico para se chegar neste patamar significado como posição de superação e reconhecimento. O direito de participar de espetáculos em teatros públicos, a libertação dos pesados e longos costumes, perucas e ornamentos, a consagração e a perpetuação imagética através das sapatilhas de ponta.

A primeira imagem selecionada dentro do período descrito foi a do monarca Louis XIV, representante do *ballet de cour*, *ballets* realizados na corte, local onde se originou o *ballet* clássico. Louis XIV, homem e rei apaixonado pela arte da dança, patrono e um dos responsáveis pelos investimentos, desenvolvimento técnico, estrutural e profissionalizante do *ballet* clássico. Sua imagem representa o que se compreendia à época como glória e poder. A esse soberano atribui-se a “domesticação da nobreza” a partir da invenção, a um só tempo, da propaganda, da etiqueta e da corte. Claro que todas essas realidades existiam antes de Louis XIV, mas é com esse rei que mudam de lugar e de patamar. “Os costumes são regulados, a vida fica, para esse estamento, mais pacífica e prazerosa tendo a corte como centro” (BURKE, 1994, p.2). Outras duas imagens são de duas representantes femininas do período do *ballet de cour*, Marie Camargo e Marie Sallé, bailarinas que contribuíram com o desenvolvimento do *ballet* por terem inovado na performance seja pela ousadia, agilidade, virtuosidade técnica ou pela expressividade. Suas imagens demonstram a estética feminina e suas lutas em desenvolver a técnica da arte do *ballet* clássico com roupas tão inadequadas a sua prática. A última imagem é de Marie Taglioni, representante do período Romântico do *ballet* clássico, reconhecida historicamente como a primeira bailarina a dançar *sur la pointe* e por suas características físicas que estabeleceram o padrão estético da bailarina clássica e do sentido da leveza. Taglioni é a imagem da sílfide, do ser etéreo, da feminilidade, da graça, da delicadeza e da leveza típica do período, mas que se consagrou e se configurou até a atualidade como a representatividade imagética de uma bailarina clássica. Neste período, o *ballet* como uma arte com mais de um século de domínio técnico e artístico se torna *Ballet Clássico*.

Ao final do 3º Ato, apresento um *briefing* sobre o surgimento das sapatilhas de ponta, sua anatomia, confecção, relação com os pés e as razões que justificaram sua utilização pós período romântico até a atualidade. Um artefato que se tornou um dispositivo que auxilia na falsa ilusão do sentido de leveza, fragilidade e que proporcionou uma utopia de supremacia da bailarina clássica romântica.

O 4º Ato denominado “Goût De L'effort Construindo Belas Imagens onde Emergem Diversos Sentidos Imagéticos nas Pranchas do Menmosyne” começa refletindo o “gosto do esforço” e para isto apresento uma imagem que nos mostra dois pés em pontas, um com a sapatilha de ponta em uma estética de pura beleza e o outro pé sem a sapatilha de ponta em uma estética nada apreciável onde

podemos ver várias lesões cutâneas. A beleza e a leveza suplantando as dores do árduo trabalho *sur la pointe*. Os apreciadores visualizam somente a imagem da beleza estética que remete ao sentido de leveza transmitida pelas bailarinas em ponta. Leveza esta que será elucidada através de autores (BARDET, 2014 – LOURENÇO, 2014 - CAMINADA E ARAGÃO, 2006) e por filósofos por eles mencionados (Erixímaco, Fedro, Sócrates, Nietzsche e Badiou) que escreveram sobre este sentido tão vinculado à imagem das bailarinas clássicas e que está relacionado à ausência de peso e em desafiar a gravidade. Sentido este que foi determinado no período romântico e que impôs um padrão estético da figura feminina no *ballet* clássico. Uma falsa estética, porém, visualmente extremamente agradável aos sentidos.

Prossigo apresentando imagens das bailarinas *sur la pointes* e dos bailarinos (as) clássicos (as) pertencentes ao grupo focal que foi exposto à observação desde a preparação até a performance final com intuito de serem instrumentos para obtenção de narrativas e de imagens que contribuíssem na reflexão dos objetivos propostos pela pesquisa. Como forma de organizar e apresentar imageticamente toda a experiência transcorrida com o grupo focal, elaborei quatro pranchas baseadas na técnica de Mnemosyne, o atlas de imagens de Aby Warburg. Cada prancha representa uma das etapas do processo; a preparação técnica, a montagem coreográfica, os ensaios e a performance final. Cada prancha será apresentada seguida das narrativas construídas pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) e por minhas intervenções reflexivas advindas do relato etnográfico realizado durante todo o processo coreográfico, pelas bases bibliográficas, pela minha experiência profissional e pelas minhas reflexões como pesquisador e observador de todo processo. Os anseios dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) antes do início do processo coreográfico, as perspectivas após início dos trabalhos e as sensações pós espetáculo aliadas às imagens nas pranchas auxiliam no processo investigativo. Em todas as etapas do processo, procuro correlacionar as imagens e as narrativas do relato etnográfico através de meu olhar como professor/coreógrafo/artista e pesquisador aos estudos da cultura visual e aos sentidos evidenciados. As imagens construídas pelo grupo focal são analisadas de forma individual e ou no seu agrupamento temático no intuito de discorrer sobre a emergência de seus sentidos.

Ao término, exponho as “considerações” onde é demonstrado que o *ballet* clássico além dos inúmeros benefícios a seus praticantes, como uma arte que constrói belas imagens é um objeto de investigação da cultura visual e de que sua estética pauta sobre um corpo determinado culturalmente que é adestrado e treinado periódica e sistematicamente para atingir níveis técnicos que possam garantir formas e movimentos corpóreos que atendam a padrões estabelecidos por esta arte. Desta forma é possível construir as belas imagens, imagens que silenciam a dor e sofrimento a que são expostos os corpos dos praticantes do *ballet* clássico. Imagens que produzem uma visibilidade traduzida em beleza, seja pelas formas ou pelo desenvolvimento das capacidades físicas, mas que também produzem um silêncio e uma invisibilidade que são as dores e sofrimentos. Para os praticantes do *ballet* clássico, o desejo, a paixão e o gosto pelo esforço suplantam os esforços.

As pranchas do atlas, apresentadas no ato 4^a e suas diversas imagens evidenciam que mesmo não atendendo aos padrões estéticos físicos impostos pelo mercado profissionalizante do *ballet* clássico, é possível, ainda que utilizando das mesmas regras, sistematizações e dispositivos que adestram o corpo do (a) bailarino (a) clássico (a) e de seu rígido treinamento, construir belas imagens com os mais variados sentidos.

Os sentidos das imagens construídas pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) são vários: virtuosidade, graça, elegância, leveza, fragilidade, beleza, dentre outros. Para a bailarina clássica fica evidenciado que o sentido de maior pregnância é o da leveza relacionada às sapatilhas de ponta que são a sua maior visibilidade. As pranchas fazem emergir vários destes sentidos dentre outros como medo, receio, realização, superação, conquista, vitória, luta, etc. Os sentidos podem ser inúmeros e determinados por cada olhar, pois como diz Didi-huberman (2013) as imagens são uma porta entre aberta onde o olhar nunca é neutro ou desinteressado, ele depende do interesse e do nível de conhecimento de cada pessoa.

Assim, os convido a entrar, visualizar, deslumbrar e deixar se encantar com as imagens aqui apresentadas e determinar os sentidos que cada uma pode suscitar.

PRÓLOGO

SENTIDOS DA IMAGEM NA ARTE DA CULTURA VISUAL DO *BALLET*³ CLÁSSICO

Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como Diante da Lei: como diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela, sua luz quase nos cega, ela nos impõe respeito. Sua própria abertura – não falo do guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo. Mas de que gênero de tempo? Que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nesta abertura da imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2000)

Abro minha narrativa com esta citação de Didi-Huberman, que em muito instiga minha investigação imagética pelos vários questionamentos levantados e colaboram na reflexividade de meu olhar. O autor quando nos coloca diante da imagem como diante de uma porta entreaberta está fazendo uma analogia com relação ao olhar estando diante, entre e após a porta. Isto nos remete a uma infinidade de outras imagens, uma imagem nunca está só, uma única imagem gera diversas outras, mesmo que invisíveis, que suscitaram novos signos e significados que vão reafirmando, sustentando e ampliando ainda mais a visibilidade da imagem.

Foucault reafirma a questão da imagem como portadora permanente de outras imagens quando diz: “A riqueza da imagem não estaria naquilo que ela capta, mas no poder de garantir o trânsito da imagem, de fazer com que ela seja lançada a outras imagens” (FOUCAULT, 2001, p.352). O autor nos diz que a imagem seria uma porta para outras imagens, uma espécie de trajeto a ser percorrido por aquele que olha. Ao interpelar as fraturas ele instiga aprofundar a distância com a realidade que investiga, sem jamais rompê-la. O desvelar da imagem é um caminho sem fim, pois é interpretativo, individual e atrelado a níveis de conhecimento que nos leva a uma imensidade de interpretações e descobertas fascinantes.

³ *Ballet*: neste estudo farei uso da grafia “*ballet*”, respeitando a origem da palavra que é francesa por questão de opção própria e por respeito a toda nomenclatura do *ballet* clássico que é oficializada neste idioma. Somente será utilizado a grafia “balé”, na forma adequada para língua portuguesa em citações diretas de autores que assim a grafaram.

É comum encontrarmos o uso alternado dos termos “dança acadêmica”, “*ballet*” e “*ballet* clássico” (CAMINADA e ARAGÃO, 2006, p.13)

Ballet Clássico: dança ocidental e uma arte performática que data de mais de quatro séculos. Seu coração é a técnica, que evoluiu com a contribuição de dançarinos e coreógrafos ao redor do mundo. Com o passar do tempo, o *ballet* absorveu princípios do movimento e desenvolveu vários estilos ligados a períodos históricos, escolas e métodos que sustentam sua estética como arte performática (KASSING, 2016, p.1).



Figura 1: Bailarina BDLB
Fonte: Arquivos Henrique Camargo
Ano: 2010

Didi-Huberman (2013), se vale da aproximação, em francês, dos verbos *voir* (ver) e *savoir* (saber), sugerindo uma extensão análoga às imagens, em relação às quais o olhar nunca é neutro ou desinteressado, ele vem acompanhado do conhecimento e do interesse de cada um.

Bravo! Brilhante! Magnífico! Perfeito! Eis os brados daqueles que por ventura estivessem diante da imagem da bailarina clássica, figura 1, fosse ao vivo ou diante dessa fotografia.

Para o *métier*⁴ do *ballet clássico*, o instante capturado pelo fotógrafo no momento exato do ápice do movimento executado pela bailarina é considerado o movimento “perfeito, belo”, pois, conhecem com propriedade seu significado bem como quais são os elementos que lhe atribuem os valores a esses adjetivos. Também são conhecedores dos processos e trajetórias pelos quais uma bailarina clássica atravessa para se chegar tal estado de “perfeição” exigido dos praticantes desta arte. Observem como o meu interesse e conhecimento permitem aprofundar na imagem em questão:

A imagem, figura 1, trata-se de uma aluna a qual sou seu professor de *ballet clássico* há mais de quinze anos, nesta imagem está interpretando uma remontagem coreográfica, por mim realizada, da variação da personagem Kitri no 1º ato do *ballet* de repertório “Don Quixote” idealizado pelo coreógrafo Marius Petipa, música de Ludwig Minkus, estreado em 1869 no Teatro Bolshoi. Esta performance foi realizada durante um festival competitivo chamado X FESTDANÇA, em 2010, onde a mesma foi premiada em 1º lugar na modalidade *Ballet Clássico* de Repertório na categoria adulto.

O domínio técnico e de nomenclatura do *ballet clássico* permitem ainda dizer que a pose capturada durante a realização do movimento e retratada na imagem fotográfica é da bailarina executando um *grand battement a la seconde en écarté* (grande lançamento da perna ao lado na diagonal) *sur la pointe* (sobre as pontas) com braços em 4ª posição cruzada.

Trata-se de uma variação de difícil execução que requer um alto nível técnico de performance e para isto um treinamento periodizado e sistematizado por anos, onde suas capacidades físicas como coordenação, flexibilidade, resistência, equilíbrio, descontração, velocidade, ritmo, agilidade e força foram desenvolvidas e

⁴ *Métier*: área de trabalho.

aperfeiçoadas, além de, ensaios praticamente diários por mais de quatro meses (CAMARGO, 2016, p.1 e 2).

Se observamos como peritos na imagem do *ballet* clássico a fotografia da bailarina, figura 1, podemos afirmar que é uma forma de expressão plástica pela beleza das formas apresentadas e cinética pela energia e multiplicidade dos movimentos produzidos, contudo, os movimentos que exigem um corpo com características específicas para atender a técnica requerida o que profissionalmente seleciona e limita seus praticantes.

A imagem sinaliza ainda o objeto simbólico da bailarina clássica, as sapatilhas de pontas, que reunidas a outros elementos como a vestimenta, o penteado e a pose constroem uma rede de dispositivo capazes de constituírem a imagem padrão da bailarina clássica.

Segundo Castro (2016) Foucault define dispositivo como uma rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos como leis, medidas, discursos, instituições, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito pelo não dito. O dispositivo pode aparecer como um elemento que justifica uma prática ou como interpretação *a posteriori* dessa prática. Tem uma função estratégica. Um dispositivo se define pela sua gênese, uma vez estabelecido permanece como tal na medida em que tem lugar um processo de perpétuo preenchimento estratégico.

Os dispositivos que compõem o *ballet* clássico reúnem inúmeras técnicas e tecnologias, dentre as quais, são muitos: a disciplina, o treinamento sistematizado, as repetições em prol de se atingir um corpo útil e capaz de realizar os movimentos dentro de normas e regulamentos técnicos impostos durante toda sua transição, uma estética corpórea determinada e adequada para atender ao seu ideal na perspectiva feminina de um corpo longilíneo que passe sentidos de beleza, fragilidade, delicadeza, leveza, dentre outros, que serão aqui apresentados.

Percebam que ao observar uma única imagem de um dos movimentos realizados pela bailarina durante uma performance me abriu inúmeras outras visualidades de meu interesse e que se eu adentrasse na história do *ballet*, no festival, na minha formação, na formação da bailarina, na nomenclatura do *ballet* clássico, na história do *ballet* clássico ou no desenvolvimento das capacidades físicas, uma outra infinidade de imagens poderia ser suscitada.

Iniciei este estudo com esta imagem que representa uma bailarina clássica da contemporaneidade estando *sur la pointe* e que reúne os atributos que nos encantam e ou nos deslumbram quando nos colocamos diante de inúmeras imagens que o *ballet* clássico nos proporciona. Deslumbra pelo impacto momentâneo e efêmero que causa quando observamos, efeito causado que se mantêm somente na visualização, ou seja, no efeito visual puro da imagem. Encanta quando promove algo que vai além deste estado inicial e nos leva a chegar à catarse mantendo-se integral enquanto experiência tendendo para a atemporalidade, ou seja, persistem na cultura pela sua dimensão poética, entendida aqui como estratégia de construção de encantamentos (ROCHA, 2012). O ballet tem o poder de deslumbrar, mas está ligado mais ao encantamento, dado ao fato de que tem vinculações socioculturais que ultrapassam o impacto perceptivo.

O *ballet* é um reprodutor de inúmeras imagens, em pose ou em movimento que nos encantam e nos deslumbram por fazer parte de uma cultura visual que pensa diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos. A pose é um fragmento do movimento, segundo Rouillé (2009, p.228): “a pose retém do movimento apenas seu ponto culminante, que ela erige em um momento essencial, privilégio, capaz de exprimir a totalidade”. Precisamente neste ponto se encontra a figura 1 e a maioria das imagens de *ballet* clássico visualizadas, no ápice do movimento, na mais bela extensão, colocação ou posicionamento corpóreo, o movimento, muitas das vezes para quem visualiza é dispensável, mas, a pose é produto do movimento, este que através de um corpo provido de características físicas atrelado a um condicionamento e treinamento definido pela ordem visual do *ballet* clássico possibilita uma bela imagem, uma pose. Para estudiosos do campo dos Estudos de Cultura Visual estas imagens são portadoras de significados ancoradas em uma rede de sentidos e constituidoras de sujeitos e subjetividades, assim sendo, a imagem do corpo na dança, em específico no *ballet*, é propulsora de uma infinidade de possibilidades de inúmeras imagens em poses ou mesmo em movimento. Hernandez (2011, p.33) em uma de suas delimitações da cultura visual diz:

A cultura visual se entrecruza com os estudos visuais e tem como foco a noção de visualidade que enfatiza o sentido cultural de todo olhar ao mesmo tempo que subjetiva a operação cultural do olhar. Isso supõe que todo olhar – e o dar conta do que olhamos – está impregnado de marcas culturais e biográficas.

Desta forma foi o meu olhar ao chegar nas reflexões acerca da imagem acima analisada e das demais que são aqui apresentadas. Utilizo de minha experiência cultural e biográfica acerca deste universo de enorme valor cultural e imagético e que poucos tem acesso e conhecimento.

Já dizia Ménéstrier, no passado: “*Ballet* é uma filosofia de imagens” (MÉNESTRIER, 1681, p 1.)

Exatamente assim é um espetáculo de *ballet* clássico, um estudo geral de todas as artes: a poesia, o teatro, a geometria, a aritmética, a música, a pintura, escultura e o design, ou seja, um estudo complexo e de infinitas imagens. Ménéstrier (1681) sustém minha reflexão explicando:

“la poesie pour inventer les sujets, la geometrie pour les figures, et les mouvemens, la musique pour les airs, les cadences, les acords, et les mouvemens harmoniques, et la philosophie pour l'imitation naturelle des passions, des moeurs, et des affectations de l'ame (Ibidem, p.17)”⁵.

Em outra parte de seu trabalho o autor explica que o *ballet* por ser constituído de movimentos dançados é compreendido como uma pintura viva, onde representa imagens, desenhos, cores e símbolos cujas formas e significados seriam prontamente perceptíveis a partir da decoração, do figurino e dos elementos cênicos. Contudo, o *ballet* tem uma vantagem sobre a pintura, enquanto a pintura tem apenas um momento e suas figuras permanecem sempre na mesma posição, o *ballet* exibe uma variedade de movimentos que se sucedem em várias mudanças de posições (MÉNESTRIER, 1681).

Esta variedade de posições geram uma infinidade de imagens e embora quase sempre imagens em movimento. A estrutura de um espetáculo de *ballet* clássico é permeada por uma infinidade de imagens de forte cunho significativo. As imagens dos (as) bailarinos (as) fazem emergir sentidos, marcados por simbolizar imaginários e ideologias, construídos histórica, sócio, político, culturalmente.

Ao falar do sentido da imagem, a reflexão é pertinente, pois o sentido da imagem é constitutivo da própria imagem, atravessa a imagem, encontra-se enrolado junto à própria imagem. O sentido não está escondido, está na superfície; não está enterrado, mas nas misturado às folhagens. A partir dessas considerações

⁵ “A poesia para inventar temas, a geometria para as figuras e movimentos, a música para as árias, cadências, acordes e movimentos harmônicos, e a filosofia para a imitação natural das paixões, dos costumes e das afetações da alma (MÉNESTRIER, 1681, p.17).

sobre o sentido e as imagens, não existem diferenças entre sentido e imagem, demandando do investigador dar destaque, dar relevo e acentuação à alguns sentidos em detrimento de outros. O sentido é uma questão de escolha muitas vezes. A imagem, sob esta consideração vai além do conceito adquirido ou gerado pelos homens, ela não precisa de explicações e sim de análises, mexe com o lado imaginário e sentimental de quem a observa fazendo mergulhar num conjunto de ideias inexplicáveis afim de entender os sentidos paradoxais existentes.

Deleuze (1998) investigou a noção de sentido e compreende que:

O que tem um sentido tem também uma significação, mas por razões diferentes das que fazem com que tenha um sentido. O sentido não é, pois, separável de um novo gênero de paradoxos, que marca a presença do não-senso no sentido, como os paradoxos precedentes marcavam a presença do não-senso na significação. (DELEUZE, 1998, p.68)

Entendamos, a imagem da figura 1 faz emergir o sentido de leveza, beleza, virtuosidade, graça, etc., porém, para exibir tais sentidos existe o paradoxo do sentido das práticas de disciplina e sua relação com a dor, advindo de horas e horas de treinamento, dedicação, renúncias e privações. A imagem não fala por si só, mas ela só fala através das nossas indagações as quais nos levam a refletir sobre como foram construídas.

“A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la” (PAZ, 1996, p. 50). Ao recriar a imagem estou refletindo, decifrando e narrando sua representatividade e significância, os signos e símbolos presentes, visíveis ou não, mas que cooperam no poder da visibilidade imagética. Foi o que realizei ao descrever a figura, um deciframento imagético.

Segundo Flusser (1983)

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado scanning (FLUSSER, 1983, p.7).

Ao seguirmos os passos sugeridos por Flusser, podemos considerar que o sentido não está nas profundezas da imagem. Ele não se esconde por trás da imagem. O sentido emerge, quando interpelado, e é fabricado, nas superfícies das

imagens. Um scanning sobre as imagens da dança, do *ballet*, da bailarina, das sapatilhas de ponta e sobre os efeitos nas mudanças que ocorrem neste corpo que se lapida e se transforma para poder executar movimentos que irão construir os mais variados sentidos é o que realizei durante este estudo.

O scanning, aqui se inicia, com o corpo que possibilita ao (a) bailarino (a) clássico (a) vivenciar e transmitir as mais diferentes emoções. Sua imagem corporal, portanto, está sempre em evidência e faz parte de sua rotina (SIMAS e GUIMARÃES, 2002). O corpo em contato com o seu meio, com mudanças ou situações políticas, sociais, ideológicas e culturais recebe inúmeros estímulos que se interiorizam. Esses estímulos internalizados, refletidos ou não, são depois externalizados nas mais variadas formas de manifestações corpórea (grito, canto, escrita, pintura, gestos, alguma manifestação fisiológica do corpo, etc.). A arte da dança é uma das formas de manifestações do corpo que através do movimento proporciona condições do indivíduo extravasar e expressar sua vivência, seu contexto e seus pensamentos exibindo-os a outros que compartilham do mesmo, o que leva a uma reflexão, uma mudança interna.

“A arte não está divorciada da vida, a arte pode e deve fazer referência a outras coisas além da própria arte, e de que a arte pode e deve ser mais do que sua própria forma” (BARRETT, 2014, p.41). A arte da dança, seja no ensino, na prática, na vivência ou na atuação profissional, é assim, oferece ao seu praticante a oportunidade de se expressar, revelar ou rebelar seus sentimentos - angustias, anseios, realizações, frustrações, carências, desejos, paixões, etc.- o que o leva a uma mudança física, psíquica, política, social e cultural, ou seja, o “eu” do indivíduo tem sua subjetividade transformada.

Ao percorrermos por esses sentidos atribuídos pelos pesquisadores da dança e do *ballet* clássico, não há como não relacionar a cultura e a imagem, pois quando pensamos em cultura, pensamos em imagem, pois estas imagens forjam representações que constituem a realidade. As representações são sociais porque são “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”, assinalamos que se tratam de “sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros” (JODELET, 2001, p. 22). Tais matrizes orientam nossas ações no mundo, ao nomearmos e definirmos os mais diferentes aspectos da realidade diária. São elas que nos permitem interpretar este

mundo, tomar decisões e posicionarmos na realidade social. Elas são social e culturalmente produzidas e seu objetivo é justamente o de instituir o real em seus aspectos social e individual, o de orientar comportamentos e práticas sociais.

Sob essa ótica, as imagens do *ballet* clássico operam como representações sociais e constituem como fragmento da realidade social que cerca nosso modo de ver. E imagem, podemos seguir, é uma interrogação sobre os seus significados sociais e históricos, não se caracteriza como dada, mas, como construção e ganham significado particular, se relacionam com o tempo e lugares em que foram concebidas, uma vez criadas tem o poder magnético de atrair outras ideias (KNAUSS, 2006). As imagens construídas em uma experiência de fotografar uma execução no *ballet* clássico costumam representar uma experiência de busca pelo seu ideal de belo, pela harmonia das formas de algo surpreendente desconhecendo a quantidade de signos, símbolos, representatividade histórica e mecanismos que levam até a imagem propriamente dita.

Ao reconhecermos que as imagens no *ballet* são construídas culturalmente, nos remetemos à noção de Hall (1997, p.6) disse que:

Cultura não é opção soft. Não pode ser estudada como uma variável sem importância, secundária ou dependente em relação ao que faz o mundo mover-se: tem de ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como sua vida interior.

Prossegue dizendo que “toda prática social tem uma dimensão cultural” (HALL, 1997, p.13) e Canclini (2005) finaliza proferindo “nossa cultura forma nossa identidade, não apenas a partir da cultura que nascemos, mas a partir de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamentos, cruzados e combinados” (CANCLINI, 2005, p.201). Me apoio nessas três citações para sustentar a afirmação de que o *ballet* clássico por ser uma prática social, ele se torna um representante da cultura. Esteve desde seu surgimento atrelado às concepções políticas, sociais, filosóficas de cada época, como uma modalidade de dança que auxilia na formação do sujeito o que contribui assim na construção de sua identidade e o leva a interagir com várias outras formas de culturas e pessoas que irão oportunizar aprendizado.

Ancorados nas palavras de Dos Santos (2009, p. 86), para quem “é evidente o quanto a identidade da bailarina clássica é expressa nos acessórios e roupas que

ela usa, ou no quanto uma bailarina clássica se constrói pelo que veste, pela sua performance”, podemos aferir que o *ballet* clássico, mesmo sendo considerado apenas um hobby, uma atividade rítmica ou um deslumbre, trata-se de uma prática social que constitui o indivíduo. O sujeito aqui é pensando, não como um dado a priori, pronto e acabado, mas é efeito, produto das práticas sociais. Quero dizer que, ao executar um movimento, o (a) bailarino (a) clássico (a) exterioriza através de imagens, de sua interpretatividade, de sua percepção do mundo ou do seu contexto sócio-político-cultural e filosófico do período representado um olhar para o ontem para o hoje e para as perspectivas do futuro.

A imagem, enquanto construção visual, seja ela uma escultura, pintura, gravura, desenho, fotografia, cinema e várias outras formas gráficas, obedecem a um conjunto mínimo de regras, às vezes apoiadas em leis, estatutos, diretrizes e normativas como no caso do *ballet* clássico com os seus manuais de ensino, o que lhes conferem uma condição de prática sob controle, supervisionada e disciplinada, voltada para estabelecer uma comunicação e diálogo com um público específico; espectadores, consumidores, entusiastas, torcedores, apreciadores, *voyeurs* entres tantas outras modalidades. Ser perfeito ou obter uma imagem perfeita sob a ótica da teoria e da prática do *ballet* clássico pode ser pensado como alcançar o belo, o divino, o imortal. A corrida exaustiva e diária para se atingir a mais espetacular *selfie* tem conclamado sujeitos de todas as faixas etárias, classes sociais, culturais, segmentos ideológicos e religiosos; haja visto as infinitas imagens fotográficas postadas e compartilhadas via redes sociais; o que pode ser verificado ao visitar as páginas dos aplicativos tais como *Snapchat*, *Facebook*, *instagram*, só para citar os mais populares do ciberespaço.

Os estudos sobre os significados simbólicos, marcas, pinturas, desenhos, alegorias e muitas outras formas de representações através de imagens tem sido o cerne de muitas teorias e conceitos dentro do campo da religião, da arte, da filosofia, da semiótica, das artes, das ciências humanas e sociais, na cultura visual e em vários outros campos do conhecimento humano. Compreender como uma imagem se torna um meio de comunicação na nossa cultura é de fundamental importância para entendermos como funcionam as estratégias do poder que ela exerce sobre nós; seja na publicidade, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nas ilustrações de livros, infografias, ideogramas, placas de sinalização, fotografia, desenho, pintura,

dança, sites e várias outras representações visuais existentes no universo das imagens. Por que se olha uma imagem?

A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Uma das primeiras respostas à nossa questão passa pois por outra questão: para que servem as imagens (para que queremos que elas sirvam)? É claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins (de propaganda, de informação, religioso, ideológicos em geral). [...], mas em um primeiro momento, e para melhor nos concentrarmos na questão do espectador, examinaremos apenas uma das razões essenciais da produção das imagens: a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade (AUMONT, 1995, p.78).

O tipo de imagem que aqui nos interessa, trata-se em parte daquela que pode ser construída através de técnicas gráficas, plásticas e visuais, pois os elementos visuais constitutivos que a formam, como a cor, a luz, a forma, a textura e a densidade articulados com os elementos simbólicos a ela agregada trazem para o mundo visível os sentidos invisíveis e ocultos prévios à sua materialização visual.

Para o presente estudo interessa-nos lançar um olhar reflexivo sobre a emergência dos sentidos nas imagens construídas principalmente pelas bailarinas clássicas e sua articulação dentro do contexto da arte e da cultura visual.

Com esse entendimento, traço um percurso metodológico que evidencia entrelaçamentos de três posições de sujeito que ocupo - professor, artista e pesquisador - que utilizando de toda experiência, conhecimento, respaldo bibliográfico e inúmeros contextos históricos contribuem na compreensão da arte da cultura visual do *ballet* clássico.

1º ATO

DESÍGNIO DOS CAMINHOS E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Cena 1.1 Entrecruzamentos do sujeito professor, bailarino e pesquisador

Este trabalho está vinculado à linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação (linha C) do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG) e tem o intuito de realizar estudo de experiências estéticas e visuais, sua significação e interpretação em contextos educativos formais, não-formais e informais, enfatizando a investigação de práticas culturais em contextos de formação, aprendizagem e recepção de visualidades.

Neste contexto que elaboro esta dissertação, um estudo de imagens construídas pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) não profissionais em ambiente não formal, uma instituição de *ballet* clássico, onde o treinamento desta arte reflete uma prática cultural que gera extrema visualidade e que auxilia na formação de seus praticantes.

Esta pesquisa reflete historicamente como se deu a configuração, a sistematização e o desenvolvimento do *ballet* clássico como arte, sobretudo na representatividade da figura feminina. Concomitantemente discute os dispositivos utilizados para aquisição dos sentidos atribuídos as imagens representativas da arte do *ballet* clássico e ainda analisa, verifica e narra a construção imagética de bailarinos (as) não profissionais da concepção até uma performance final.

Como são construídos as imagens e os sentidos através das práticas destes (as) bailarinos (as) clássicos (as), mesmo que estes (as) atuem não possuindo características estéticas e técnicas ditas “perfeitas”?

Para isto, meu senso de pesquisador, professor e ex bailarino tiveram de se concatenar para que eu pudesse ter uma visão mais ampla do objetivo proposto, podendo sentir, vivenciar e refletir tentando não me seduzir ou me deixar ser influenciado. Josso (2012) exprime bem o meu papel:

Elaborar a sua narrativa de vida e, a partir daí, separar os materiais, compreendendo o que foi a formação para, em seguida, trabalhar na organização do sentido desses materiais ao construir uma história, a sua história, constitui uma prática de encenação do sujeito que se torna autor ao pensar a sua vida na sua globalidade temporal, nas suas linhas de força, nos seus saberes adquiridos ou nas marcas do passado, assim como na perspetivação dos desafios do presente entre a memória revisitada e o futuro já atualizado, porque induzido por essa perspetiva temporal. Numa palavra, é entrar em cena um sujeito que se torna autor ao pensar na sua existencialidade. Porque o processo autor reflexivo, que obriga a um olhar retrospectivo e prospectivo, tem de ser compreendido como uma atividade de auto interpretação crítica e de tomada de consciência da relatividade social, histórica e cultural dos referenciais interiorizados pelo sujeito e, por isso mesmo, constitutivos da dimensão cognitiva da sua subjetividade (JOSSO, 2012, p.23).

Este é meu papel, relatar parte da minha história enquanto artista, profissional e professor utilizando de minha experiência, da história, das narrativas reconhecidas, da pesquisa aqui desenvolvida e de autores que me auxiliaram e me mantiveram lúcido durante minhas reflexões.

Filho e Correia (2013) dizem que ao buscar um método é preciso pensar em:

Um método que não domestique o olhar do investigador nem lhe imponha vícios de processo; que não funcione para este como uma bitola, não o faça caminhar induzido pelo açoite e, muito menos, o obrigue a frear seu trajeto com um puxão nos arreios. O estudo das imagens requer uma caminhada livre e afeita a toda sorte de influências que os métodos buscam repelir (Ibidem, p.59 e 60).

É preciso ter liberdade ao olhar para uma imagem, deixar todo conhecimento e interesse aflorar enquanto à visualiza e a descreve sem se prender a regras impostas por métodos que possam tolir seu estudo.

Martins e Tourinho (2013, p.67) advertem que “o pesquisador deve olhar para vários lados, em várias direções e planos, em tempos e fluxos diversos, é uma atitude que capacita o pesquisador exercer sua tarefa de investigar”. Consciente e convicto destas teorias iniciei minha busca partindo do princípio que minha investigação irá se basear nas perspectivas da pesquisa qualitativa pois, “a pesquisa qualitativa é infinitamente criativa e interpretativa” (DENZIN; LINCOLN, 2010, p. 37). Assim, pretendo construir análises, reflexões e narrativas por meio de vivências e experiências advindas das diversas áreas que me circundam como o *ballet* clássico, as artes visuais, a música, a licenciatura, a educação, os estudos culturais, a educação, entre outras. Enquanto educador, coreógrafo e pesquisador, anseio realizar nesta investigação uma articulação entre os pontos já mencionados

narrando imagens e experiências por meio da reflexividade empírica e análises com bases teóricas concretas que venham a analisar ou não a possibilidade de corpos não privilegiados de uma estética ou de uma técnica dita “perfeita” possam realizar narrativas coreográficas preservando os sentidos vinculados as imagens das bailarinas clássicas.

Segundo Charréu (2013), para muitos autores (BRESLER e STAKE, 1992; GEERTZ, 1978; LINCOLN; GUBA, 1985), a investigação qualitativa é um termo genérico que se refere a diversas estratégias que partilham certas características como uma noção de construtividade; uma ênfase na interpretação; um modo holístico de abordagem e uma descrição altamente contextual.

Exatamente esta é minha intenção enquanto pesquisador, observar, situar e apresentar de forma densa e abrangente, ou seja, um olhar mergulhador e holístico durante todo processo de pesquisa e como suporte utilizarei, se necessário, de elementos representativos como entrevistas, imagens, conversas, gravações e outras formas de registros.

Denzin e Lincoln (2010) argumentam que o pesquisador qualitativo estuda as coisas em seus cenários naturais na tentativa de entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas lhes conferem.

Este estudo está desenvolvido conforme os autores sugerem, um contato direto convivendo com os bailarinos em uma escola de *ballet* clássico, ou seja, no seu habitat de formação. O seu cotidiano de aulas, ensaios, treinamento técnico, artístico, sua psique e a composição e narrativas visuais coreográficas construídas sendo minuciosamente observadas.

Em sintonia com os estudos culturais, Denzin e Lincoln (2010, p. 21) reafirmam que a “pesquisa qualitativa é um campo interdisciplinar, transdisciplinar e, às vezes, contradisciplinar, que atravessa as humanidades, as ciências sociais e as ciências físicas”.

O *ballet* clássico é uma modalidade de dança transdisciplinar que interage e se vale de muitas outras áreas para atingir sua plenitude, como a música, os músicos, o design, as artes plásticas, a cenografia, a iluminação, os fisioterapeutas, a da saúde medicinal e preventiva, a psicossocial dentre várias outras.

Fraleigh (1999) ressalta a pertinência da abordagem qualitativa nos cruzamentos entre os campos da cultura visual e a dança, no sentido de que a dança atravessa diversas categorias de valores qualitativos, como sociopolítico,

estético, histórico, espiritual, terapêutico, psicológico e o educacional. Como movimento e também comportamento humano, Fraleigh destaca que a dança tem propriedades observáveis e interpretáveis, condição que faz desta área de conhecimento - linguagem, arte, artefato cultural - um âmbito para projetos de pesquisa qualitativa entre outras formas de abordagem investigativa. O autor evidencia como a pesquisa qualitativa se entrecruza bem com as artes, especificamente com o *ballet* clássico por ser representante de uma cultura desde sua origem e que em cada imagem ou movimento realizado por seus praticantes oferece diferentes formas de aproximações para estes ou para quem os visualiza. A imagem gera uma visualidade interpretativa para cada pessoa e investigar quem as produz proporciona uma pesquisa complexa com inúmeras variáveis.

Para Martins e Tourinho (2013), a pesquisa em cultura visual ao debruçar-se sobre relações em torno de visualidades, imagens e demais artefatos visuais, depara-se com situações conflituosas decorrentes do “poder de ver, de ser visto, de controlar o que pode ser visto e ainda de organizar campos de visualidades para diferentes tipos de recepção/interação” (*Ibidem*, p. 64).

Cada pesquisa tem sua própria metodologia, sua própria história, uma história que também pode e deve ser contada. A metodologia se constrói na investigação, então devemos explorar a natureza híbrida de uma abordagem metodológica.

A perspectiva metodológica da “investigação baseada nas artes” está inserida no campo epistemológico do construcionismo social ou enfoque construcionista ou ainda como alguns autores denominam: paradigma construcionista e têm como finalidade compreender o mundo complexo da experiência vivida do ponto de vista daqueles que a vivem (OLIVEIRA e CHARRÉL, 2016, p. 368).

Assim, para o projeto proposto, a abordagem metodológica definida é a de pesquisa qualitativa baseada na *a/r/tografia*⁶. A *a/r/tografia* é uma forma de baseada

⁶ A *a/r/tografia* é uma forma de ABER (*Arts Based Educational Research* ou Pesquisa Educacional Baseada em Artes – PEBA - em língua portuguesa), que foi originada por Elliot Eisner em cursos de pós-graduação na Stanford University, nos Estados Unidos, entre os anos 1970s e 80s. Ele buscava a arte como o elemento essencial para o desenvolvimento de pesquisas. Engajar-se em pesquisas utilizando ABER ou ABR (*Arts Based Research* ou Pesquisa Baseada em Artes – PBA – em língua portuguesa), é um ato criativo em si e per si. O convite ao leitor, nessas metodologias, é diferente do apelo da pesquisa tradicional, pois está baseada no conceito de que o sentido não é encontrado, mas construído e de que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo. A *A/r/tografia* é apresentada como Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) e Pesquisa Baseada em Artes

em artes, iniciada nos EUA, realizada/produzida por um pesquisador que exerce também o papel de professor e artista concomitantemente.

Rita Irwin (2013) nos alerta que o método de pesquisa *a/r/tográfico* tem muitas e profundas relações com a pesquisa-ação pois, assim como esta, também tem um caráter intervencionista, que a percebe como uma prática viva onde as próprias práticas dos professores e artistas tornam-se locais/ambientes de investigação. Como pesquisa viva trata-se de um encontro constituído através de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais onde o sujeito e a forma de investigação estão em um estado constante de tornar-se. Aqui acredito ser o mais instigante, a minha prática, a minha experiência cotidiana sendo objeto de minha investigação. Minha posição de pesquisador de frente a minha posição de sujeito professor, questionando, sendo ético, coerente, participante, observador e observado ao mesmo tempo, envolvido de forma emotiva e cognitiva. Um grande desafio, uma jornada onde entrecruzam experiências, relações em prol da produção de conhecimento.

A *a/r/tografia* entrelaça, o artista, o professor e pesquisador, justamente o meu objetivo e intenção metodológica de pesquisa onde o saber, o fazer e o realizar irão se fundir. Estabelecido como arte, o *ballet* clássico, minha área de conhecimento, faz parte da cultura visual onde está inserida minha dissertação e meu olhar de pesquisador.

Ao nos referenciarmos em Knauss (2006), podemos sustentar que uma das características deste estudo de cultura visual que empreendemos é justamente realizar um estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana assim como nas mídias, representações e artes visuais. Exatamente a interação de que buscava ao longo de minha trajetória, a interação de minha arte (*ballet clássico*), minha profissão (professor de *ballet*), minha investigação (construção de imagens e sentidos no *ballet*) e adequação na área de conhecimento (cultura visual).

(PBA) sendo uma forma de investigação que aumenta a nossa compreensão das atividades humanas através dos meios artísticos.

A *a/r/tografia* é uma metodologia de pesquisa derivada da investigação baseada nas artes, ou seja, é uma prática da investigação baseada nas artes, igualmente de perspectiva narrativa que parte do acrônimo *a/r/t* “a” de *artist*, “r” de *researcher* e “t” de *teacher* (em língua portuguesa, respectivamente, artista, investigador e professor). Já o termo, “*graphy*”, na sua etimologia grega (γράφειν = graphein), significa escrever, representar graficamente. (DIAS e IRWIN, 2013).

1.2 Grupo Focal: conceitos, recrutamento e identificação

Após um levantamento bibliográfico para dar sustentabilidade a este projeto baseado nos principais autores específicos e consagrados na área do *ballet* clássico, da cultura visual, da pesquisa qualitativa, da metodologia a/r/tografia e sobre a conceituação de disciplina baseada nos estudos do filósofo Foucault constituí o grupo focal.

O grupo focal, segundo Galego & Gomes (2005, p.173) tal como em qualquer outro tipo de pesquisa de natureza qualitativa, tem por finalidade procurar o sentido e a compreensão dos complexos fenômenos sociais, onde o investigador utiliza uma estratégia indutiva de investigação, sendo o resultado amplamente descritivo. Contudo, os propósitos que o caracterizam contribuem para a sua especificidade funcionando como diretrizes para a sua escolha em determinados tipos de estudo.

Morgan (1997, p. 7 e 8), *defines focus groups as a qualitative research technique, derived from group interviews, which collects information through group interactions*⁷. O autor explica que o grupo focal é uma técnica qualitativa que visa o controle da discussão de um grupo de pessoas, inspirada em entrevistas não direcionadas. Privilegia a observação e o registro de experiências e reações dos indivíduos participantes do grupo, que não seriam possíveis de captar por outros métodos, como, por exemplo, a observação participante, as entrevistas individuais ou questionários.

Observação e registro através de um relato etnográfico construído durante todo processo de pesquisa, ou coreográfico por assim dizer, são a base desta pesquisa e que possibilitaram minhas reflexões e por seguinte as narrativas aqui presentes.

Assim como os grupos focais, como uma ferramenta de pesquisa, levam a circunstâncias multifacetadas, também os grupos focais, como escolha de pesquisa, levantam debates metodológicos e potencialmente contraditórios (BARBOUR, 2009 p.20). Para Kitzinger (2000) o grupo focal busca colher informações que possam proporcionar a compreensão de percepções, crenças, atitudes sobre um tema, produto ou serviços.

⁷ Morgan (1997, p.7 e 8) define grupos focais como uma técnica de pesquisa qualitativa, derivada das entrevistas grupais, que coleta informações por meio das interações grupais (Livre tradução).

Como colocado pelas autoras Barbour (2009) e Kitzinger (2000) o grupo focal será um instrumento de validação teórica–prática dos objetivos desta pesquisa e instrumento onde será possível analisar as perspectivas, anseios, receios, a interatividade e a individualidade dos membros participantes no processo da construção de suas visualidades e na emergência dos mais variados sentidos produzidos pelos seus corpos.

Minayo (2000) esclarece que a formação do grupo focal obedece a critérios previamente determinados pelo pesquisador, de acordo com os objetivos da investigação, cabendo a este a criação de um ambiente favorável à discussão, que propicie aos participantes manifestar suas percepções e pontos de vista.

Sendo eu professor graduado em *ballet* clássico pela *Royal Academy of Dancing of London*, diretor artístico de uma conceituada escola de *ballet* clássico situada nesta capital, denominada *Ballet Henrique Camargo*, há mais de vinte anos, com trabalhos consagrados especificamente em *ballets* clássicos onde tive a honra de coreografar com a presença ilustre de grandes nomes do *ballet* clássico do Brasil como Ana Botafogo, Francisco Timbó, Paulo Rodrigues e Marcelo Missailidis (todos na ocasião primeiros bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro), a formação do grupo focal se deu na instituição denominada Centro de Cultura Corporal Henrique Camargo onde se encontra o *Ballet Henrique Camargo*. Ambiente adequado, frequentado pelos participantes há muito tempo, onde se sentem confortáveis e seguros para o processo a que se submeteram a minha solicitação.

O grupo focal da pesquisa foi constituído de 15 (quinze) alunos (as) praticantes da arte do *ballet* clássico, denominados bailarinos clássicos ou bailarinas clássicas, sendo: 11 (onze) bailarinas clássicas com faixa etária entre 13 a 28 anos de idade e de 04 (quatro) bailarinos clássicos com faixa etária entre 19 a 29 anos de idade. Todos praticantes da arte do *ballet* clássico a uma média padrão de 9 anos e fazem parte de grupos de nível intermediário e avançado da referida instituição de *ballet* clássico a mais de vinte anos. Todos (as) bailarinos (as) clássicos (as) dos respectivos grupos foram convidados (as) a participarem deste estudo que após contato, convite, explicação de todo processo e liberdade de participação livres de quaisquer prejuízos ou paralisação a qualquer momento da pesquisa de acordo com as normas salvaguardadas pelo Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) ⁸⁸, aqui se

⁸⁸ Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) – pesquisa aprovada de acordo com comprovante número 061324/2016 e do parecer número 1.647.744, onde participantes e responsáveis estiveram

encontram os (as) participantes que concordaram, no caso dos menores, e que tiveram prévia autorização de seus pais. Os participantes aceitaram participar desta pesquisa de campo que teve a finalidade de observar, relatar, dialogar, filmar e fotografar durante todo processo coreográfico, da concepção a performance final de um espetáculo de *ballet* clássico, e desde processo extrair imagens e narrativas que colaboram na efetivação do objetivo proposto de avaliar a construção de “belas” imagens e as possibilidades da emergência dos sentidos peculiares nas imagens das bailarinas clássicas mesmo que estas não dispõem de “perfeita estética corpórea ou técnica”.

A pesquisa se iniciou em setembro de 2016 com aulas preparatórias, treinamento e desenvolvimento de coreografias à serem apresentadas no espetáculo denominado “Os Deuses do Olimpo”. Este espetáculo de *ballet* clássico foi por este pesquisador idealizado e coreografado respeitando limites e nível técnico de cada bailarino (a) clássico (a). A performance final aconteceu no Teatro Goiânia, nesta capital, nos dias 26 e 27 de novembro de 2016.

Como consta nos termos do CEP, foram resguardadas as identidades dos participantes, então para análise e ponderações estes estão assim identificados:

As 11 bailarinas clássicas: BDGIU, BDANI, BDAL, BDLN, BDM, BDI, BDMJ, BDAN, BDIZ, BDALE, BDLB, e

Os 4 bailarinos clássicos: BDDAN, BDLU, BDJ, BDW.

No quadro 1 apresento o perfil de cada um dos participantes, onde pode-se verificar a idade, o tempo de prática do *ballet* clássico e o nível técnico dos participantes do grupo focal. Há de se observar que a idade e o tempo de prática não têm correlação com o nível técnico. O tempo de desenvolvimento da técnica necessária a atingir os níveis está muito mais relacionada as condições anatômicas, ou seja, ao “corpo ideal” a ser descrito no 2º ato.

Os participantes do grupo focal tiveram todo o processo coreográfico no qual estão envolvidos fotografado, com isto, muitas imagens do trabalho preparatório até a performance final, foram capturadas. Através destas imagens e de entrevistas com os participantes fui refletindo como pesquisador sobre o meu papel como docente, a interação aluno professor/coreógrafo, o treinamento deste corpo, os sentimentos e

percepções dos artistas bailarinos (as) clássicos (as) envolvidos (as) e os sentidos por estes desenvolvidos, com enfoque nas bailarinas clássicas *sur la pointe*.

IDENTIFICAÇÃO - Bailarinas	IDADE	TEMPO DE PRÁTICA DE <i>BALLET CLÁSSICO</i>	NÍVEL TÉCNICO
BDGIU	14	06	Intermediário
BDANI	12	08	Intermediário
BDAL	12	08	Intermediário
BDLN	12	09	Intermediário
BDM	12	08	Intermediário
BDI	12	08	Intermediário
BDMJ	13	10	Intermediário
BDAN	28	20	Avançado
BDIZ	15	13	Intermediário
BDALÉ	14	10	Intermediário
BDLB	21	18	Avançado
IDENTIFICAÇÃO - <u>Bailarinos</u>	IDADE	TEMPO DE PRÁTICA DE <i>BALLET</i>	NÍVEL TÉCNICO
<u>BDDAN</u>	22	03	Intermediário
<u>BDLU</u>	19	04	Intermediário
<u>BDJ</u>	28	03	Intermediário
<u>BDW</u>	29	15	Avançado
Quadro 1: Identificação do Grupo Focal Fonte: Relato Etnográfico – CAMARGO (2016)			

Procurei ainda, como observado no 4º ato, traduzir pequenas falas e gestos dos bailarinos (as) clássicos (as) atrelados as imagens por estes (as) construídos (as) no intuito de captar ou confirmar fatos por estes expostos. Bardin (1977) fala que o investigador deve procurar, ao analisar o discurso, o que ele não revela, o que ele não diz. Para Bardin (1977) toda mensagem contém algo latente a ser descoberto pelo pesquisador. “Por detrás do discurso aparente, geralmente simbólico e polissêmico, esconde-se um sentido que convém desvendar”. (BARDIN, 1977). Este foi meu árduo papel, pois, o meu eu pesquisador é também o professor e o coreógrafo do grupo focal, o que facilita e ao mesmo tempo dificulta algumas narrativas.

A presente dissertação é o resultado deste discurso polissêmico. A história do *ballet* clássico nos leva a pensar em bailarinos de corpos com habilidades estéticas e físicas “perfeitas”, de conformidade a normas há muito estabelecidas e que são ainda exigidas por escolas e companhias profissionalizantes, para que proporcionem “belas” imagens. Através do grupo focal e de todo procedimento metodológico aqui delineado vou confrontar a história e o mercado profissionalizante construindo imagens ditas “belas”, que encantam e deslumbram, mesmo que este grupo focal não apresente as habilidades físicas e ou técnicas ditas “perfeitas”.

A palavra “perfeição” atrelada ao corpo e à técnica requerida dos bailarinos (as) clássicos (as), é muito utilizada e para isto é preciso compreender o sentido de “perfeição” para a arte da cultura visual do *ballet* clássico que aparentemente e teoricamente exige para seu desenvolvimento um corpo dito “corpo ideal”.

2º ATO

BALLET CLÁSSICO: CAMINHOS HISTÓRICOS PARA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE SEU IDEAL DE PERFEIÇÃO

Cena 2.1 Uma imagem enquanto ideal de perfeição e de belo

O conceito do ideal de perfeição e de belo, diversas vezes reiterado neste trabalho, merece um comentário analítico pois paira sobre nossos desejos involuntários e de muitos (as) bailarinos (as) clássicos (as) a busca por remeter à figura do mitológico Narciso⁹ contemplando sua imagem no espelho d'água. Os conceitos que formularam a estética grega sobre a imagem da perfeição dos corpos podem ser mapeados em nossa cultura ocidental até os dias atuais, fenômeno que pode ser percebido através da mídia enquanto veiculadora das últimas tendências biotecnológicas da busca pela beleza eterna.

O homem contemporâneo é convidado a construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter sua saúde potencial (LE BRETON, 2008). O resultado desse esforço na contemporaneidade se materializa visualmente através de imagens fotográficas, compartilhadas via mídias de comunicação visual, que, possuidoras do caráter congelador de um instante, imortaliza o sujeito 'perfeito', portanto, a busca pela imortalidade visual (o eterno belo) permanece viva após séculos de investimentos teóricos e conceituais que atravessaram as camadas de cada época.

Não é possível dar uma definição absoluta de belo, embora se possa estudar suas várias acepções no curso da história. A dificuldade de conceituar o belo acompanha a história da filosofia, desde a Grécia Antiga. "Toda beleza é difícil", indica Sócrates (469-399 a.C). Sem pretender recuperar as discussões sobre o tema, pode-se desenhar duas ênfases que recortam as reflexões sobre o belo na tradição filosófica: uma que o define como ideia objetiva (Aristóteles, na *Metafísica*, afirma: "As principais formas

⁹ Narciso: mito grego, filho do rio Cefiso, em grego —Képhisosll, 'o que banha, o que inunda', e da Ninfa Liríope, que talvez signifique de voz macia como um lírio. Narciso será o símbolo da permanência em si mesmo. Apaixonado pela própria imagem, fruto de uma maldição, morre de amor por si mesmo. <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/3744/1/LIVRO%20DE%20MITO-2011-revisado%20e%20ampliado.pdf>

de beleza são a ordem e a simetria e a definição clara") e outra para a qual a beleza é determinada pela experiência de prazer suscitada pelas coisas belas (nos termos de Platão, em *O Banquete*).[...] O *belo clássico* define-se na arte grega com base em um ideal de perfeição, harmonia, equilíbrio e graça que os artistas procuram representar pelo sentido de simetria e proporção (Praxíteles, *Hermes com o Jovem Dionísio*, 350 a.C.). As formas humanas apresentam-se como se fossem reais e, ao mesmo tempo, exemplares aperfeiçoados (*Vênus de Milo*, século I a.C.)¹⁰.

Exemplificando o belo oriundo desde a Grécia antiga apresento a estátua da Vênus de Milo (Figura 2). A estátua descoberta na ilha de Milo em 1820¹¹ por um camponês local e um oficial da marinha francesa tornou-se um dos ícones de belo da cultura grega por representar a Deusa Afrodite, conhecida como a deusa helênica do amor e da beleza, conhecida como Vênus. Está presente como herdeira de toda a estética grega nas artes plásticas, visuais e na moda.



¹⁰ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo402/belo>>. Acesso em: 03 de Jun. 2017.

¹¹ <http://www.historychannel.com.au/articles/venus-de-milo-discovered/>

Dado a sua representatividade ou ao desejo de aquisição esta obra foi sendo replicada. As técnicas de reprodutibilidade (BENJAMIM, 2012) possibilitaram a popularização da imagem da Vênus de Milo reproduzida em vários tipos de materiais para serem vendidos como *souvenires*, estampas em tecidos e camisetas, pinturas (Figuras 3 e 4). Nas artes plásticas foi referência para Salvador Dalí, em sua Vênus de Milo com gavetas (1964 – Figura 5) mesmo que tenha um cunho crítico baseado em desengavetar o que está coberto pela exterioridade física desse corpo.



Figura 3: Vênus de Milo

Fonte: <https://archaeology-travel.com/photo-album/in-search-of-the-aphrodite-of-milos/>



Figura 4: Vênus de Milo

Fonte: <https://musartboutique.com/shop/casts-sculptures/venus-de-milo-statue-white/>



Figura 5: Salvador Dalí, 1964. *Venus de Milo com gavetas*.
Dalí Theatre-Museum.

Fonte: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/the-collection/126/venus-de-milo-aux-tiroirs>

O belo num corpo encontra contornos diversificados em diferentes culturas e épocas, assim também como na arte (BAUDELAIRE, 1863) e se materializa através de manifestações corporais físicas que possibilitam a construção de identidade num sujeito. Essa materialização, seja ela estética cosmetológica, fisiológica, biológica, orgânica, ortopédica, físico-muscular, para citar algumas das várias formas de transformações corporais, se dá através de processos de submissão do corpo à dor física, à dor carnal, ao adestramento e treinamento a longo prazo, a dores psicossociais, emocionais, espirituais a que os sujeitos se auto impõem, auto infligem, como processos de inserção social, cultural, desenvolvimento de performances nas artes, nos esportes ou em profissões como as forças armadas e militares.

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (BAUDELAIRE, 1863)¹²

O autor nos diz que o belo é repleto de variáveis, o que é belo hoje pode não ser amanhã ou algo considerado contra a natureza humana poderá ser num futuro dito belo. Muitos são os registros através da arte (escultura, imagens bidimensionais, fotografias, filmes) que expressam visualmente os contornos do belo, cada um a sua época e conceito, e no qual podemos reter nosso olhar enquanto espectadores e assim fruir do vasto acervo construído ao longo de séculos. Na China antiga a partir do século X d.C, tem-se registros da tradição “Pés de Lótus” que atravessou o tempo e só teve fim na primeira metade do século XX. Pés de Lótus, (*Golden Lótus*) é cercada de teorias sobre sua origem; a tradição era um processo de transformação dos pés das meninas aristocratas que consistia em causar a deformação dos pés dobrando os quatro dedos para baixo da sola do pé, enfaixar, e mantê-los nesse processo para que eles não crescessem (Figura 6).

Várias teorias tentam explicar a origem do enfaixamento dos pés. Os pés pequenos eram louvados pelos poetas desde época de Confúcio, 2.500 anos atrás. A deformação para redesenhar o pé das mulheres se tornou o mais belo e o mais excitante espetáculo de sensualidade da época. O pé da mulher adulta estava condicionado a ser um eterno pé infantil e esse desejo de imitar os minúsculos pés de uma concubina tinha o motivo do erotismo pela cultura chinesa. Além disso, caminhar sobre os pés deformados necessitava dobrar os joelhos e balançar o corpo para realizar o movimento adequado. Este balanço para caminhar ficou conhecido como a “Marcha de

¹² Livre tradução: Na verdade, é uma excelente oportunidade para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo é hoje, inevitavelmente, uma composição dupla, embora a impressão que produza seja uma; já que a dificuldade de discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não invalida a necessidade da variedade de sua composição. O belo é feito de um elemento contínuo, invariável, da qual é excessivamente difícil de determinar, e relativamente, circunstancial, que será, se pretendermos, às voltas ou tudo junto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, tal como divertido invólucro, excitante, aperitivo, o divino bolo, o primeiro elemento será indigesto, inapreciável, inadequado e impróprio à natureza humana. Eu desafio a qualquer um descobrir uma referência qualquer de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 1863).

Lótus” e foi considerado, pelos homens da época, sexualmente excitante. Outra suposição seria um fato histórico de 970 d.C., no reinado de Li Yu. Durante uma apresentação de dança, em cima de um pedestal em forma de lótus dourado, a dançarina colocou seus pés em longas tiras de pano de seda, como as faixas de uma bailarina atual. Li Yu ficou tão emocionado com a beleza de seus movimentos que outras mulheres seguiram o exemplo dos “Pés de Lótus”. O que começou como uma ferramenta para facilitar a dança foi gradualmente adotada como moda entre a classe alta. As mulheres começaram a enfaixar seus pés, concentrando-se cada vez mais atentamente sobre a forma desejada e o tamanho do pé. Como era inevitável, a popularidade das classes superiores propagou-se a todos os níveis da sociedade, o que era apenas um modismo, tornou-se um modo de vida para milhões de mulheres em toda a China. (MAFFI, 2013)



Figura 6: Living History: Bound Feet Women of China.

Fotógrafa: Jo Farrell (17/06/2017).

Fonte: <http://people.com/bodies/jo-farrell-photographs-last-women-in-china-with-bound-feet/>

Como observado na citação, uma atrocidade cometida com os pés era vista como belo e sensual e isto levou a ser reproduzido de forma natural para aquela cultura. No Ocidente contemporâneo, a tortura dos pés femininos encontra correspondentes, porém não é uma imposição aristocrática, mas, por exemplo, em um singular gosto da moda. O inglês, Alexander MacQueen¹³, foi um dos estilistas

¹³ Alexander MacQueen: <http://savagebeauty.alexandermcqueen.com/introduction.html>

mais badalados e polêmicos da contemporaneidade, um dos criadores dos sapatos mais polêmicos do mundo da moda. Algumas coleções de sapatos, como observado na figura 6, remetem às imagens de objetos e processos de tortura para os pés, lembrando até mesmo o ritual tradicional imposto às mulheres chinesas como acima citado.



Figura 7: Alexander McQueen Plato's Atlantis, Coleção (Spring/Summer 2010). Sapato Tatu.

Fonte: <http://savagebeauty.alexandermcqueen.com/platos-atlantis.html>

Estes exemplos nos mostram como o referencial de belo, em culturas diferentes e tempos distantes encontram um diálogo em comum. No caso dos sapatos tatu de McQueen (figura 7), o design não contribui para o conforto dos pés, assim relatado por alguns modelos que desfilaram a coleção acima mencionada; entretanto a diva Lady Gaga causou forte influência sobre seus fãs após fazer desse modelo uma de suas marcas registradas. Não tão drástica, do ponto de vista da deformação física, esse tipo de sapato pode causar danos graves às estruturas ósseas tanto dos pés quanto da coluna vertebral (MAFFI, 2013). A contemporaneidade continua forjando meios de construir novos belos para atender às demandas de novos Narcisos.

Dentro da vasta gama de transformações corporais existentes, que produz e gera continuamente novas imagens, aqui nos interessa adentrar em um específico cujo elemento fundante de reflexão se encontra fundamentada no universo da arte, o campo no qual o presente estudo se debruça e mira meu olhar reflexivo; mais

especificamente a arte do *Ballet* Clássico e a emergência dos sentidos nas imagens construídas com bailarinos (as) clássicos (as) que ocultam os sofrimentos e os sacrifícios expostos de contínuos e exaustivos treinamentos na busca do seu “corpo ideal”, do seu “belo”.

O corpo e todas as suas capacidades físicas são levados ao extremo no intuito de contemplar a estética estabelecida pelo mercado profissionalizante do *ballet* clássico, o que é inato deve ser adquirido. Aos com menos habilidades físicas há de se conformar com as possibilidades de dançar em ambientes não profissionalizantes, porém, ainda assim, tentaram atingir seus limites físicos que determinaram suas potencialidades técnicas.

Cena 2.2 O corpo ideal da bailarina clássica: anatomia, técnica e expressão

Ao longo da história do *ballet* clássico observa-se a exigência de regras rígidas referentes à estética corporal; a um padrão de corpo desejável para a bailarina, tanto para aquelas que são profissionais, quanto para as diletantes (MOURA, 2001, p.9).

A estas regras rígidas referentes a estética corporal chamamos de “corpo ideal”. Este “corpo ideal” é um fenômeno, pois se percebe para cada sociedade, de acordo com suas práticas corporais, suas crenças e valores, haverá um corpo “necessário” para a pessoa ser considerada integrante do meio em que vive.

O “ideal” aqui significa o corpo necessário para se dedicar ao *ballet* clássico profissionalizante, aquilo que aparece como inevitável e determinado culturalmente, observe esta citação:

No balé clássico, o padrão de corpo ideal é veiculado pelas instituições consideradas responsáveis pela ascensão da bailarina ao universo profissional. Nesse campo, os critérios para ser uma bailarina são oriundos das grandes companhias de balé. O corpo requerido nesse universo é fundamental, pensado com vistas ao progresso no aprendizado e, para a bailarina, não é possível evitar aquilo que já foi determinado pela cultura do balé e veiculado pelas reconhecidamente melhores companhias do mundo. Nas falas, os festivais de dança e as audições são apontados como os locais de veiculação do padrão de corpo requerido e as referências internacionais, que são assistidas sistematicamente em vídeo ou presencialmente, são mencionadas como as ideais (DOS ANJOS et al 2015, p.443).

A figura 8 faz a representação imagética da citação de Dos Anjos et al (2015) e as de Moura (2001) sobre as expectativas estéticas de uma bailarina clássica profissional. Estas imagens são referentes a quatro primeiras bailarinas de quatro companhias de *ballet* clássico profissional (Royal Ballet na Inglaterra, Ballet Bolshoi na Rússia, Teatro Municipal do Rio de Janeiro no Brasil e American Ballet Theatre nos Estados Unidos da América) de reconhecimento internacional. Nestas imagens podemos visualizar a idealização do biótipo ‘ideal’, da “perfeita” técnica e de algumas das capacidades físicas exigidas e desenvolvidas pelos corpos das bailarinas clássicas para integrar o mercado profissionalizante da cultura do *ballet* clássico.

Para se atingir uma “perfeita” técnica no *ballet* clássico exige que o (a) praticante tenha pré-disposições físicas a tal desenvolvimento, caso contrário este corpo é levado a se lesionar. O corpo ideal no *ballet* clássico pode ser tanto algo inato à pessoa, quanto construído com muito esforço e dedicação. Ainda há a manutenção destas aquisições físicas, o que impõe ao (a) bailarino (a) clássico (a) a uma prática contínua.

Especificamente para a bailarina clássica “o corpo ideal para o balé é magro, sem curvas, longilíneo, com membros alongados e finos” (MOURA, 2001).

Esse corpo ideal nem sempre é o que a bailarina clássica possui, assim, muitas delas precisam construir esse corpo e mantê-lo, caso queiram seguir com o *ballet* clássico profissionalmente, pois esse como já dito, é o corpo ideal, o produto, requerido pelas instituições profissionais de *ballet* clássico.

[...] o que se espera de uma bailarina é: [...] que apresente um corpo que corresponda ao estereótipo de bailarina romântica europeia do século XIX: que seja uma sílfide ou uma fada mesmo quando não anda nas pontas. Que seja leve, graciosa, magra e longilínea. E que essa menina mantenha a aparência jovem pelo tempo que for possível. E que - caso o destino ou o código genético não a tenham equipado para tal - tenha suficiente disciplina e determinação para mudarem o que for preciso a fim de encaixarem no modelo, a qualquer custo (Ibidem, p.18).

Fica sustentado que para ser uma bailarina profissional, ter e apresentar um corpo de acordo com os padrões requeridos, é algo essencial, mas, este corpo ideal para à bailarina clássica está aliado à inter-relação de vários elementos: físico/anatômico; um corpo magro; longilíneo; mais flexível; com uma estrutura



Figura 8: Primeiras Bailarinas Clássicas

anatômica que propicie o “*en dehors*” ¹⁴ (rotação externa dos membros inferiores – base do *ballet* clássico); um belo *cou de pied* (flexão plantar); e uma hiperextensão de membros inferiores que garantam uma estética com belas linhas corpóreas que nos encantem e deslumbrem.



Figura 9: *En dehors*
1ª posição dos pés no *Ballet Clássico*
Fonte: Henrique Camargo

Esse corpo anatomicamente correspondente aos ideais descritos é a essência, porém, deve ser aliado a uma técnica específica do *ballet* clássico e ainda a uma expressividade artística que juntos garantem a perfeita estética da bailarina.

Esse biótipo requerido implica forma, eficiência e determinada estética. O corpo magro e a magreza são o cerne da questão, em torno do qual a técnica deve

¹⁴ *En dehors* significa para fora, é anatomicamente a rotação externa da articulação coxofemoral na fossa do acetábulo, uma das possibilidades de movimento desta articulação, cujo grau de rotação é determinado não apenas pela estrutura óssea de cada indivíduo, mas pelos ligamentos articulares (CAMINADA, ARAGÃO 2006, pg. 20).

ser instituída. As técnicas corporais são maneiras pelas quais os homens, de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos (MAUSS, 2003, p.211). No caso da bailarina, a técnica relaciona-se aos movimentos apropriados do corpo; à sua redefinição, ou, ao menos, à aproximação do “corpo ideal” próprio do *ballet* clássico.

Pode-se questionar: Então uma pessoa que não apresente este perfil estético não pode praticar *ballet* clássico ou mesmo se tornar um bailarino (a) clássico (a)? E eu respondo baseado em minha experiência e formação: Com certeza a todos, que desejarem, é reservado o direito de praticar o *ballet* clássico sem prejuízos físicos a seus praticantes desde que sejam respeitadas as suas limitações individuais. Digo isto pois, a técnica do *ballet* clássico foi concebida para corpos com predisposição anatômica hábil a executá-la em sua plenitude. Desde sua base o *en dehors* (Figura 9), uma rotação externa da coxa, de um bailarino (a) clássico (a) profissional é esperado que atinja 180° de rotação, isto requer predisposição anatômica caso contrário pode levar a lesões nos joelhos, tornozelos ou na coluna vertebral.

Na maioria das escolas de *ballet* clássico não se exige uma seleção física, os profissionais docentes, assim como eu, trabalhamos com corpos heterogêneos visando desenvolver os benefícios de sua prática como conhecimento corporal, musical e cultural; apura sentido dramático e artístico; auxilia a criatividade e imaginação; estimula raciocínio rápido; socialização; noções de espaço; ritmo; coordenação; flexibilidade e autodisciplina dentre outros. Se tornar bailarino (a) clássico (a) é direito adquirido a todos que o praticam, porém, de conformidade a aptidão física-anatômica, intensidade de treinamento e local que pretende dançar é determinado os níveis de potencialidades. Exemplificando: um (a) bailarino (a) clássico (a) pode ser principal ou solista (papel de destaque) de uma escola de *ballet* clássico e não reunir capacidades ou não estar disposto (a) as condições de trabalho para ocupar um lugar nem como membro do corpo de baile de uma companhia profissional. Em uma companhia de *ballet* clássico profissional, os bailarinos clássicos são selecionados e contratados de acordo com sua potencialidade estética, física, anatômica e expressiva para ocuparem cargos dentro de uma linha hierárquica, que vai desde de um membro do corpo de baile (que também se divide em níveis), solista e principal, e ascensão hierárquica pode acontecer. Ou seja, este “corpo perfeito”, esta “técnica perfeita” está intimamente

ligada as pretensões de onde o praticante deseja chegar, contudo, para as companhias e escolas profissionalizantes de *ballet* clássico a seletividade física e anatômica é criteriosa e determinante.

Quanto a expressividade dos praticantes desta arte, segundo uma pesquisa realizada por Anjos et al (2015) intitulada “A construção do corpo ideal no balé clássico”, se concluiu que é inata ao bailarino (a), uma espécie de “sensibilidade própria”. Esse elemento é reconhecido como aquele que define o *ballet* clássico enquanto arte e não somente como uma prática performática análoga ao esporte de alto rendimento. As autoras dizem que, para as entrevistadas de sua pesquisa, a arte emerge da vivência da bailarina que, ao se deparar com a execução de um *ballet* clássico que possui um enredo, representa um papel. Nessa percepção do momento em que “simplesmente dançam”, a emoção e os sentimentos aparecem como características especiais dos (as) bailarinos (as) clássicos (as), por isto, considerado como inato. É aí que a performance motora se transforma em arte. O ser bailarino (a) clássico (a), aponta para uma dimensão existencial, para a “naturalização” da arte cênica, referindo como à expressão própria dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) que, então, apresentariam um “dom” para a arte de representar. Isto difere de apenas “ter” um corpo ideal de bailarino (a) clássico (a) onde evidencia apenas o caráter externo da técnica de construção do corpo ideal (ANJOS et. al, 2015, p.445). No quesito expressão, o que aqui foi dito serve para os (as) bailarinos (as) clássicos (as) independentemente de seu potencial técnico, físico ou estético e bem perceptível desde os primeiros anos de aprendizado. A expressividade é que faz o *ballet* clássico se tornar arte e que possibilita seus praticantes extravasarem seus sentimentos levando a mudanças internas e externas.

No referente as três esferas descritas, anatômica, técnica e de expressão, pode-se dizer que a primeira está no âmbito da condição do sujeito, que deve estar em conformidade com a determinação da cultura corporal do *ballet* clássico; já a técnica está no nível do que poderíamos chamar de “vontade”, ou seja, daquilo que o sujeito intencionalmente almeja e se dedica, através do treinamento sistematizado e periodizado; e a expressão, no âmbito da subjetividade, da “coisa como dada”, da transcendência artística, do sujeito fora de seu próprio corpo (ANJOS et. al, 2015).

O corpo ideal é a garantia do padrão de qualidade técnico, artístico e estético esperado do (a) bailarino (a) clássico (a) e que constrói imagens ditas “belas” e permeadas de vários sentidos.

O “belo” como descrito é próprio de cada cultura e para cultura visual do *ballet* clássico, o “belo” está ligado ao “corpo ideal” descrito para esta arte, logo é “belo” por apresentar uma perfeita estética, aliada a uma perfeita técnica e a uma expressivamente que dá vida e alma ao movimento.

Essa busca pela “perfeição” se faz necessária para a profissionalização, porém, mesmo aquelas que não chegam a esse nível, parecem ser cobradas, pois há a ideia, baseada numa construção social a esse respeito, de que a bailarina clássica tem que ter os atributos que compõem o “corpo ideal”. Em prol desta “perfeição” inúmeros dispositivos, com suas técnicas e tecnologias políticas, são acionados e um rígido e sistemático treinamento é realizado para que os corpos dos bailarinos (as) clássicos (as) possam se tornar hábeis para apresentar uma técnica precisa e com linhas corpóreas que contemplem as normas e regras estabelecidas.

Para compreender esta preparação corpórea me utilizo dos estudos do filósofo Michel Foucault, em específico sobre a relação de poder do corpo e da constituição dos corpos num adestramento e num treinamento metódico e contínuo que levam a tal perfeição e ao ideal do belo.

Cena 2.3 Um olhar foucaultiano na construção das belas imagens

As imagens construídas pelos (as) bailarinos (as) clássico (as) nos deixam fascinados, contudo, o ato de estar fascinado não significa estar enganado ou iludido com a aparência. Por outro lado, pretendemos desmontar o discurso da fascinação atentando para as condições de produção das imagens no que tange às experiências desafiadoras para que bailarinos (as) clássicos (as) alcancem aquelas imagens. Nesse sentido, buscar os caminhos percorridos que levaram a uma construção imagética dos sentidos de beleza, leveza, fragilidade, virtuosidade, harmonia estética já pré-concebida na figura dos (as) bailarinos (as) clássicos (as), é uma perspectiva aqui adotada. Seriam imagens sustentadas por qual tipo de corpo? Como essas imagens se ancoram em corpos disciplinados e voltados para produzir efeitos que encantam e deslumbram? Como esses corpos tornaram-se dóceis?

Nosso interlocutor para fins de pensar essas imagens que fascinam é o filósofo francês Michel Foucault¹⁵, um dos representantes mais influentes da corrente teórica do pós-estruturalismo¹⁶.

Assenhorearmo-nos do conceito de corpo dócil, sob a perspectiva de Foucault, implica pensarmos em suas teorizações sobre o poder. Vejamos:

Os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, realizando a sujeição de forças e buscando uma relação de docilidade-utilidade são as chamadas disciplinas. As disciplinas buscam que não simplesmente se faça aquilo que é ordenado, mas que se opere daquela determinada forma para que se atinja maior rapidez e eficácia (FOUCAULT, 2010, p.135).

Houve, durante a Época Clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que manipula-se, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam (FOUCAULT, 2010, p.134).

A partir daí o autor desenvolveu a sua teoria sobre “os corpos dóceis” baseada nos processos disciplinares, ou seja, na “noção de disciplina” construída durante o século XVII e XVIII, observada na formulação e organização das estruturas das escolas jesuítas, hospitais, fábricas e das milícias do serviço militar na França. Ao olhar para esses métodos de controle do corpo, Foucault observa através dos tratados desenvolvidos segundo cada instituição, a forma como cada um trabalhou através dos exercícios contínuos, os métodos que “permitiram o controle

¹⁵ Michel Foucault (1926-1984), um dos mais conhecidos e estudados filósofos franceses contemporâneos, sendo alinhado, por suas teorias, tanto entre os estruturalistas como entre os pós-estruturalistas ou pós-modernos.

¹⁶ O pós-estruturalismo teria surgido na França durante a década de 1960, segundo Silva (2005, p. 118), é definido como “uma continuidade e, ao mesmo tempo, como uma transformação relativamente ao estruturalismo”. Com este, o pós-estruturalismo, segundo o autor, tem em comum a ênfase conferida à linguagem enquanto sistema de significação, mas, ao mesmo tempo, age no sentido de afrouxar a noção de fixidez dada pelo paradigma estrutural a esse sistema. O pós-estruturalismo não se trata de uma época histórica, mas sim de uma corrente ou de um sistema teórico sobre as regras de linguagem e significação, rejeita a ideia do sujeito autônomo, insistindo que ninguém pode viver fora da história e enfatizam a arbitrariedade de todos os signos e que a linguagem, cultura e sociedade são arbitrarias e antes convenções do que fatos naturais (SILVA, 2005). No pós-estruturalismo, “as estratégias históricas são utilizadas para explicar como a consciência, os signos e as sociedades são histórica e geograficamente independentes” (BARRETT, 2014, p.32). No pós-estruturalismo “não existe sujeito a não ser como simples e puro resultado de um processo de produção cultural e social” (SILVA, 2005, p. 120). O pós-estruturalismo vê o processo de significação basicamente como indeterminado e instável. Ele enfatiza a indeterminação e a incerteza. O significado não é pré-existente porque é cultural e socialmente produzido onde é importante o papel das relações de poder na sua produção. No pós-estruturalismo um significado é o que é, não porque corresponde a um “objeto” que existe fora do campo da significação, mas porque foi socialmente produzido. A ênfase no processo de significação é ampliada para focalizar as noções correntes de verdade, pois a perspectiva pós-estruturalista desconfia das definições filosóficas destas verdades. “A questão principal não se trata da verdade, mas saber porque esse algo se tornou verdade” (PETERS, 2000, p.10).

minucioso das operações do corpo”. Esses dados forneceram ao autor os subsídios teóricos que o ajudaram a elaborar o conceito de “disciplina”, e a partir dessa conceituação, buscou demonstrar como essa estratégia de controle dos corpos produziam “os corpos dóceis” e dotados de habilidades para melhor servir a sociedade. A docilidade dos corpos, baseada num regime de treino é para Foucault uma das formas de poder e controle social, porém esse aspecto não invalida o benefício proporcionado pelos métodos disciplinares ao funcionamento do sistema social.

O *ballet* clássico se utiliza de uma estrutura organizada para disciplinar seus corpos. Uma estrutura que é compreendida por aulas sistematizadas e periodizadas, compostas por exercícios contínuos e repetitivos que objetivam um treinamento e condicionamento técnico e um desenvolvimento artístico que leva ao controle de movimentos que constroem as belas imagens, e por regras, regulamentos e tratados (quadro 2) que ao longo dos tempos foram codificando movimentos, que pelo fato do grande desenvolvimento do *ballet* clássico ter se dado na França, a nomenclatura assim se oficializou, e estabeleceu critérios seguidos até a atualidade. Em Kassing (2016, p.40) encontro sustentação teórica para minhas palavras: “o *ballet* clássico se desenvolveu na corte de Louis XIV na França, assim, os termos eram usados em francês. Hoje em dia, o *ballet* clássico é ensinado em todo o mundo, mas ainda utiliza os termos em língua francesa”.

“A estrutura de uma aula de *ballet* é a mesma em praticamente todos os métodos de ensino, ou seja, elas possuem uma identidade na codificação e no registro do ordenamento próprio no que se refere à aula” (CASTRO, 2015, p.14). Como dito, seguem um modelo, uma estrutura de aula para formação de um (a) bailarino (a) clássico (a). Para tal, irei me amparar em alguns dos autores¹⁷ que descrevem este processo da prática do *ballet* clássico de forma detalhada.

Lourenço (2014, p.40) diz que:

De todas as artes que implicam a utilização do corpo, o bailado clássico é assumidamente o mais artificial. Prova disso é que ninguém consegue dançar *ballet* que não tenha começado a disciplinar o corpo nessa

¹⁷BERTONI, Iris Gomes. A Dança e a Evolução, O *Ballet* e seu contexto Teórico, Programação Didática. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992

CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. Programa de Ensino de *Ballet* – Uma Proposição. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2006.

MICHAÏLOWSKY, Pierre. A Dança e a Escola de *Ballet*. Rio de Janeiro: MEC, 1956

KASSING, Gayle. *Ballet* – fundamentos e técnicas, 2016. Barueri, SP: Manole, 2016

linguagem desde criança, para que o próprio crescimento durante a adolescência aconteça em função dessa utilização tão especial que se quer das às pernas, aos pés e aos braços.

Este artificialismo não significa uma valorização negativa, mas sim o fato de que o *ballet* clássico, por não ser constituído de movimentos naturais, ou seja, de movimentos anatômicos do homem, deve ser praticado desde muito cedo para que sua sistematização se torne natural. Ilustro esta citação fazendo referência mais uma vez a base primordial do *ballet* clássico, o *en dehors* (figura 9, p.55). O *en dehors*, exemplificado pela figura 9, no *ballet* clássico, não é nada natural a um posicionamento, porém, é essencial e esteticamente exigido em todas as posições.

A citação de Lourenço (2014) poderá ser entendida a seguir na estrutura de uma aula de *ballet* clássico onde se pode observar como acontece a preparação dos fundamentos técnicos, colocação, postura, estabelece posições de pés, braços, cabeça e do corpo dos (as) bailarinos (as) clássicos (as), em um processo sistematizado de anos de prática e repetição iniciado desde criança.

Apesar de nosso foco ser a bailarina clássica em suas sapatilhas de ponta, há de se saber que, antes de se iniciar as aulas *sur la pointe* (sobre as pontas), as bailarinas clássicas passam por vários anos de treinamento *sur la demi pointe*¹⁸ - sobre a meia ponta.

As aulas de *ballet* clássico *sur la demi pointe* geralmente se dividem em aquecimento, exercícios de barra e finalizam com os exercícios do centro, cada uma destas etapas com características e objetivos bem definidos. O “aquecimento” é a preparação das articulações para a parte técnica da barra, geralmente exercícios de alongamento que visam a manutenção dos níveis de flexibilidade. A segunda parte da aula de *ballet* clássico se realiza na barra¹⁹ termo utilizado a exercícios realizados durante a aula os quais são denominados “*barre work*” - exercícios de barra - (Figura 10). “Eles são um meio de constante aperfeiçoamento e de reforço dos fundamentos técnicos” (CAMINADA, ARAGÃO 2006, p.32).

¹⁸ *Demi-pointe*: meia ponta. Movimento no qual o (a) bailarino (a) eleva o corpo o máximo possível, de modo que se apoie nos metatarsos e cinco dedos de cada pé (ACHCAR, 1980, 365).

¹⁹ Barra: um varão onde os bailarinos apoiam as mãos e o pé durante a aula de balé, um acessório de madeira ou metal de 4 cm de diâmetro montado na parede ou em uma base independente com 1 metro de altura do chão em um estúdio de dança. Este termo se refere a exercícios realizados nesta barra durante a aula de *ballet* clássico os quais são denominados “*barre work*” (exercícios de barra).



Figura 10: Barre work
Fonte: Arquivo Henrique Camargo

Nos exercícios de barra funcionam como uma tecnologia de produção de corpos onde são trabalhados todos os fundamentos que visam estabelecer e definir posições, fortalecer musculatura, desenvolver equilíbrio e aumentar o grau de flexibilidade articular, desde simples e básicos movimentos como *pliês* (flexão dos joelhos) que visam o aumento do *en dehors*, *battements* (batidas realizadas com os membros inferiores flexionados ou estendidos em vários níveis e posições) que mantendo o *en dehors* trabalham para aumentar o grau de extensão e flexão das articulações dos membros inferiores e ainda aumentar rotação externa e circundução da articulação coxofemoral sem comprometimento estético da pelve; *adage* (adagio, parte lenta e de controle) que delimita e fortalece as linhas

corpóreas nas extensões, flexões, abduções, circundução dos membros inferiores, e no *en dehors*. Finalizando a barra acontece “alongamentos na barra ou no chão”, que são exercícios que após toda musculatura estar bem preparada, trabalhada e superaquecida podem e almejam intensificar ao máximo o aumento da flexibilidade.

Descrevo uma síntese da prática do *ballet* clássico, de sua rotina e dos objetivos dos movimentos realizados e treinados na barra com intuito de demonstrar como a sistematização foi muito bem elaborada e há de constar que ainda é periodizada a cada nível concluído, onde combinações ficam mais complexas. Pela barra já se pode perceber o adestramento em busca de um corpo útil no sentido de apresentar formas precisas e lapidadas que constroem as belas imagens.

A prática é continuada, após os exercícios da barra são iniciados os exercícios do centro prático (Figura 11), outra parte da aula onde os bailarinos (as) clássicos (as) ficam predispostos no centro da sala de aula de dança para realização de movimentos como *centre practice* (centro prático – combinações de movimentos da barra no centro com coordenação de braços, piruetas, extensões de pernas e deslocamento do corpo, como os *battements*, *pirouettes*, *port de bras*), *adage* (adágios – parte lenta da aula composta de movimentos sustentados para trabalhar força e estética, como os *develloppés*), *allegros* (saltos que se dividem em *petit allegro* (pequenos saltos), *allegro* (médios saltos), *grand allegro* (grandes saltos), *batterie* (bateria), diagonais e *révérence* (reverência).

“O centro, em geral, reforça os exercícios da barra e se desenvolve em sequências cada vez mais elaboradas e de difícil execução, dependendo do nível de adiantamento dos alunos” (CAMINADA, ARAGÃO, 2006, p.32). Assim como na barra, no centro os exercícios devem ser simétricos, ou seja, realiza-se com uma perna de um lado e repete com a outra para o outro lado desenvolvendo a musculatura e amplitude articular das articulações coxofemoral (com exceção da rotação interna), da pélvis, da coluna, da glenoumeral, abdominal, dos tornozelos e pés.

Devem proporcionar e atender às necessidades técnicas que serão expressas nas imagens e que irão imprimir sentidos. Dentre esses sentidos impressos nas imagens podemos observar: leveza, beleza, equilíbrio, elegância, harmonia, precisão técnica, virtuosidade, agilidade, dentre outros. Esses são os sentidos das imagens que separam e dos corpos que esmeram, pois, qualquer corpo preparado para a execução dessas imagens é preciso muito treino, apesar de

que, nem todo corpo independentemente de seu treinamento, pode construir imagens como o da bailarina da figura 1 apresentada no prólogo. São imagens que separam os que podem dar a elas tais execuções e os que não podem, os quais são excluídos. São imagens que expressam o sentido de controle e domínio do corpo e da execução do dito “belo” pelo *ballet* clássico.



Figura 11: Centre Practice
Fonte: Arquivos Henrique Camargo

Somente após anos de adestramento, treinamento e de condicionamento físico, técnico e muscular, ou seja, de controle e domínio do corpo *sur la demi pointe*, é que a bailarina inicia seu estudo *sur la pointe*. As aulas *sur la pointe* são singulares e podem ser observadas com lupa, uma vez que imprimem o ensinamento de uma técnica avançada ao lado do rigor de preparação. Como um bom instrumento disciplinar e tecnológico de produção de corpos, são divididas em barra e centro. Na barra serão realizados no início exercícios de preparação,

adaptação e correta colocação do corpo sobre as pontas dos pés. A sapatilha deve se ajustar como uma luva, dando mobilidade ao pé, fazer parte natural dos pés, permitindo que a bailarina realize todos os passos já aprendidos na meia ponta em ponta de forma. “Exercícios para subir na ponta são uma extensão dos exercícios de meia ponta, mas com o pé inteiro se elevando do chão para fazer a ponta” (KASSING, 2016, p.79). Utilizo desta citação para sustentar minha escrita sobre a necessidade de primeiramente se ter uma técnica bem executada na meia ponta. Bertoni (1992, p.214) diz que “a sapatilha de ponta introduzida na arte do bailado, necessita uma preparação extremamente lenta, específica e cuidadosa, pois de outra forma, acaba suprimindo aos pés, sua condição de apoio, equilíbrio e sustentação natural. Exatamente para que a sapatilha se torne um novo apêndice uma luva flexível, um facilitador do equilíbrio, o treinamento *sur la pointe* deve ser tão quanto ou mais criterioso que o trabalho *on demi-pointe*; se faz necessário um olhar individualizado sobre as sapatilhas adequadas a cada tipo anatômico de pé e orientar cada bailarina clássica sobre sua correta colocação *sur la pointe* evitando lesões cutâneas ou musculares, fraturas, prejuízos anatômicos ou dificuldades técnicas. Uma ponta bem ajustada permite uma estabilidade que leva a uma clareza de linhas corpóreas.

Com sapatilhas apropriadas, uma prática periodizada e sistematizada com uma técnica bem preparada e um corpo adestrado e treinamento o trabalho *sur la pointe* se dará de forma segura e progressiva, estabelecendo as belas imagens construídas no *ballet* clássico. Eis o funcionamento de uma parte do dispositivo de produção de corpos belos, perfeitos e disciplinados compreendido pela engrenagem formada por tecnologias como a sapatilha e técnicas apropriadas para usá-las, como a forma segura e progressiva.

Todo este detalhamento da prática do *ballet* clássico é para que se possa entender todo o processo estabelecido no disciplinamento dos corpos dos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Foucault em seus escritos explica que a disciplina fabrica corpos educados, adestrados, exercitados e dessa forma aumenta a força de um corpo coletivo – a escola e seus alunos, o exército e seus soldados, a fábrica e seus funcionários, os hospitais e seus internos. E neste procedimento disciplinar Foucault descreve minuciosamente o passo a passo do controle disciplinar do indivíduo em quatro etapas:

A arte das distribuições: A disciplina se manifesta primeiramente na distribuição dos indivíduos em espaços por meio de diversas técnicas como especificação de um local heterogêneo a todos e fechado a si mesmo (o autor chama de cerca); na organização em espaço analítico como forma de conhecer, dominar e utilizar os indivíduos (denominado princípio da clausura); na codificação de espaços que eram livres em locais úteis para uso funcional (regra das localizações funcionais); na divisão e organização em celas, lugares, fileiras, hierarquia e ou funcionalidade (FOUCAULT, 2010). No *ballet* clássico a arte das distribuições acontece na sala de aula onde a cada dia se torna possível identificar o potencial técnico de cada bailarino (a) clássico (a) o que leva a hierarquia durante uma montagem coreográfica. Nas companhias clássicas a seletividade se dá através de audições específicas para *corps de ballet*, solistas ou principal *dancers* o que vai determinar rotinas e treinamento bem diferenciado (KASSING, 2016, BERTONI, 1992, ARAGÃO e CAMINADA 2006).

O controle da atividade: Por meio do controle da atividade controla-se horários, que estabelecem as cesuras, obrigam a ocupações determinadas e regulamentam os ciclos de repetição; a elaboração temporal do ato, define uma espécie de esquema anátomo-cronológico do comportamento onde define a posição do corpo, dos membros, das articulações, dá a direção, a amplitude, a duração e a ordem de sucessão de cada movimento; corpo e o gesto postos em correlação, impõe a melhor relação entre gesto e a atitude global do corpo que é sua condição de eficácia e de rapidez; articulação do corpo objeto, relação que o corpo deve manter com objeto que manipula, uma espécie de codificação instrumental do corpo; utilização exaustiva, deve extrair do tempo mais instantes disponíveis e de cada instante sempre mais forças úteis (FOUCAULT, 2010). Este controle de atividade no *ballet* clássico acontece na determinação dos dias, dos horários das aulas e ensaios, das sequências de movimentos aplicadas pelos professores durante as aulas, nas repetições exigidas para uma melhor execução técnica, na nomenclatura clássica a qual se deve dominar e na exigência de roupas, cabelo e sapatilhas adequadas a cada gênero (em geral as meninas usam collants escuros, meia calça rosa, sapatilhas de meia ponta, sapatilhas de ponta e cabelo feito coque. Os meninos geralmente usam calça ou short colante, suporte atlético, camisetas justas ou collants masculinos, meia socket branca, sapatilhas de meia ponta brancas ou

pretas e cabelos curtos (KASSING, 2016, BERTONI, 1992, ARAGÃO e CAMINADA 2006).

A organização das gêneses: As disciplinas, que analisam o espaço, que decompõem e recompõem as atividades, devem ser também compreendidas como aparelhos para adicionar e capitalizar o tempo. Isso se dá por meio de quatro processos. Divisão da duração das atividades em segmentos sucessivos ou paralelos dos quais cada um deve chegar em um termo específico; organizar essas sequências segundo um esquema analítico, sucedendo de elementos tão simples quanto possível, combinando-se segundo uma complexidade crescente; finalizar esses segmentos temporais fixando um tempo marcado por uma prova que terá uma tríplice função que irá avaliar se o indivíduo atingiu o nível de estatuário, se sua aprendizagem está de conformidade com os outros e diferenciar as capacidades de cada indivíduo; estabelecer séries de séries, prescrevendo a cada um, de acordo com seu nível, antiguidade e seu posto exercícios que lhe convém. Isso permite um maior controle na forma da continuidade e da coerção, para que sejam atingidos um maior crescimento e uma maior qualificação (FOUCAULT, 2010). A organização das gêneses no *ballet* clássico se dá durante as aulas de *ballet* clássico onde sempre se determina uma parte do tempo da aula para o aquecimento, outra para os exercícios de barre e outro para os exercícios do centro de conformidade aos objetivos e ao tempo determinado para as aulas. As aulas para bailarinos (as) clássicos (as) amadores (as) obedecem uma cronologia que finaliza com exames para se verificar se o (a) bailarino (a) clássico (a) atingiu o nível técnico almejado e com isto designar seu caminho, já para profissionais as aulas são a manutenção de sua técnica para garantir uma boa execução nos espetáculos (KASSING, 2016, BERTONI, 1992, ARAGÃO e CAMINADA 2006).

A composição das forças: A disciplina não é mais simplesmente uma arte de repartir os corpos, de extrair e acumular o tempo deles, mas de compor forças para obter um aparelho eficiente (FOUCAULT, 2010). No *ballet* clássico a composição de força é visível nas imagens dos bailarinos (as) clássicas onde os corpos apresentam formas precisas e admiráveis que demonstram controle e poder (KASSING, 2016, BERTONI, 1992, ARAGÃO e CAMINADA 2006).

E imagens, muitas delas foram construídas durante esta pesquisa, cada uma delas com sua forma, representando os mais diversos sentidos peculiares desta arte onde as relações de poder do e sobre o corpo estão impressas. As aulas de *ballet*

clássico, portanto, através da disciplina, fabrica corpos adestrados e, dessa forma, aumenta a força de um corpo coletivo – a escola e seus alunos, como funciona também o exército e seus soldados, a fábrica e seus funcionários, os hospitais e seus internos.

A “Era Clássica, arrastou consigo um conjunto de técnicas, todo um corpo de processos e de saber, de descrições, de receitas e dados. E desses esmiuçamentos, sem dúvida, nasceu o homem do humanismo moderno” (FOUCAULT, 2014, ps.138 e 139). É então a partir desse momento que o *Ballet* clássico se desenvolve, juntamente com as novas descobertas sobre o homem, como uma arte codificada para o melhor desenvolvimento de um corpo hábil, disciplinado e dócil a serviço do poder – da nobreza. Sem dúvidas, o *ballet* clássico nasce nessa perspectiva em que se criam os tratados, regulamentos e ordenanças dos colégios, fábricas e milícias. O *ballet* clássico elaborou seus códigos e tratados sobre como aprender, treinar e executar seus movimentos de forma leve, graciosa e dinâmica, apesar dos corpos submetidos a uma rigorosa “disciplina” de treinos e exercícios, (FEUILLET, 1701; NOVERRE, 2009; BLASIS, 1820).

A docilidade dos corpos, baseada num regime de treino é, para Foucault, uma das formas de poder e controle social, porém esse aspecto não invalida o benefício proporcionado pelos métodos disciplinares ao funcionamento do sistema social (FOUCAULT, 2014).

Como bailarino clássico, professor de *ballet* clássico e cidadão percebo os benefícios que o adestramento me proporcionou. Dado a um excelente adestramento e treinamento a que fui submetido praticamente não tive lesões, toda disciplina, controle atitudinal, emocional e determinação exigida e trabalhada nas aulas de *ballet* clássico me deram suporte em minhas conquistas dentro e fora da dança e ainda serviram e servem como inspiração a muitos de meus (minhas) alunos (as). O poder disciplinar foi produtivo, como produtor de um corpo não somente dócil, mas mais apto, mais preparado. O poder também pode ser produtivo como disse Foucault e esta própria dissertação é um dos resultados deste processo.

Como pesquisador procuro compreender este adestramento como um processo contínuo, sistemático e organizado que permite desenvolver habilidades, conhecimentos e destrezas necessárias para desempenhar um trabalho de forma eficiente, não o vejo como algo negativo que venha a tolir o indivíduo. O treinamento é uma repetição mecânica de uma ação. Ou seja, se adestra para depois treinar é

como vejo acontecer na arte do *ballet* clássico e em todas atividades sistematizadas que necessitam do corpo capacitado e habilitado a executá-las da melhor forma possível afins de evitar danos e prejuízos físicos-musculares (CAMARGO, 2016). O *ballet* clássico requer atingir uma técnica que exige um adestramento.

As técnicas do corpo podem se classificar em função de seu rendimento, dos resultados de um adestramento. O adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento. Aqui, é um rendimento humano. Numa certa medida, portanto, poderia comparar essas técnicas, elas mesmas e sua transmissão, a adestramentos, classificando-as por ordem de eficácia (MAUSS, 2003, p.411). Foi baseado nestes conceitos que realizei esta pesquisa. Talvez na posição de sujeito pesquisador eu não consiga me desvencilhar por completo de minha posição enquanto sujeito bailarino/professor, mas a experiência de mais de vinte anos de profissão, o cotidiano e os relatos dos participantes e as narrativas do relato etnográfico (CAMARGO, 2016), são também o meu esteio para com a realidade sobre as exigências da arte do *ballet* clássico

Ao subsidiar em Foucault, posso afirmar que como na codificação instrumental do corpo nos tratados das escolas e das milícias, o *ballet* como nos mostra o quadro 2, também seguiu as mesmas tendências de codificação e regulamentação o que fez com que sobrevivesse até os dias atuais.

Os inúmeros tratados e regras foram sendo desenvolvidos ao longo dos tempos. A sistematização foi gradativamente sendo organizada e o mais interessante, se perpetuou através dos tempos.

No quadro 2, apresento um breve histórico dos principais escritos e colaboradores. Percebam que tudo se iniciou antes mesmo da oficialização do termo *ballet* clássico. O *ballet* clássico é a única modalidade de dança que tem uma nomenclatura oficial e sistematizada mantida praticamente intacta, respeitada por todos os profissionais e aplicada com a mesma veemência a quase todos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Praticamente as obras específicas de *ballet* clássico são baseadas ou apresentam um glossário da nomenclatura do *ballet* clássico sem muitas divergências, a não ser, com relação a algumas pequenas diferenciações empregadas pelas escolas de referência e tradição (francesa, inglesa, italiana e russa) que foram suas bases metodológicas. O treinamento intenso, disciplinado e o cuidado e busca da perfeição técnica são observados em praticamente todas bibliografias aqui mencionadas.

E é nessa perspectiva que se compreende o *ballet* clássico, como uma arte codificada que desenvolve um corpo hábil, disciplinado e dócil a serviço do poder onde um manipula e outro se deixa ser manipulado em busca de um ideal de perfeição e conquista. Foucault (2010) nos diz que:

Data	Principais Regras, Fatos, Tratados e Codificações do Ballet
1435/36	Domênico de Piacenza, conhecido também como Domênico de Ferrara, escreveu o primeiro tratado de dança de que se tem notícia: <i>De Arte Saltandi et Choreas Ducendi</i> (Sobre a Arte de Dançar e Dirigir Coros) onde induz a primeira classificação sistemática de movimentos do corpo como: reverência, meia volta, volta completa, elevação, salto, parada, retomada, simples, duplo, passo lateral rápido, batida e pirueta
1459	Bergonso de Botta concebeu e dirigiu o primeiro espetáculo considerado um <i>ballet</i> , Le Trionfi, triunfos que simbolizavam poder e riqueza, idealizado para comemoração do casamento do Duque de Milão com Isabella de Aragão.
1530	Cesari Negri, italiano, escreveu <i>Nuovi Inventioni di Balli</i> , um manual onde prefigurava certas bases da dança acadêmica com 55 regras técnicas e uma grande variedade de passos e acima de tudo onde estipulava <i>i piedi in fuora</i> , ou seja, os pés para fora, em posição en dehors que depois o <i>ballet</i> impôs como fundamental Negri também fundou uma escola de onde saíram excelentes bailarinos requisitados pela corte europeia.
1581	Baldassarino Belgiocoso um italiano radicado na França com o nome de Balthazar Beanjoyeaux, que coreografou o primeiro <i>Ballet Comique de la Reine</i> na França
1588	Thoinot Arbeau, um francês escreveu <i>Orchésographie</i> , um tratado que ressalta a necessidade de pernas e pés <i>en dehors</i> (para fora), para um equilíbrio harmonioso do corpo. Fornece descrição de alguns passos e estipula regras que serviram de fundamento para as 05 posições do <i>ballet</i>
1650	Charles Louis Pierre Beauchamps, coreógrafo, bailarino e compositor foi um dos principais nomes, mesmo que inicialmente, na codificação e na elaboração de uma técnica clássica acadêmica e foi o responsável pela definição das 5 posições básicas do <i>ballet</i> criadas com a intenção de manter o equilíbrio do corpo em movimento ou parado e organizar a estética da dança. Considerado o primeiro grande <i>maître de Ballet</i> (mestre de dança), foi professor do Rei Louis XIV durante 20 anos. Beauchamps não deixou nada escrito ou publicado, porém seu trabalho foi passado mais tarde por seus discípulos Raoul-Auger Feuillet e André Lorin em publicações.
1725	Pierre Rameau, bailarino, coreógrafo e escritor da França escreveu <i>Le Maître à Danser</i> (Paris), um manual prático sobre a dança cortesã francesa, e ainda <i>Abbrégé de la Nouvelle Methode</i> (c. 1725, Paris) apresenta uma versão modificada da Notação Beauchamp-Feuillet de coreografia, que embora não tenha sido adotada em larga escala, esclareceu muitos pontos obscuros sobre a execução da notação.
1760	O francês Jean-Georges Noverre, bailarino e professor de <i>ballet</i> , escreveu um conjunto de cartas sobre o <i>ballet</i> da sua época, " <i>Letters sur la Danse et sur les Ballets</i> ". Preconiza o <i>ballet d'action</i> , uma obra coreográfica que se baseia em movimento dramático, exprimindo a relação entre os personagens.
1789	O primeiro <i>ballet</i> – pantomima, La Fille Mall Gardée, por Jean Dauberval, o marco de uma nova era que estava para surgir. <i>Ballet</i> baseado nas danças, trajes, tarefas e costumes de camponeses.
1795	Carlos Blasis, um napolitano publicou <i>Traité Élémentaire de la Danse</i> , que apresentava novidades em matéria de colocação de braços, <i>épaulement</i> , elevação, mencionando já também o trabalho sobre as pontas. Escreveu ainda <i>Code de Terpsichore</i> em 1830 analisando aspectos didáticos e estéticos do <i>ballet</i> , já engajados na corrente romântica e firmou as bases técnicas
1830	Carlo Blasis firmou as bases técnicas através de seu <i>Código de Terpsicore</i>
Quadro 2: Principais Regras, Fatos, Tratados e Codificações do Ballet Fontes: Portinari, (1989); Michailowsky, (1956) e Bertoni, (1992).	

Uma relação de poder se articula sobre dois elementos que lhe são indispensáveis para ser exatamente uma relação de poder: que o “outro” (aquele sobre o qual ela se exerce) seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como sujeito de ação; e que se abra, diante da relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis.

O poder já foi entendido como algo que uns tem, outros não, estando associado a maioria das vezes à figura da Igreja ou do Estado. O que se discutia apenas era como legitimar o poder de uns poucos sobre muitos, e assim, manter ou subverter a ordem social. Foucault vai na contramão dessa concepção de poder como propriedade. Ele nos apresenta o poder como uma prática social expressa por um conjunto de relações. O poder é visto, portanto, como exercício e como relação. Temos que pensar o poder não como uma “coisa” que uns tem e outros não, mas como uma relação que se exerce, que negocia, reivindica, fiscaliza, etc. O poder é uma espécie de rede formada por mecanismos e dispositivos que se espalham por todo o cotidiano - uma rede da qual ninguém pode escapar. Ele molda nossos comportamentos, atitudes e discursos (FOUCAULT, 2001).

Pensar, deste modo, as imagens de bailarinos (as) clássicos (as) à luz do conceito de poder implica em pensar como o poder funciona, é como Foucault usou uma abordagem sobre o poder pautado pelo que ele chamou de arque-genealogia do poder. Assim, como a imagem do corpo da bailarina clássica foi construída à luz das relações e dos exercícios de poder?

Ao inspirarmo-nos na abordagem da arque genealogia do poder, buscaremos pensar condições de produção das imagens das bailarinas a partir de um exercício do poder que é atravessada pelos sistemas disciplinares. Segundo Dekens (2015) Foucault disse:

[...] para mim, arqueologia é isto: uma tentativa histórico-política que não se funda sobre as relações de passado e o presente, mas sim sobre relações de continuidade e sobre a possibilidade de definir atualmente objetivos táticos de estratégia de luta, precisamente em função disso (DEKENS, 2015, p.35).

É sob esta ótica, portanto, que não deixaremos de encarar as imagens das bailarinas clássicas a partir das estratégias e das técnicas de produção de corpos dóceis. Munidos de uma perspectiva pensada no capítulo anterior, foi possível observar que o *ballet* clássico, originado na corte e, para atender aos interesses

desta nobreza em suas condições sócio- históricas, não se desvinculou de suas ressonâncias elitistas, assim, cada vez mais excludente. Dos salões reais passou para os Teatros, codificou e sistematizou uma técnica que passou a exigir corpos cada vez mais predispostos a atender às suas pretensões de atingir uma técnica aprimorada que apresentasse uma plasticidade e estética visual corpórea encantadora e deslumbrante. As imagens fotográficas que apresento no 4º Ato, fruto da pesquisa de campo, revelam sobremaneira como isto é construído, da preparação até a performance os caminhos percorridos pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) independentemente de suas habilidades físicas serem “perfeitas” ou não.

Para podermos pensar e analisar essas imagens, nos inspiramos no método genealógico, onde pensamos com Foucault:

Termos como *Entstehung* (emergência) ou *Herkunft* (proveniência) marcam melhor do que *Ursprung* (origem) o objeto próprio da genealogia. *Herkunft* é a proveniência. A proveniência diz respeito ao corpo – sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. *Entstehung*, designa de preferência a emergência, o ponto de surgimento. A emergência se produz sempre em um determinado estado das forças. A emergência é, portanto, a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude. Em certo sentido, a peça representada nesse teatro sem lugar é sempre a mesma: é aquela que repetem indefinidamente os dominadores e os dominados. Homens dominam outros homens e é assim que nasce a diferença dos valores; classes dominam classes e é assim que nasce a ideia de liberdade; homens se apoderam de coisas das quais eles têm necessidade para viver, eles lhes impõem uma duração que elas não têm, ou eles as assimilam pela força – e é o nascimento da lógica. Nem a relação de dominação é mais uma “relação”, nem o lugar onde ela se exerce é um lugar. E é por isto precisamente que em cada momento da história a dominação se fixa em um ritual; ela impõe obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. Ela estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos; ela se torna responsável pelas dívidas. Universo de regras que não é destinado a adoçar, mas ao contrário a satisfazer a violência. E a genealogia deve ser a sua história: história das morais, dos ideais, dos conceitos metafísicos, história do conceito de liberdade ou da vida ascética, como emergências de interpretações diferentes. Trata-se de fazê-las aparecer como acontecimentos no teatro dos procedimentos. (Foucault, 2001, p. 14-17)

A genealogia é bem perceptível no *ballet* clássico. Na proveniência através dos movimentos que se aperfeiçoaram e aprimoraram através dos tempos, onde

foram exigindo corpos cada vez mais adequados a tais níveis de exigências técnicas. Na emergência na relação de poder estabelecida pelas companhias e escolas profissionalizantes através de professores, coreógrafos e diretores que determinam perfil estético, técnico e emocional dos bailarinos (as) clássicos (as). E tudo isto acontece como algo natural e normal. No *ballet* clássico, do corpo foi se exigindo cada vez mais habilidades físicas capazes de atender a movimentos técnicos, complexos e precisos que foram sendo estabelecidos e sistematizados pelos *maîtres de ballet*²⁰. A entrada em cena das forças na história do *ballet* clássico se dá desde sua formação quando os monarcas estabeleciam o que montar, quem ensinar, quem dançar e para quem dançar, além de estabelecer o *ballet* como propriedade da corte sob direção do monarca.

O *ballet* clássico no processo histórico deixou de ser simples entretenimento e passou a exigir do corpo uma condição física e estética capaz de agradar aos *maîtres de ballet* que receberam poder para instaurar normas, regulamentos e ditar padrões estéticos de acordo com cada época. As imagens assim produzidas ancoraram-se nessa perspectiva. Atualmente, em meio a um contexto em que as deliberações estão nas mãos dos diretores das companhias com suas normas e regimentos, passando pelos coreógrafos que definem quem dança o que, e seguidas pelos professores que aprimoram e selecionam pelo desenvolvimento técnico, não podemos deixar de ressaltar que estamos diante de uma das faces do dispositivo de produção de corpos dóceis nas imagens do *ballet* clássico, constituído por essa rede que liga os interesses dos diretores de companhia, dos coreógrafos e dos professores. Os corpos dóceis nessas imagens são, por fim, explorados e a cada geração eram vistas como se passasse de um patamar já estabelecido para um outro ainda maior, deixando com que as marcas do tempo fossem suplementadas.

A tarefa aqui não é mostrar que o passado original ainda está vivo, mas, como o presente foi constituído e, assim, abordar o corpo como o lugar aonde a história se efetuou e se efetua concretamente, enquanto marcas. Os corpos dóceis são, portanto, marcados pelos jogos de interesse que fazem emergir imagens do passado nos corpos das bailarinas. A emergência se produz no complexo jogo de

²⁰ *Maître ou Maitresse de Ballet*: Mestre - Chefe Do *Ballet*, é o responsável, junto ao coreógrafo, de manter e remontar, quando necessário, a obra, respeitando sua autenticidade, qualidade técnica e artística. O *Maître de Ballet* também dá aula à companhia cuidando da unidade de trabalho e estilo que estão sob sua responsabilidade (ACHCAR, 1980, p.413).

fatores e forças que a produzem. A análise da emergência deve desmascarar as forças e as vontades implicadas, como as dos diretores, coreógrafos e professores. Ela sempre se dá numa relação de forças onde alguns ocupam posições com maior possibilidade de exercício do poder, ao passo que outros não, podendo essas posições serem alteradas dependendo do contexto.

As regras do *ballet* clássico, dessa maneira, produzem seus efeitos de poder sobre os corpos, tornando-os corpos dóceis, através das técnicas do poder disciplinar, umas das mais utilizadas e indispensáveis na formação dos bailarinos (as) clássicos (as). Não há como desvencilhar as imagens das bailarinas clássicas desses processos.

Com isso, a técnica da disciplina é operada em um processo de controle do corpo enquanto mecanismos para se organizar uma sociedade e nela exercer as funções cabíveis a cada indivíduo e dessa forma manter a estrutura de poder do Estado. Dentro dessa “noção de disciplina” a qual produz “corpos dóceis”, estratégias fundamentais para se ensinar e aprender a arte do *ballet* clássico exigem todo um treinamento que é realizado através de uma rígida disciplina. Esta disciplina no *ballet* clássico gera, portanto, os corpos “dóceis”, com uma habilidade ou capacidade específica. Ao nos subsidiarmos em Foucault (2014), podemos afirmar que o corpo do (a) bailarino (a) clássico (a) é um corpo docilizado, ou seja, disciplinado em função de sua utilidade em formar uma imagem que fascina, uma imagem do belo ou no intuito de evitar lesões e ganhar agilidade. Ao olhar para esses métodos de controle do corpo no *ballet* clássico, podemos afirmar que ele atua através dos exercícios contínuos, ou seja, de métodos que “permitiram o controle minucioso das operações do corpo” (FOUCAULT, 2014, p.133). A docilidade dos corpos, baseada num regime de treino para bailarinos (as) clássicos (as) é, com isso uma das formas de poder.

Pensar a prática do *ballet* clássico como uma experiência atravessada pela prática de poder, construídas socialmente, nos conduz a tornar a sociedade como uma ordem baseada em mecanismos de poder como regras, normas e dispositivos que determinam o tempo de trabalhar, estudar, brincar, socializar e até mesmo de lazer. No *ballet* clássico, onde se espera um corpo dito perfeito, que trabalha com níveis acima de seus limites, apresentando uma técnica impecável e movimentos harmonizados não é diferente como observado.

Durante as minhas experiências como bailarino clássico nas aulas de *ballet* clássico, em um passado não tão distante, pude perceber como a relação de poder envolve com o devido consentimento, professores de *ballet*, coreógrafos, diretores e bailarinos no objetivo de superação, realização de se tornarem profissionais reconhecidos e ou na busca hierárquica de cargos. Me ancoro em Kassing (2016, p.40) para sustentar minha narrativa: “Nas aulas, os alunos devem permanecer em silêncio, observar enquanto o professor executa um movimento ou uma sequência na música e fala as palavras de ação ou os termos de *ballet*. Só então o aluno executa o movimento”. Em outro momento a autora complementa: “Na dança, maestria significa ser capaz de expressar a intenção da dança, as ideias do coreógrafo e a emoção por meio de gestos e dos movimentos de *ballet*” (KASSING, 2016, p. 49). E Achcar (1980) ao descrever títulos e qualificações em dança e *ballet* deixa notório o poder do coreógrafo e do professor de *ballet* sobre os bailarinos. Observem:

Coreógrafo: autor de uma dança, que organiza os passos e desenhos de tal forma que integram um trabalho de arte.

Professor: aquele que ensina em diferentes níveis aos alunos a técnica da dança, desde seus princípios básicos até o nível profissional, dependendo e sua capacidade (ACHCAR, 1980, p.413).

Como observado, o (a) bailarino (a) clássico (a) praticamente não tem vontade própria, seja iniciante ou profissional, desde a aula até a performance nos palcos, segue a uma prática onde o treinamento, as regras, as posições e a interpretação de personagens são requisitadas pelos professores/coreógrafos. Atualmente a relação professor e aluno tem se modificado, existe uma interatividade entre ambos, nesta pesquisa este fato ficará notório. Não posso negar que mesmo em minha posição de pesquisador percebo como em minha posição de professor, coreógrafo e diretor artístico, que apesar de ter uma excelente relação com meus (minhas) alunos (as) de *ballet* clássico, ainda assim, mantenho minhas relações de poder seja quando eu decido as sequências de treinamento, quando em uma montagem coreográfica eu decido o tema, os personagens, as trilhas ou os movimentos executados por cada participante.

Como pesquisador observo um discurso de relação onde ancorado na posição de sujeito professor, dialogo, tento ser flexível e ofereço oportunidades e experimentações diversas, mas, os conceitos, regras e o adestramento arraigados

sobre as formas clássicas e formatos de um espetáculo de *ballet* clássico ainda sobrepõem o meu discurso, ou seja, atuo como um dispositivo que impõe e intercede de forma direta ou indireta nas construções das imagens dos bailarinos (as) clássicos (as) sob minha regência. Observo também que os (as) bailarinos (as) clássicos (as) quando a estes são oferecidas oportunidades de livre criação coreográfica, ainda assim, se mantêm firmes a sua zona de conforto e ao domínio técnico que garantem uma estética e um alinhamento corpóreo – as bases do *ballet* clássico. Não conseguem ignorar suas bases clássicas o que não vejo como um aprisionamento, mas como Caminada, Aragão (2006) dizem podem ser a porta para a se libertarem com conforto e segurança.

Encontramos no ballet um caminho sistematizado à construção – e posteriormente, aqueles que assim desejarem, à desconstrução – de um aprendizado possível em dança. Respeitado o chamamento interior da criança que nele se inicia, os códigos do ballet não aprisionam, ao contrário: quem os domina liberta-se para alçar voos cada vez mais altos, habilita-se a vivenciar a magia de pisar num palco com propriedade e consciência, utilizando-se dessa técnica formadora – se essa for sua vontade (CAMINADA, ARAGÃO. 2006, p.14).

O *ballet* clássico é permeado de relações de poder e para isto muitos dispositivos são acionados como já narrado. Agamben (2009, p.40) diz que “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capacitar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” são considerados dispositivos. Ou seja, são dispositivos que permeiam claramente o *ballet* clássico: as relações professor, coreógrafo, diretor, alunos e podemos identificá-los por exemplo quando o professor determina os exercícios, assegura a correta execução e controla dias, horários e repetições; o coreógrafo modela, determina e assegura o estilo coreográfico e os papéis a serem representados por cada bailarino; e o diretor determina o que, onde e quando dançar.

Há ainda a uniformidade nas roupas, no penteado, nos figurinos e na estética física e comportamental adequadas e estabelecidas a prática do *ballet* clássico que constroem as suas belas imagens. E são imagens que narram e expressam a beleza que foi construída e por muitos desconhecida através de uma docilização exacerbada do corpo dos bailarinos (as) clássicos (as) através de práticas de poder.

O (A) bailarino (a) clássico (a) enquanto imagem e sujeito é, portanto, efeito destas práticas de poder que surgiram desde a origem do ballet clássico.

Considerando os pilares históricos que ergueram toda a estrutura do *ballet* clássico é possível entender como, por que, a quem, para quem interessava criar o *ballet* clássico e fazer dele uma arte categórica com estatutos próprios, normas estéticas e técnicas, nomenclatura exclusiva, vasto repertório de movimentos, passos e obras? A quem interessava atribuir-lhe valores estéticos inspirados nas estátuas gregas e seus movimentos fluído das vestes, linhas corporais sinuosas, pernas e pés rotacionados para fora? Quais estratégias políticas, econômicas, culturais contribuíram para tramar toda a rede de conceitos e significados que hoje podemos visualizar nos palcos, nas fotografias, no cinema, nos registros documentais, acervos de museus, bibliografia de época e literatura de área? Para as respostas a essas perguntas propor-se-á uma deriva cartográfica guiada pela bússola dos sentidos peculiares ao *ballet* clássico o qual nos dará o norte para o mergulho no tempo e no espaço; sentidos desenvolvidos desde sua origem os quais nos conduzirá até as portas do passado do *ballet* clássico para entendermos sua construção e representação imagética para depois poder regressar ao presente.

3º ATO

BALLET CLÁSSICO: UMA HISTORIOGRAFIA IMAGÉTICA FEMININA

Se percorrermos um pouco pelo discurso histórico sobre as origens do *ballet* clássico, podemos observar que a dança sempre esteve presente na história da humanidade, desde os primeiros registros na era paleolítica através de figuras rupestres. Bertoni (1992) expõe em seus escritos que desde aqueles tempos percebe-se sua importância como forma de expressão e representação, desenvolvimento e contribuição nas mais diferentes culturas. Dos períodos paleolítico, mesolítico e neolítico com características místicas e ritualística, passando pela antiguidade onde adquire formas com destaque e importância de acordo com o nível ideológico e filosófico das grandes civilizações, seu declínio na idade média por ser considerada pagã pelas autoridades eclesiásticas, ressurge na idade moderna onde se dividiu em duas formas de dança: uma como forma de rituais (comemorações e manifestações entre populares) e a outra refinada, protegida e amparada pela corte: o *ballet* clássico (BERTONI, 1992).

Longe de tomar o *ballet* clássico uma refinação ou evolução da dança, não podemos negar que se trata de uma singular prática de movimento do corpo realizada por mestres que surgiram nas cortes durante o período conhecido como Renascimento²¹. Apesar de as danças terem nascido de manifestações populares, o *ballet* clássico adveio das práticas de danças nos salões reais e estava fortemente ligado às danças de salões e às festas principescas que renasceram neste turbilhão de transformações deste período histórico. Era, portanto, muito apreciada e com total suporte da nobreza por seu aspecto técnico, artístico e social bem diferenciado.

O *ballet* clássico apesar de ter sua origem relacionada à corte do Médicis na Itália, intitulado “*Balletto*” (derivado do italiano, no século XV, *balletto*, do verbo *ballare* e diminutivo de *Ballo* (dançar, bailar) pelo seu desenvolvimento técnico ter se

²¹ Renascimento – Este período surge na Itália em meados do século XIV e floresce para o resto da Europa com base no renascimento da cultura da antiguidade clássica e nas ideias humanistas que expressam o antropocentrismo. Novos conceitos sobre o homem, o corpo, concepções capitalista, a burguesia e arte são concebidos e aplicados a esta nova sociedade aristocrática que surge (BERTONI, 1992).

dado na França, a nomenclatura oficial dos movimentos se oficializaram na língua francesa ficando mundialmente conhecido como *Ballet* (MICHAILOWSKY, 1956 e CAMINADA, 1999).

Suas origens remontam a um discurso que circulou à época de sua criação em que o *ballet* clássico nasceu para que a dança viesse a ser praticada pela realeza, tendo ido de encontro do desejo e da paixão de reis, rainhas e demais nobres para que pudessem dançar ou observar já que nesta época as mulheres não podiam participar e todos os papéis eram representados pelos homens. Um rei não poderia dançar o mesmo que um plebeu, então *maîtres* de *ballet* tiveram de refinar e adequar uma dança para os nobres (PORTINARI, 1989).

O *Ballet*, como uma nova forma de dança ligada à arte, praticado pela nobreza foi levado de dentro dos salões reais para os teatros consagrando os grandes artistas, designers, músicos e *maîtres* em prol de seu desenvolvimento.

Dentro do teatro Caminada (1999) diz que diferentemente dos salões o espaço passa a ser limitado por cenários, o bailarino (a) deve ser colocado sempre de frente para o expectador, ou seja, a perspectiva estética se modificou, com isto, toda estrutura, posicionamento cênico, postura, técnica e colocação dos bailarinos (as), cenários e iluminação devem ser pensados para que o público se encante.

O *ballet* abrange os movimentos e as figuras ou as representações, o que o distingue da simples dança (MICHAILOWSKY, 1956, p 59). Exato, o *ballet* clássico distingue o comportamento do corpo com seus passos, sua técnica, as diversas formações cênicas que coloca os bailarinos e que permitem a identificação de várias figuras.

Segundo bibliografia especializada²², podemos afirmar que apesar de dançar ser um ato de se movimentar em um determinado ritmo sem se prender a realizar movimentos pré-estabelecidos e nem a representar uma história, no *ballet* se movimenta no ritmo, mas, este movimento representa uma história. Tais narrativas são sistematizadas e coreograficamente em cima de uma trilha musical criada para atender as necessidades coreográficas com formas milimetricamente pensadas no intuito de encantar e deslumbrar quem as observa.

²² BERTONI, Iris Gomes. A Dança e a Evolução, O *Ballet* e seu contexto Teórico, Programação Didática. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992

CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. Programa de Ensino de *Ballet* – Uma Proposição. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2006.

PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Bertoni (1992, p.71) descreve que “a mais nova de todas as artes, o *ballet*, é uma forma de expressão plástica e cinética, desenvolvido através do corpo e para determinado número de pessoas, necessitando uma técnica de movimento específica”. O *ballet* clássico é uma forma de expressão plástica, pela questão corpórea e técnica que erigem admiráveis formas geométricas; e cinética, pela energia e quantidade de movimentos que produz; isto é o que leva a construção de belas imagens.

Mas como esta dança de simples entretenimento se consagrou como arte e atingiu tal patamar de exigências técnicas e físicas? Como e quem foram estas pessoas que normatizaram e regulamentaram o *ballet* clássico como profissão? E sobretudo, como tudo isto se deu com a figura feminina?

Cena 3.1 As imagens femininas no *Ballet* Clássico: um passeio pela historiografia

Para tais fins de investigar melhor essa relação entre mulheres e a rede que formam um dispositivo constituidor de imagens de bailarinas clássicas, vou me utilizar de algumas imagens que norteiam a história do *ballet* clássico com enfoque na figura feminina. Do surgimento do *ballet* clássico até a era romântica onde oficialmente se iniciou o uso das sapatilhas de ponta que veio a consagrar a figura feminina nesta arte da cultura visual do *ballet* clássico e contribuiu na perpetuação desta modalidade de dança pré-determinando a imagem da bailarina clássica.

Após várias leituras, estudos, levantamentos e aquisições bibliográficas de livros impressos sobre o *ballet* clássico, decidi delimitar um conjunto de referências bibliográficas que pudessem me permitir pensar melhor acerca das condições de possibilidades da imagem da bailarina clássica que dá início a esse texto. Levantei desse modo, uma bibliografia ancorada nos seguintes critérios: bibliografias impressas nacionais, escritas ou traduzidas para o português, específicas sobre a história do *ballet* clássico e que possuem imagens que representam e narram por si mesmas os fatos que dizem respeito a este tópico da pesquisa. Diante de todo acervo selecionei quatro bibliografias - Michailowsky (1956), Achcar (1980), Caminada (1999), Kassing (2016) - as quais faço uma análise de seu conteúdo

principalmente imagético e de onde extraí ou utilizei as imagens que se seguem e que são representantes dos objetivos descritos neste Ato.

A razão de minha seleção foi pelo fato de serem obras consagradas citadas na maioria dos materiais específicos sobre a história do *ballet* clássico; por representarem diferentes períodos; por apresentarem imagens que remetem ao meu estudo sobre visualidades; e que pelo levantamento realizado para a pesquisa e acervo a que tive acesso dentro das obras escritas ou traduzidas no Brasil, representam desde os primeiros escritos sobre o *ballet* clássico (MICHAILOWSKY, 1956), o apogeu de obras sobre esta arte (décadas de 80 e 90 – ACHCAR, 1980 e CAMINADA, 1999) e a última obra por mim encontrada (KASSING, 2016).

Michailowsky (1956) escreveu a obra “A dança e a Escola de *Ballet*”. Pierre Michailowsky (1888-1970) russo, bailarino, professor de *ballet*, diretor artístico oriundo do Teatro Imperial da Rússia e da Escola Imperial da Dança, atuou como professor de Filosofia do Direito na Universidade de Petrogrado. Mudou-se para o Brasil em 1926 e iniciou seu trabalho de *ballet* em clubes frequentados por jovens que não tinham o anseio de serem bailarinas. Michailowsky justifica a necessidade do seu livro para a formação da juventude e ressalta que as escolas formadoras de bailarinos não se preocupavam com a formação teórica e estética dos alunos valorizando somente a base empírica. A obra de Michailowsky, segundo o próprio autor, em seu prefácio, trata-se do primeiro livro escrito em vernáculo sobre “A dança e a escola de *ballet*”, um estudo do *Ballet* com seu enfoque artístico-pedagógico fundamentado na história, teoria e técnica. O autor narra nas 174 páginas que compõem esta obra o ponto de vista histórico-estético da dança, descreve os principais fatos sem muito aprofundamento sobre o desenvolvimento da dança, da história do *ballet* em cada período histórico, dos principais mestres, bailarinos e colaboradores. Depois ele descreve o papel da escola de *ballet*, sobre a técnica clássica, os fundamentos clássicos e finaliza com a sua atuação artística pedagógica no Brasil iniciada em 1921. Seu livro tem ilustrações após anúncio dos capítulos. Estas imagens são identificadas, mas não são enumeradas e nem citadas quando mencionadas nos capítulos, ou seja, meramente ilustrativas.

Achcar (1980) “*Ballet, Arte, Técnica, Interpretação*”. Dalal Achcar (1937) carioca, bailarina, coreógrafa, diretora do *ballet* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que até o início do ano de 2008, era a única escola oficial de *ballet* do Brasil. A autora do livro tem uma trajetória importante na formação do *ballet* na cidade do

Rio de Janeiro Para Dalal Achcar, o *ballet* é a dança imortal, sem fronteiras, feita por países civilizados. Para chegar a isso, segundo a autora, a dança passou por um processo evolucionista até a sistematização do *ballet*, quando finalmente a dança se torna arte. De acordo com a autora, “a dança acompanhou a evolução do homem, aperfeiçoando-se à medida que ele se civilizava” (ACHCAR, 1980, p.15). Não há como negar que a abordagem da autora é bastante evolucionista e positivista. A autora apresenta nas 473 páginas que compõem sua obra: sua bibliografia; narra de forma bem sucinta as diversas formas de dança (clássica, moderna, folclórica, caráter, jazz, comédia musical, sapateado, danças de salão, pantomima) e sobre algumas das diversas linhas coreográficas, obras e autores. Situa um estudante de dança sobre a história da música e algumas noções musicais; faz uma homenagem aos principais bailarinos, coreógrafos e colaboradores que não devem ser esquecidos; dá uma panorâmica sobre as principais companhias de *ballet* no mundo e descreve um pouco sobre vestuários e sapatinhas. Continuando ela expõe os principais fundamentos do *ballet* clássico representados por desenhos sketch; fala um pouco sobre a psique, interpretação e expressão corporal finalizando com recortes e fotos de personalidades ou de sua carreira profissional. As imagens que ilustram o livro são identificadas, porém, não são enumeradas e nem citadas quando mencionadas nos capítulos, ou seja, meramente ilustrativas.

Caminada (1999) “História da Dança: evolução cultural”. Eliana Caminada (1947) carioca, bailarina, professora de História da Dança. Caminada assume logo no início de seu livro que sua pretensão não é ser historiadora, ou teórica da dança, sendo assumidamente bailarina, e talvez por isso, a autora se refira tanto ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro (local de sua formação) quando faz referência às obras coreográficas e imagens além de utilizar fotografias de sua carreira e arquivo pessoal. Sua obra é a maior em número de páginas e ilustrações, de todos os livros analisados neste trabalho. Dedica mais da metade do seu livro à história do *ballet*, principalmente do século XVIII ao início do século XX. Quanto aos aspectos históricos do livro tem uma estrutura que traz os fatos linearmente, por classificações e coloca o *ballet* como centro da história da dança, ou seja, interpreta a história do ponto de vista de sua vivência, o *ballet*. Nas 476 páginas desta obra, a autora descreve em seu prefácio que esta obra é uma reunião de grandes autores sobre a história da dança. Ela inicia a obra fazendo um resgate histórico e cronológico desde a era paleolítica, descreve a dança nas principais civilizações, na idade média e sua

transição no renascimento que culminou com o surgimento do *ballet* clássico. A autora discorre sobre os principais tipos de *ballet* desde a concepção até o clássico; os períodos marcantes; principais bailarinos, coreógrafos, *maîtres* de *ballet*, colaboradores; faz um resgate histórico nos principais centros da dança inclusive no Brasil. A autora ainda descreve a dança moderna, contemporânea, pós-moderna e o papel da dança no desenvolvimento das técnicas e terapias corporais. Um resgate de séculos de dança sob o olhar reflexivo dos mais de 50 anos de sua experiência. Inúmeras imagens ilustram o livro, são identificadas, porém, não são enumeradas e nem citadas no texto. Caminada algumas vezes inclusive utiliza bailarinos da atualidade em performance de obras criadas há séculos atrás, talvez até mesmo uma forma de afirmar que a obra continua “viva” e ainda sendo executada por fazer parte de um repertório, mas, acabam por serem utilizadas de forma meramente ilustrativa.

Kassing (2016) – *Ballet, Fundamentos e Técnicas*. Gayle Kassing: americana, bailarina e professora, formada em *Ballet* e Teatro, fez mestrado em Dança Moderna, é PhD em Dança e Artes, deu aulas de *ballet* por mais de 25 anos em quatro universidades norte-americanas. Tem mestrado em Dança Moderna, é PhD em Dança e Artes relacionadas e integrante da National Dance Education Organization (NDEO). A autora inicia as 165 páginas de sua obra fazendo uma introdução sobre conhecimentos e curiosidades básicas sobre o *ballet* clássico (benefícios, papel do professor, música, conduta na sala de aula, assiduidade, preparação e prática e a estrutura de uma aula); desenvolve um capítulo sobre preparação para aula de *ballet* clássico; descreve cuidados com o corpo; noções anatômicas; tipos físicos; prevenção de lesões; condicionamento e nutrição. A autora expõe ainda uma narrativa sobre a técnica do *ballet*; os fundamentos básicos; as características dos movimentos na barra e no centro da sala de aula finalizando com a história do *ballet*, onde oferece um panorama sobre a evolução do *ballet* clássico, dos figurinos, os principais bailarinos e coreógrafos, elementos de produção, estilos de *ballet* e o desenvolvimento do *ballet* em alguns países. As imagens que a autora apresenta, são na maioria identificadas, enumeradas e conexas no corpo do texto.

Interessante observar nestas obras: todos (as) autores (as) foram bailarinos (as) e professores (as) de relevância no *ballet* clássico e que apesar de estarem amparados bibliograficamente, suas experiências se misturam de forma direta ou

indireta na escrita. A experiência de investigação da história do *Ballet* Clássico não está desvinculada, nestas bibliografias, das histórias subjetivas dos seus autores, no entanto, não podemos negar que estes autores acabam por apresentar posições tendenciosas referentes às estéticas da dança e da própria trajetória no *ballet* clássico. Com relação às imagens em suas obras, mesmo que em apenas uma das obras as imagens são enumeradas, citadas e relacionadas com o contexto exposto, ainda assim, em todas elas acabam por serem meramente ilustrativas na medida em que não são objeto de diálogo ou reflexão, apenas ilustram a obra ou o momento histórico citado. O discurso destes (as) autores (as) é bem similar, apesar de serem de três diferentes nacionalidades, de diferentes décadas, com realidades bem diferentes e de apresentarem alguns tópicos distintos. Quando discorrem sobre a história do *ballet* clássico, seguem a mesma ordem cronológica, um modelo histórico padrão e linear sem muitos questionamentos ou profundas reflexões. Discursos ou análises sobre a representatividade das imagens inseridas inexistem nas escritas presentes nas obras apresentadas o que em muito valida a importância e a responsabilidade de minhas narrativas visuais. Outro discurso que é limitador, questionável e não tem minha concordância é quando colocam o *ballet* clássico como a base de todas as danças, como se dissessem que “quem dança *ballet* clássico dança tudo”. Uma imposição, quase uma obrigatoriedade de que para se dançar tem que ter as bases do *ballet* clássico. *Ballet* clássico é uma arte que tem suas exigências e características próprias, porém, é uma das modalidades de dança entre muitas e não a única ou a base de todas. Além disto, a prática da arte é a possibilidade do indivíduo se expressar e cada um tem o direito de escolher o meio, a forma ou a modalidade, no caso da dança, a que melhor se identifique. Todas têm sua importância e sua representatividade, o *ballet* clássico de fato é a dança que possui uma nomenclatura oficial mundialmente reconhecida e sistematizada, talvez por isto, para estes autores, o coloque em um pedestal, mas não é real. Eu como um defensor e apaixonado por esta arte, respeito todas as modalidades de dança e consigo ver arte em todas elas independentemente de reconhecimento oficial. O importante é dançar, é se permitir utilizar o corpo como forma de expor ou extravasar através de movimentos suas emoções, suas carências, seus anseios e suas paixões.

Para fins de subsidiar melhor o pensamento sobre a imagem da bailarina clássica da contemporaneidade (figura 1), abordo algumas imagens presentes nesta

bibliografia selecionada com intuito de demarcarmos as singularidades de cada uma delas e com isso pensar sobre as condições que tornaram possível a imagem em questão. Apresento as imagens ilustrativas, selecionadas nas obras citadas, que colaboram em minha narrativa reflexiva sobre as visualidades no *ballet* clássico de maneira a pensarmos sobre os sentidos atribuídos a esta modalidade de dança.

Percorri os períodos históricos do *ballet* clássico desde sua origem até o período romântico, período que será descrito no momento da análise, onde praticamente se estabeleceu o físico, onde as normas e regras já estavam definidas, se oficializou o uso das sapatilhas de ponta que se perpetuaram na representatividade da figura feminina.

As imagens selecionadas e a seguir analisadas nas próximas cenas, se encontram em pelo menos uma das quatro obras descritas, contudo, por razões de qualidade de visualização e meio de investigação com as apresentadas me utilizei de outras fontes. A maioria das citações são extraídas das obras em análise, porém, para dar uma maior sustentabilidade a algumas de minhas considerações utilizo ainda de outros autores (as)²³ que apesar de não se enquadrarem na seleção por não atenderem a algum dos requisitos impostos, em particular com relação a possuírem imagens, podem contribuir na reflexividade deste estudo.

Cena 3.2 *Ballet*: filho legítimo de Louis XIV

Podem perguntar: Porque uma figura masculina se a proposta é falar da trajetória feminina no *ballet* clássico? Pelo fato de que esta imagem do Rei Louis XIV (figura 12) ou sua representatividade para o *ballet* clássico consta em praticamente todas as bibliografias, artigos, teses e dissertações a que dizem respeito a história do *ballet* clássico. Das quatro bibliografias aqui analisadas a figura do Rei Louis XIV está presente em três delas (CAMINADA, 1999 – KASSING, 2016 –

²³ BERTONI, Iris Gomes. A Dança e a Evolução – O *ballet* e seu contexto teórico: Programação Didática. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BOURCIER, P. História da dança no Ocidente. (APPENZELLER, M. Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTEIRO, Marianna. Noverre, Cartas Sobre a Dança. São Paulo - Editora: EDUSP – 1998

PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SAINT-HUBERT, Nicolas de. *La manière de composer et faire reussir les ballet*. Paris. 1641. Repr, Genève, 1993.

XAVIER, Adalto. Dançando conforme a música. Manaus: Editora Valer, 2002.



Figura 12: Rei Louis XIV - Rei Sol
Ballet de La Nuit – 1653

Autor: 1653 Henri Gissey (French draftsman, 1621 -73) King Louis XIV as Apollo; pen; wash and gouache, 167x 260 mm; Bibliothèque Nationale, Paris.

Fonte: Disponível em: http://passerelles.bnf.fr/grand/pas_961.htm
Acesso em: 19/12/2016

MICHAILOVSKY, 1956) e é citada nas quatro. Como ilustração ressalto que me utilizo da imagem original que se encontra na Biblioteca Nacional, em Paris, por questões de qualidade de visualização e no intuito de conferir a fidedignidade com as apresentadas nas bibliografias citadas. Impossível descrever ou ilustrar o *ballet* clássico sem fazer reverência a figura deste monarca. Louis XIV é o responsável pelo grande desenvolvimento da arte do *ballet* clássico. Ele garantiu o posicionamento da dança frente as outras artes, levou a primeira concepção de *ballet*, que ainda não se denominava *ballet* clássico, dos salões reais para o teatro e proporcionou a criação de uma sistematização e de uma terminologia que se preserva até à atualidade.

A imagem do Rei Louis XIV é procedente de sua participação no *ballet* “*Ballet de La Nuit*”²⁴, de 1653, onde o Rei representava a figura de Apolo, o Rei Sol, que ao entrar no salão clareava e livrava uma casa em chamas (a França) de saqueadores (o povo), que assim agiam protegidos sob a escuridão da noite, uma representação política sobre o fim da guerra dos trinta e começo da guerra civil.

Com a imagem do rei abrigavam-se também os sentidos associados à honra, à graça, ao amor, à riqueza, à vitória, à fama e à paz. O sol era significado como salvador, divindade e unidade, o poder absoluto. Este espetáculo apresentado servia, pois, para enaltecer o rei e reforçar o seu poder no trono (CAMINADA, 1999, p.104).

Eis um rei e a pose de execução de um movimento que nos remete a um passo do *ballet* clássico, um *battement tendu devant no croisé com braços em demi-seconde* (uma extensão cruzada da perna a frente com corpo na diagonal).

A imagem do Rei Louis XIV²⁵ (Figura 12), representa a corte, local onde se originou o *ballet*, um homem e um rei apaixonado e patrono da arte da dança e por

²⁴ *Ballet de La Nuit* - *Ballet da Noite* - é um *ballet* de Jean-Baptiste Boësset, Jean de Cambefort, e Michel Lambert, música de Jean-Baptiste Lully. É um *ballet de cour* (ballet da Corte), exibido em 23 de fevereiro de 1653 no Salle du Petit-Bourbon. Consta que teve em torno de 13 horas de performance e que foi o debut do Rei Louis XIV aos 14 anos de idade, representando o personagem Apolo, o Rei Sol (Le Rei Soleil).

²⁵ Luís XIV de Bourbon, conhecido como "Rei-Sol" (5 de setembro de 1638, Saint-Germain-en-Laye, França - 1 de setembro de 1715, Versailles, França) foi o 64. Monarca da França, tendo governado de 1643 até 1715. Símbolo do poder absolutista (regime político que caracterizou as monarquias da chamada Época Moderna, entre os séculos XVI e XVII), a ele é atribuída a célebre frase: “*L'État c'est moi*” (em francês, *O Estado sou eu*), dando a entender que todo o poder residia somente em sua figura. Além disso, destaca-se por ser o monarca que mais tempo reinou entre qualquer outro na Europa, ao todo 72 anos consecutivos. O apelido de Rei Sol vem da escolha da imagem do astro-rei como seu emblema pessoal. Associado ao astro-rei desde seu nascimento quando cunhou-se uma medalha que o proclamava “O Sol nascente de Gália” (CAMINADA, 1999, p.103).

isto um dos responsáveis pelos investimentos no seu desenvolvimento técnico, estrutural e profissionalizante do *ballet* clássico.

Eis uma imagem do *ballet de cour* nos salões da corte (Figura 12).

Observa-se que a estética real e aristocrática se confunde com o *ballet*, não havendo delimitação exata entre um sistema visual e outro, bem como fronteira nítida entre o *ballet* como uma arte, e a realeza como corpus político. (BOFF, 2014, p.5)

Pode-se dizer que, praticamente os padrões visuais do *ballet* nesta primeira fase de sua existência se referiam a uma valoração totalmente diversa a que estamos acostumados hoje. Um valor conceitual político profundo. Consequentemente, o *ballet* se constituiu dentro de uma estética palaciana, de visualidade do poder e do status o que justificava sua denominação, *ballet de cour*.

Ao trajar essas roupas e dançar nos *ballets* realizados na corte e nos bailes, o rei fazia lembrar aos demais, seu poder de dominação e de controle da cena social, econômica e política. Se o Estado era ele, o *ballet de cour* era uma peça de reiteração desta máxima.

“[...] nos balés em que o rei dança, os outros dançarinos se ordenam ao redor dele, significando que ninguém pode dançar, pensar e agir independentemente da autoridade real” (FAURE, 2001, p. 36). A relação entre arte e poder é aqui bem determinada, pois, neste período a aparência, a imagem e o lugar ocupado nas danças determinava a imagem pública de alguém. O *ballet de cour*, organizava em símbolos as relações sociais. O *ballet de cour* era constituído e constituidor de uma ordem de visualidades. À mercê do Rei, o *ballet* se dançava para ele de forma a evidenciar sua figura.

Havia também, portanto, um dispositivo que reunia uma rede de elementos que constituía a nobreza enquanto um estranhamento. Dessa maneira, a corte considerava a dança imprescindível para a nobreza. Segundo Saint- Hubert (1993),

A dança é um dos três exercícios principais da nobreza [...]. Todos sabem que é necessário a educação de um jovem cavalheiro que ele aprenda a montar a cavalo, a atirar com armas e a dançar. O primeiro diz respeito a destreza, o segundo a coragem e o último a graça e a disposição. (Ibidem, p.5)

De acordo com o autor, não se pode duvidar que a dança era uma tecnologia fundamental na preparação de um nobre e na constituição de uma corte

francesa. A rede de sentidos em torno do *ballet de cour* que se atrelava os nobres à prática da dança, também enredava o próprio rei que, ao lado de seus conhecimentos em torno da montaria e da artilharia, também deveria saber dançar.

O rei Louis XIV, tornou-se desta maneira, um incentivador das artes e em particular da dança. Segundo o mesmo autor, o rei atribuiu uma autonomia à dança garantindo seu posicionamento artístico frente as outras artes. Podemos perceber a singularidade das suas práticas nesse discurso de dar importância para o *ballet* no momento em que concebeu a *L'Académie Royale de la Danse (Academia Royal da dança)* em 1661 o direito de dar reconhecimento e profissionalização ao *ballet* que se tornará o *ballet* clássico, apesar de ainda estar intimamente ligado a corte.

Em uma carta-patente do rei Louis XIV para a Academia, verificadas no Parlamento em 30 de março de 1662, no primeiro parágrafo, o rei traz, de imediato, o desejo de anunciar sua visão política sobre a dança, lamentando o declínio dessa arte:

A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais os das armas, sendo, por conseguinte uma das mais vantajosas e uteis à nossa nobreza e as outras pessoas que tem a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets*. Várias pessoas, por mais ignorantes e inábeis que tenham se mostrado na Arte da Dança, se intrometeram para apresentá-la em público, assim, é de surpreender que a pequena quantidade daqueles capazes de ensinar essa arte por meio do estudo e da prática, tenha resistido tanto tempo aos principais defeitos com que a quantidade infinita dos ignorantes se esforçaram para desfigurar e corrompe-la entre a maioria dos Gentis-homens. Isso faz com que, em nossa Corte e séquito, vejamos poucas pessoas capazes de ingressarem nossos balés e outros divertimentos de Dança, qualquer que seja nossa intenção para tanto. Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível (PORTINARI, 1989, p.66 e 67).

A partir da leitura desse documento, pode-se capturar a rede de sentidos que atribuíam a condição de importância à dança para a nobreza, já que contribuía para a formação do corpo. Sob esta ótica, a e há de se perceber que a *L'Académie Royale de la Danse (Academia²⁶ Royal da Dança)*, a primeira escola Oficial de dança fundada em Paris e voltada para desenvolvimento da técnica do *ballet* e para valorização decisiva a favor das artes teria provado um pouco de ineficiência no seu

²⁶ Academia: A palavra academia é de origem italiana – *Accademia*: concerto - surge na crise dos ideais renascentistas, expressando uma mudança na posição do artista, que deixava de ser um artesão das guildas e passava a ser um intelectual, um teórico. A primeira a ser criada foi a Academia de Desenho de Florença, instituída pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari em 1562.

objetivo. O Rei já percebia o empenho dos grandes mestres em se manterem fiéis ao aprimoramento técnico do *ballet* clássico e ainda se mostra convencido de que era preciso selecionar pessoas com atributos necessários a compor os *ballets*.

Neste discurso sobre a dança, erigiu-se uma nova seletividade capaz de dar um impulso a uma nova imagem do *ballet de cour*. Porém, a Academia Royal da Dança não teria atendido aos anseios do Rei e então este decide fundar em 1669 a *L'Académie Royal de la Musique* (Academia Royal da Música) onde se promoveu mais espaço à dança gerando um maior aperfeiçoamento técnico e uma esfera de maior visibilidade que levou ao início da independência do *ballet de cour*. Em 1713 inaugurou-se a *L'École de danse* (Escola de dança) onde se buscou o aprimoramento dos bailarinos da *L'Académie Royale de la Musique* e formação de profissionais habilidosos e ainda neste mesmo ano se estabelecia o *Règlement Concernant l'Opera* (Regulamento referente à Ópera) que determinava salários e estabelecia uma companhia permanente de *ballet* (CAMINADA, 1999).

Este processo foi sugestivo para perceber como o *ballet* passa de um simples passatempo a uma profissão e os espetáculos foram nesse contexto transferidos dos grandes salões aos teatros. A transferência das apresentações de *ballet* realizado nos salões reais para os teatros, processo esse que não pode ser visto como linear e em bloco, contextualizou a criação da primeira Escola Oficial de Dança na Ópera de Paris, onde ficou estabelecido um sistema e uma estrutura de ensino para moldar o corpo.

Nesse momento vários tratados foram elaborados por vários *maîtres* de *ballet* para fins de codificar os passos do *ballet*, criando-se assim uma sistematização e uma terminologia que se preservou através dos tempos e repassada pelos grandes mestres a seus pupilos e assim sucessivamente. De acordo com Caminada (1999) com esta codificação “a tradição pode ser mantida oralmente pelos bailarinos, o que foi de fundamental importância na preservação do sistema. “O balé já começa neste momento a delinear o que quer para seu vocabulário, traçando limites entre o que seria ou não balé” (CAMINADA, 1999, p.106).

É possível afirmar que um dos efeitos da alocação das apresentações do *ballet de cour* para dentro dos Teatros foi a sua constituição enquanto arte. Até o *ballet* se tornar *ballet* clássico, teve diversas denominações: *Ballet Masquerade*, *Ballet Pastorale*, *Ballet Melodramatique*, *Comédie-Ballet*, *Ballet de cour*, *Le Ballet-*

Comique de la Reine, Tragédie-Ballet e Ópera-Ballet dentre os citados pelas autoras e autores. O importante é que o *ballet* nos Teatros ia se consolidando e se libertando da ópera e dos salões reais, se estruturava e se aperfeiçoava tecnicamente. Os sentidos ainda estavam atrelados à monarquia e somente no *Ballet d'Action* é que começam as mudanças como descrito na próxima cena.

Escolas e companhias eram fundadas, acompanhando uma série de inovações na música, nos figurinos e cenários, até desaguar numa expansão dos temas, até então baseados nas lendas fantásticas de deuses e deusas. Bourcier (2001, p.113) diz que “existia um gosto constante pela mitologia desde o Renascimento. Esta mitologia é uma transcrição quase literal da sociedade do tempo, um espelho onde esta sociedade se contempla, projetada na eternidade”. E o autor continua dizendo que daí “o outro gosto do século pela Antiguidade, concebida não como conhecimento de um sistema próprio de cultura, mas como garantia de perenidade à cultura do tempo”. Por isto, o autor revela que:

[...] nasce uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância que a emoção que o produz. Há ruptura entre interioridade e exterioridade, o que explica o fato da dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio (BOURCIER, 2001, p.113)

Acredito que a superficialidade está no fato da dança estar relacionada apenas na execução do movimento determinado e com um único objetivo que a exaltação do monarca. Através das palavras de Portinari (1989, p. 68) sustento minhas ponderações quando ele diz: “Convém lembrar que a etiqueta da corte de Louis XIV tinha muito da dança, de marcação pré-estabelecida a, uma espécie de meticulosa coreografia para o dia-a-dia [...]. Até mesmo as expressões faciais e os sorrisos eram codificados”. As emoções ainda não passavam pelo corpo. O trabalho do dançarino seria adestrar o corpo para execução de movimentos pré-definidos com intuito de estabelecer claramente desenhos em determinados espaços. Um corpo dançante como ornamento para os olhos, nada além disto.

Sorell (1986) completa dizendo:

As palavras-chave relativas ao corpo da época eram nobre e elegante, inclusive, e principalmente, na dança. E tal exigência era tão forte que os gestos e maneirismos que faziam parte das danças também integravam o cotidiano de homens e mulheres do século (SORELL, 1986, p. 153).

A participação da figura feminina foi se configurando e se tornando presente aos poucos já que, no início quase a totalidade dos papéis eram representados por homens que também faziam os papéis femininos:

Apenas homens eram admitidos na Academia até o fim do século XVII. (XAVIER, 2002).

Na origem do *ballet*, no *ballet de cour*, as mulheres eram proibidas de se apresentarem no cenário de um Teatro público, lugar reservado até então aos homens travestidos. Apenas em 1681, na estreia do *ballet* “*Triomphe de l’Amour*” é que o *ballet* contou pela primeira vez com a presença de bailarinas, contudo, os pesados trajes de época ainda dificultavam seu desenvolvimento técnico. Somente no romantismo atingem seu apogeu onde passam a ser idolatradas, e após algumas superações se perpetuam como artistas dotadas de uma técnica específica vinculada a um biofísico adequado ao aprimoramento e estética requerida pelo *ballet* clássico (CAMINADA, 1999).

A autora ressalta que a ausência de mulheres nos palcos refletia a visão negativa que aquela sociedade atribuía à mulher, em uma rede de valores negativos, perversos, pecaminosos e revoltantes. O espaço fora das atividades domésticas era inadequado às mulheres e, por isso, vigiado e cerceado.

Hanna (1999) vem validar com suas contribuições algumas das afirmações já mencionadas:

A herança judaico-cristã, excluía as mulheres dos papéis ativos no ritual religioso público, passou para o Teatro secular. Como as mulheres bem-educadas não apareciam em palcos públicos, os homens podiam ser mais virtuosos e, desse modo, ser respeitados por sua dança individual. As bailarinas, nos palcos públicos, eram julgadas como parte do *demimonde*, ou dos escalões de prostituição. “Garota de *ballet*” tinha uma conotação negativa até a metade do século XX e em alguns lugares ainda tem. (HANNA, 1999, p.184).

Com isso há de se observar os motivos da predominância e supremacia masculina nos palcos nos séculos XVII e XVIII e compreender os preconceitos sofridos pelas bailarinas clássicas até pouco tempo. Michailowsky (1956, p.152), descreve em sua obra que “o *ballet* não era considerado como profissão e nem como ofício de gente decente, sofreu muito preconceito até chegar no século XX e se tornar arte praticada e essencial na formação das moças de família das altas classes sociais”.

Ainda hoje, eu, como diretor de uma escola de *ballet* clássico que atende a um público de alto poder aquisitivo, percebo que as famílias procuram as escolas como forma de trabalhar a estética, a postura, a elegância, a delicadeza, o controle dos movimentos, a socialização, enfim, como complemento de formação e lapidação da estética feminina esperada pela sociedade, contudo, quando se fala em profissionalização não existe este objetivo principalmente pelas questões de status e remunerativas que não condizem com as expectativas familiares previstas. A figura masculina corresponde a uma pequena minoria e geralmente iniciam bem após a meninas por preconceito familiar. Ballet não é coisa de homem! Quantas vezes ouvi esta frase, a vinculação da arte do ballet clássico ao gênero feminino. Eu mesmo iniciei tardiamente, somente após ter coragem para lutar para praticar a arte do *ballet clássico* que sempre me fascinou desde criança.

A bailarina da figura 1 do prólogo é outro exemplo disto: bailarina clássica avançada de alto potencial técnico e artístico em determinado momento se viu coobrigada e convencida de que o *ballet* deveria passar a ser um *hobby* em sua vida, pois, como profissão a família não permitiria e não faria investimentos.

Prosseguindo, em meio a esse cenário hostil às mulheres no século XVII e século XVIII algumas vozes contrárias emergiram. Com relação a participação da figura feminina nos palcos dos teatros não foi diferente, somente em 1681, no *ballet Triomphe de l'Amour*, houve a participação de bailarinas e da primeira bailarina da história do *ballet*: mademoiselle La Fontaine. Até então, segundo os autores (as) nenhuma mulher havia se apresentado no cenário de um teatro público, em 1688 foi a vez da mademoiselle Subligny, no entanto, “as bailarinas do início do *ballet* apresentado em palcos não podiam mostrar o corpo, e eram obrigadas a demonstrar sua técnica usando pesados figurinos que lhes tolhiam movimentos” (XAVIER, 2002; CAMINADA, 1999). Contudo, a representação imagética das mulheres no *ballet* deste período, as mais conhecidas e que ilustram as obras bibliográficas desta temática, ficam a cargo de Marie Camargo e Marie Sallé, destaque talvez se deva ao fato de terem sido imortalizadas pelas mãos do pintor francês Nicolas Lancret. Mais uma vez utilizo das imagens das obras de Lancret advindas de outras fontes por questões de qualidade visual e forma de investigação. Vale ressaltar que ambas imagens são ilustradas nas bibliografias de Caminada, 1999 – Kassing, 2016 e Achcar, 1980 (nesta última apenas a imagem de Camargo), contudo as duas são citadas nas quatro bibliografias.

Cena 3.3 A Imagem Feminina no *Cour de Ballet*

Estas duas bailarinas contribuíram com o desenvolvimento do *ballet* por terem inovado na performance seja pela ousadia, agilidade e virtuosidade técnica ou pela expressividade.

A belga Marie Anne de Cupis de Camargo (1710 – 1770), debutou na Ópera de Paris em 1726. Conhecida como Marie Camargo (Figura 13), como intérprete tinha uma expressividade completamente diferente por ser uma representante da concepção italiana de dança tendo contribuído em muito no desenvolvimento da técnica de virtuosismo. Tinha um estilo ágil de trabalho de pés. É lembrada por ter encurtado em mais de um palmo a sua saia, uma ousadia para a época, com a finalidade de executar mais facilmente e poderem ser observados pelo expectador *os passos de batteries (saltos onde visualmente os pés executam batidas no ar)*, executados até então só por homens e ainda trocou os sapatos de salto por sapatilhas planas.

Foi a primeira bailarina a movimentar-se para cima, digo, com as saias mais curtas e trocando os saltos pelas sapatilhas era possível realizar movimentos saltados (CAMINADA, 1999). Na verdade, não existiam figurinos específicos à dança, todos usavam as mesmas roupas do dia-a-dia acrescidas de alguns ornamentos, ou seja, roupas não adequadas à performance como é observável nas imagens, por isto, qualquer mudança realizada para se conseguir desenvolver a técnica ou gerar melhor visualidade, como o fato de Camargo ter encurtado a saia deixando à mostra os pés foi marcante historicamente e visto como um afronto. Bourcier (2001) nos relata:

Os dançarinos usam trajes bem semelhantes aos usados na vida cotidiana; tem os inconvenientes e ainda mais alguns. Para as mulheres, vestidos compridos, crinolinas sobrecarregadas de passamanarias e bordados, salto alto; a Camargo lançará a moda de salto agulha no palco, moda que as elegantes logo copiarão para usar na cidade. Os homens também são maltratados e, ainda por cima, com o convencional: usam perucas sob um chapéu com penachos de penas; seu rosto está sempre coberto por uma máscara; são em geral, empetecados com toneletes, espécie de saias enrijecidas por galões (BOURCIER, 2001, p.161).

Neste relato o autor deixa evidenciado as dificuldades encontradas pelos bailarinos e bailarinas ocasionadas pelos pesados e complexos trajes de época e que nas figuras 12, 13 e 14 são facilmente observadas.

Podemos até nos perguntar como conseguiam saltar e demonstrar sentido de leveza com tais trajes? Oficialmente não encontro registros sobre tais observações, por isto, acredito que somente pela paixão e pelo desejo de se expressarem, pois, pelos muitos anos de treinamento e de exercício da profissão como bailarino clássico, vejo que a força que possuem estes dois elementos, paixão e desejo, aliados a fatores como determinação, disciplina, técnica e estudos levam a realizar ações inimagináveis.

Bourcier (2001), faz diversas considerações sobre opiniões de filósofos e coreógrafos que descreveram as características do virtuosismo da dança de Camargo. Segundo o autor a opinião de Voltaire (filósofo): a primeira que dançou como um homem. E a opinião de Noverre: enriqueceu a dança com os passos *battus*, *entrechats*, *cabrioles*, *jetés battus*. O autor continua dizendo que ela não era bonita, nem alta, nem bem-feita; mas sua dança era vivaz, leve e cheia de alegria e brilho. Aqui fica explícito que ela não tinha o perfil físico adequado, mas executava com virtuosismo os saltos e as batidas de pernas, típicos movimentos dos homens. Este virtuosismo é que proporcionou imprimir seu nome na história.

Camargo era brilhante, ligeira, gaiata e dotada de grande musicalidade. Marie Camargo marcou época, influenciou a moda e marcou a história (CAMINADA, 1999).

A imagem de Camargo com sua saia encurtada nos permite visualizar o movimento que seria impossível ou não se justificaria se ela estivesse usando as saias longas dado ao fato de que não seria visualizado. O movimento da imagem 9, lembra um *pose sur la demi-pointe* com braços em 1ª arabesque (um passo sobre a meia ponta de um dos pés com a outra perna levantada atrás e braços colocados um a frente e outro ao lado do corpo, sendo o da frente igual a perna de apoio). Pela minha experiência, se a saia fosse mais leve a perna seria sustentada em um ângulo maior, o que já passaria mais leveza estética. Isto já nos demonstra como a figura feminina enfrentava dificuldades para desenvolver-se tecnicamente.

Já a francesa Marie Sallé (1701 – 1756) - Figura 14 - estreou na Ópera de Paris em 1727. Sua dança voluptuosa era esboçada com fineza e leveza. Não era por saltos e *cabriolles* que tocava o coração. A expressão ingênua da senhorita Sallé não foi esquecida”; o autor nos diz que Sallé “se preocupava mais com a expressão do que com a técnica, a senhorita Sallé foi alvo de hostilidades do grupo da Ópera”.



Figura 13: Marie Camargo

Autor: Nicolas Lancret, 1730

Fonte: Hermitage Museum, St. Petersburg. Disponível em:

<https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/37456/?Ing=pt>

Acesso em: 19/12/2016



Figura 14: Marie Sallé

Autor: Nicolas Lancret, c.1730

Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/360710251390074671/?lp=true>

Acesso em 19/12/2016

Com estas afirmações fica claro que sua técnica não era precisa, mas a atitude de abandonar as perucas, deixar os cabelos a mostra, a natura, fez história ao lado de sua expressividade cênica observada pelos autores.

Na imagem podemos observar Sallé em um movimento que remete a uma quarta posição de pés *sur la demi-pointe* com braços em segundo arabesque (quarta posição de pés no *ballet* na meia ponta e braços um a frente e outro ao lado do corpo, sendo o da frente oposto à perna da frente). Mais fina que viva, mais graciosa que ligeira, mais mimosa que virtuosa, ela foi uma bailarina nobre, de estilo simples, harmonioso, contido e extremamente expressivo.

A rivalidade entre La Camargo e Sallé era marcada por seus estilos diferentes de dançar. Enquanto Sallé se apresentava com uma dança solene, mais expressiva e dramática, La Camargo era mais ágil e leve, realizando saltos e passos rápidos, criando uma forma mais acrobática na dança. Camargo era *lullista* ao passo que Sallé se tornou uma *ramista* ²⁷, tal divergência filosófica alimentou a rivalidade contínua entre as duas bailarinas e mudanças para as coreografias (CAMINADA, 1999, p.121).

O estilo musical influencia em muito a coreografia e como os autores descrevem, Camargo e Sallé tinham estilos completamente diferentes. Uma apresentava uma técnica virtuosa e não comum à figura feminina e a outra expressividade cênica. Deixaram seu legado e marcaram historicamente, contudo, hoje passariam despercebidas pois, no *ballet*, a técnica está aliada a expressividade. Na bailarina da figura 1 do prólogo deste estudo podemos observar uma técnica precisa aliada a uma condicente expressividade cênica. Outro elemento que ainda chama a atenção é a observação do físico de Camargo o que invalidaria seu despontamento na contemporaneidade. Atualmente uma estética corpórea é exigida das bailarinas, mas, este fato veremos no decorrer desta dissertação que foi estabelecida no período romântico.

²⁷ *Lullista* – reverência a Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) – supervisor dos *ballets* do rei Louis XIV, bailarino, músico e compositor italiano/francês. Diretor da Academie Royale de la Musique. Seu estilo considerado “tragédia musical” gênero musical especificamente francês em uso dos séculos XVII e XVIII.

Ramista - Jean-Philippe Rameau – (1683 – 1764) – compositor francês considerado como maior expressão do classicismo. Compositor da câmara do Rei e professor de cravo. Seu estilo de composição lírica pós fim ao reinado póstumo de Lully, cujo modelo dominava a França por meio século. Sua música caracteriza por um dinamismo que contrasta com estilo mais estático de Lully. Constituiu o tratado sobre harmonia que é a base do sistema tonal (CAMINADA, 1999).

A luta contra as saias pesadas e a busca de liberdade dos movimentos continua até depois da Revolução Francesa (1789), quando o costureiro da Ópera de Paris, Maillot, criou a malha, dando ao bailarino maior liberdade e mobilidade (CAMINADA, 1999). Esse período marca uma profunda mudança nas formas e na expressão artística, permitindo a ascensão das mulheres na prática do *ballet*.

A questão da ampliação dos espaços de atuação e circulação feminino por meio da dança pode ser vista por vários ângulos. Um deles é o uso do figurino. Na corte francesa e italiana, onde teve origem o *ballet*, o papel social dispensado às mulheres na dança era secundário, pois envoltas em saias compridas com pesadíssimas armações, não tinham condições de realizar saltos ou movimentos que exigissem agilidade com as pernas. Ficavam limitadas à realização de movimentos em grupos, que formavam desenhos geométricos no espaço, e movimentos de mãos e braços. Com as novas indumentárias, um impulso foi ocasionado no desenvolvimento da técnica feminina.

Após Camargo e Sallé os corpos começaram a ficar mais desnudos para a visibilidade do movimento e da técnica clássica. Braços e pernas agora aparecem, dorsos com suas linhas bem definidas ao público, tudo isso em função da visualização do movimento realizado pelos corpos dos bailarinos (as).

Neste sentido, surge Noverre²⁸ (1727 – 1810) uma das principais figuras históricas do *ballet*, um homem de pensamento iluminista, a frente de seu tempo que já apresentava ideias sobre a expressividade que refletiram no pré-romantismo.

Cena 3.4 Confrontos e Rupturas do *Ballet d' Action*²⁹.

Nenhum outro nome feminino é referenciado com ênfase nas obras bibliográficas estudadas até mesmo aqui no *Ballet d' Action*, porém, é necessário compreender que uma transição e novas experiências vinham acontecendo.

²⁸ Jean-Georges Noverre, bailarino e professor de ballet francês. Destaca-se na história da dança por ter escrito um conjunto de cartas sobre o ballet da sua época. O nome dessa obra teórica sobre dança se chama “*Letters sur la Danse*” - cartas sobre a dança - (CAMINADA, 1999).

²⁹ *Ballet d'Action* (ballet de ação) - O *ballet* foi dividido em atos e cenas e passou a ter ação pantomímica (representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos, não faz uso de palavras. É a arte de narrar com o corpo) para apresentar um *ballet* dramático, unificado. Não evocava heróis nem seres mitológicos como no *ballet* anteriormente representado na corte, mas pessoas comuns. “A ação pantomímica embeleza a dança, confere-lhe a expressão e eleva-a a altura das artes imitáveis” (MICHAILOWSKY, 1956, p. 62).

Noverre, foi autor da última intitulação que o *ballet* teve antes deste se tornar oficialmente *ballet* clássico – *Ballet d'Action*. O *Ballet d'Action* entra em contraposição ao *Ballet de cour*, da mera mecânica de movimento a mudanças que levariam a dança à expressividade e que exigiriam o desenvolvimento de elementos propriamente coreográficos, o percussor de coreografias com características similares aos *ballets* atuais. Noverre ultrapassou os princípios gerais que norteavam a dança do seu tempo para enfrentar problemas relativos à execução da obra e discutia sobre o que separava o *ballet* da dança e da pantomima. Sua influência foi mais como reformador, sua proposta era simplificação na execução dos passos e sutileza nos movimentos para um ideal de expressividade na interpretação da dança através da pantomima utilizando mãos, braços e feições para, segundo ele, sensibilizar e emocionar, era libertando o corpo expressivo do bailarino de posições estereotipadas, de máscaras pesadas utilizadas até então nas performances, de arquivar as armaduras incômodas de danças de batalhas e outras vestimentas que escondiam o corpo. Para ele, as paixões heroicas, os acontecimentos trágicos correspondem melhor ao estilo nobre do *ballet*. Para Noverre, a dança em ação é a forma de interpretar as ideias escritas na música com verdade ao executar os gestos na dança, ou seja, ele prioriza a interpretação e a coreografia. Suas teorias de *Ballet d'action* e de movimento expressivo se difundiram pela Europa até São Petersburgo e ainda servem ao *Ballet* Moderno (CAMINADA, 1999 e MONTEIRO, 1998).

Contrário a uma estética suntuosa, de demonstração de poder, competição de vaidades e ostentações alegóricas, irrompeu, impetuosa, uma estética realista, humanista e democrática, visando inclusive possibilidades de inovações na arte do *ballet* o que levou a uma mudança radical na visibilidade desta modalidade de dança. O (A) bailarino (a) passou a ter uma imagem própria, se fazendo valer de sua performance para o seu reconhecimento e para sua representatividade imagética.

Noverre, através de suas reformas distinguiu o século XVIII do século XVII e aproximou-se do século XIX com a pantomima, assim, já tinha dado as bases que iriam nortear o *Ballet* Romântico, leveza e graça. Esse foi o *Ballet* que dominou os palcos das capitais europeias no século XIX.

Os *ballets* vão se tornando cada vez mais famosos em toda Europa, expandindo a produção e divulgação da dança. Ao longo da primeira metade do século XVIII já existia um grande contingente de bailarinos, compositores de *ballets*, cenógrafos, figurinistas e músicos circulando na maioria das cidades europeias. Na

França abate-se uma crise política e se instala o caos no meio artístico, no *ballet* não foi diferente, era preciso reordenar.

“O ápice da rejeição ao balé se deu quando o público parisiense lhe deu as costas por considerá-lo um símbolo da monarquia absolutista e por ser o divertimento predileto da aristocracia, classe social que a Revolução Francesa (1789 – 1795) havia derrubado do poder. Com isso, as danças populares voltaram a figurar na preferência do povo francês” (XAVIER, 2002, pag. 37).

O momento político-social na França de 1789, conhecido como Revolução Francesa, trouxe mudanças políticas e sociais naquela sociedade. O Estado Absolutista havia falido, e a sociedade civil dividida em estamentos como o clero, a nobreza e trabalhadores, viu a ascensão da classe burguesia, marcada não pelo nascimento ou sangue, mas pelas condições socioeconômicas. Essa última, não rezava, não guerreava e não "trabalhava", mas comercializava e se enriquecia com isso. Formada por parte da população que pagava altos impostos para custear a boa vida da corte, do clero e da nobreza, a classe burguesa esteve a frente do movimento cultural e intelectual iluminista, que buscava a reforma social e o fim dos pensamentos medievais. Esses são alguns dos motivos que levaram a insatisfação popular a se revoltar contra o rei, seu poder absoluto, o fim dos privilégios que o clero e a nobreza desfrutavam e a instauração da igualdade civil. O movimento teve o apoio dos burgueses, que viam a administração absolutista como um empecilho para o desenvolvimento do capitalismo.

O *ballet* sofreu as consequências desta crise política e com os ideais baseados na "Igualdade, Liberdade e Fraternidade" da Revolução Francesa se afastaram totalmente dos ideais estéticos greco-romanos, assim as propostas temáticas de Noverre e seu vínculo com a nobreza levam o *ballet* a ser rejeitado a priori. Hanna (1999) ainda faz notar que:

As revoluções francesa e industrial (nos séculos XVIII e XIX) desfecharam sérios golpes no prestígio da dança, atirando-a do epítome de apresentação masculina real ao nadir de apresentação feminina inferior. No meio da elite sócio-política, as atividades do corpo passaram a ser associadas a frouxidão moral e embaraços à produtividade econômica. Recorrendo às antigas perspectivas bíblicas e gregas do potencial da dança para exprimir as emoções dos executantes e despertar os sentimentos dos expectadores, os dirigentes dessas revoluções analisaram negativamente a dança masculina como uma distração de seus objetivos (HANNA, 1999, p. 184)

A autora justifica as condições da transição da predominância masculina à supremacia feminina nos *ballets* ocorrida no século XIX durante o período conhecido como Romantismo³⁰ na história do *ballet*. Nesta citação, há de se evidenciar como a prática do ballet não era imune aos pensamentos políticos-ideológicos que circularam à época. A autora explicou-nos que a burguesia francesa atribuía a crise de sua monarquia, em parte, à frouxidão moral, ela então transformou o corpo, até ali instrumento de prazer, em instrumento de produção. “A profissão dança recebia baixa remuneração financeira e pouco interesse na carreira por parte dos homens que dominavam a cultura” (HANNA, 1999). Desta forma os homens renunciaram à profissão da dança o que proporcionou às mulheres maiores oportunidades. Ao tomarmos essa lógica singular à época, porém, comum a uma sociedade machista e misógina - onde às mulheres são reservados trabalhos de baixa remuneração ao passo que os homens angariam os espaços mais privilegiados - perceberemos como o período seguinte será o da supremacia da figura feminina, situação esta também amparada pelas questões ideológicas que foram mobilizadas à época.

Cena 3.5 O Ballet Clássico

A quarta e última imagem que apresento dentro do período estabelecido e que consta nas quatro obras analisadas é a da bailarina clássica Maria Taglioni, a primeira representante do período romântico e a primeira a dançar sobre as pontas dos pés. A imagem apresentada é a retratada pela artista Marie Alexandre Alophe. –

³⁰ Período Romântico (de 1789 a 1970): Termo utilizado pela primeira vez por Rousseau, opunha-se as regras do classicismo. Tal emprego traduz uma maneira de sentir e como depois analisada por Baudelaire, impregnada de espontaneidade instintiva e mesmo violência passional (PORTINARI, 1989, p. 88). Segundo Jacques Barzun (2001), existiram três gerações de artistas românticos. A primeira emergiu entre 1790-1800, a segunda na década de 1820, e a terceira mais tarde nesse mesmo século. As principais características da geração são: o individualismo, egocentrismo, negativismo, dúvida, desilusão, tédio e sentimentos relacionados à fuga da realidade, que caracterizam o chamado ultrarromantismo. São temas recorrentes nas obras dos autores da segunda geração: a idealização da infância, a representação das mulheres virgens sonhadas e a exaltação da morte. A mulher não é mais inatingível, mas a felicidade jamais pode ser alcançada. Essa geração também ficou conhecida como o *mal do século* e seus escritores podem ser chamados de *byronianos*, uma referência ao expoente dessa fase do romantismo, *Lord Byron* (George Gordon Byron poeta romântico inglês que influenciou toda uma geração de escritores com sua poesia ultrarromântica. A ele estão associados termos como o *spleen*, que significa tédio, mau humor e melancolia, geralmente causados por amores não correspondidos ou pela descrença na vida em razão da aproximação da morte, temáticas comuns na poesia ultrarromântica (BARZUN, 2001).

que se encontra na *Bibliothèque des Arts Decoratifs - Archives Charmet/The Bridgeman Art Library*, Paris, França.

Com Taglioni é configurado a estética corpórea dita “perfeita” para a prática do *ballet* aqui denominado clássico, as bases técnicas vão se aprimorando e a fórmula de um espetáculo de ballet clássico é estabelecido (figurinos, cenários, iluminação e efeitos cênicos).

O Romantismo foi o ponto chave para o *ballet* se tornar o *ballet* clássico nos modelos e estruturas que o perpetuaram. As Academias e escolas oficiais de dança ficaram responsáveis pelo desenvolvimento da técnica do *ballet* e dos bailarinos que através de tratados, normas e regulamentos surgidos nestes, até aqui, mais de cem anos de história, foram aprimorando o desempenho artístico e o alto nível técnico. Caminada (1999) descreve esta transição:

Essa fase de uma arte que já completara um século pode ser denominada clássica, no sentido de que seu desenvolvimento foi inteiramente voltado para o domínio racional e porque as regras imutáveis dos *ballets* de corte com seus passos e trajes de dança de salão, já faziam parte de uma tradição. Difícil compreender que tipo de técnica era possível ser desenvolvida com tanto atavio e tanto adorno (CAMINADA, 1999, p.115 e 116).

O *ballet* se torna clássico, pois, como uma arte, neste período com mais de um século de domínio técnico, artístico, estruturada na preparação e profissionalização de bailarinos (as) já fazia parte de uma tradição. Uma tradição clássica aliada a uma fórmula de *ballet* romântico agradava plateias e coreógrafos.

Kassing (2016) estabelece o *ballet* como arte pelos princípios de movimento e desenvolvimento de estilos ligados a períodos históricos, escolas e métodos que sustentam sua estética. A troca de estilos, de temas desenvolvidos coreograficamente e a adequação aos períodos históricos são uma constatação desta citação.

A arte é uma qualidade que permeia a experiência (DEWEY, 2010, p. 551), o *ballet* clássico é uma experiência estética baseada em movimentos ordenados, ritmados e que traduzem sentimentos, uma interação do produto artístico com o eu, que proporciona diferentes formas de significação.

Michailowsky (1956, p.65) diz que no Romantismo, “este novo movimento espiritual negava a realidade, a primazia da vida”, isto, porque seguia a tendência de evadir-se para as regiões etéreas, para os sonhos miríficos, para as visões feéricas,

é época de representar príncipes e sáfides. Nos *ballets* clássicos de repertório são banidos os temas do pseudo-classicismo (Deuses e Olimpo), o amor, o sonho, a bela mulher eram os temas que agora extasiavam os poetas, músicos, pintores e que compunham as novas temáticas do *ballet* clássico neste período.

O movimento romântico veio como reação ao racionalismo excessivo. A chamada “Era da Razão” teve como um de seus pilares o cartesianismo e os dualismos razão-emoção e mente-corpo. Como contraponto, surgiu um movimento que buscava valorizar exatamente a emoção e o predomínio do corpo e espírito. Ainda no século XVIII, o escritor alemão Johann Gottfried von Herder (1744-1803) já afirmava que o corpo é a expressão natural de vida e vigor, e que este, por si só era a definição primeira de beleza. O movimento é a anunciação da vida, e vida prenuncia movimento: “Desta forma, e somente desta forma, a alma fala por intermédio do corpo” (SORELL, 1996, p.165).

O *ballet* clássico romântico captou a concepção ideológica do período e suas temáticas foram construídas em cima da emoção. O corpo da bailarina clássica expressava os sentimentos característicos do período aliado a uma tecnologia e a um vestuário que completava a cena. Surgiam novas tecnologias cênicas no *ballet*, como iluminação a gás, aparelhos mecânicos que simulavam voos das bailarinas, e o descer das cortinas entre as cenas, para que o público não pudesse ver as mudanças mecânicas dentro das cenas. O vestuário também sofreu mudanças, mas o grande marco é a introdução das sapatilhas de ponta, potencializando a elevação e a impressão de eternidade.

Diferentemente dos séculos passados, são criadas roupas específicas para realização dos treinamentos e das performances. Cada espetáculo de *ballet*, tem uma história e os figurinos ajudam a compor as características dos personagens interpretados. Na figura 1 do prólogo é facilmente observado a importância do figurino como complemento cênico. A interprete representa uma espanhola e para isto, usa uma saia godê de babados longos no tom vermelho com uma rosa colocada na lateral do coque, simbolizando o vigor, energia e sensualidade, características peculiares da personagem, uma espanhola. Logo, descrevo um típico figurino do *ballet* romântico e sua representatividade no contexto do *ballet*.

O colorido da natureza e os elementos exóticos ali contidos, com preferência ao sobrenatural, espiritual e irracional sobressaíam (CAMINADA, 1999), assim, eram recuperadas antigas lendas germânicas, contos medievais e algumas mitologias nórdicas onde fadas, bruxas, príncipes, amores impossíveis, paixões avassaladoras, mistérios, alegria e melancolia estavam em voga.

O *ballet* clássico romântico através de diversas estratégias imagéticas como a qualidade do movimento, do figurino, dos temas abordados, das musas inspiradoras e do espaço cênico já passava a criar uma visualidade diante da visão do espectador. Boff (2014, p.8) relata como se processa esta visibilidade:

A primeira metade do século XIX também foi uma época de consolidação de uma cultura burguesa de materialidade, consumo, produção em massa, visibilidade e de difusão do *ballet*, transformando as bailarinas em musas inspiradoras e ícones sociais: objeto de desejo tanto de homens como de mulheres. O mundo não só viu dançar, como levou para casa em litografias e, depois, em fotografias, a imagem materializada de artistas transformadas em celebridades, como Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Marie Taglioni, Carlota Grissi. Imagens que eram uma outra arte, não a dança, mas cumprindo o papel de uma ponta de fio de novelo para puxar a memória daquela dança.

Bourcier (2001) diz que com a revolução reina o culto ao indivíduo, na medida que o indivíduo se torna tema da arte. O resultado é uma inflação de sentimentos e de sua expressão. Os *ballets* também se tornaram expressão de sentimentos e diferentemente de inspirados nas fontes da Antiguidade grega e romana desde a Renascença, novas emoções serão buscadas nas literaturas estrangeiras como o fantástico de Byron, o feérico medieval de Walter Scott e os encantos brumosos da poesia alemã, todos condizentes à sensibilidade da época.

Para auxiliar a performance haviam conhecimentos técnicos, cênicos, coreográficos, suficientes para transportar o expectador até o mundo de magia que caracterizava o período.

Dado às mudanças sócio históricas ocorridas, um dos efeitos perceptíveis foi que a figura feminina passou a ser a mais visibilizada cenicamente abandonando a associação existente, as mulheres e o invisível. Dessa maneira, se quisermos compreender as condições em que a fotografia da bailarina (imagem 1) foi possível, não podemos nos esquivar da afirmação de que nem sempre as mulheres puderam estar visíveis no *ballet* como apresentado historiograficamente. Nesse contexto, o *Corps de Ballet* (corpo de baile – referia-se ao corpo de bailarinas que faziam parte de uma companhia de bailado), também perde sua importância como conjunto para enfatizar a *Danseuse Étoile* ou *Prima ballerina* (primeira bailarina, a que executa essencialmente os primeiros papéis no repertório de uma companhia de *ballet*). Ao lançarem `posição de destaque, as mulheres desbancaram os homens. A figura masculina do bailarino clássico é colocada em segundo plano, “passa a ser seu *Chevalier Servant* - servo cavalheiro” (PORTINARI, 1989, p.167) - que destaca a

leveza e imaterialidade da mulher bailarina clássica. Esse período marca uma profunda mudança nas formas e na expressão artística, permitindo a ascensão da condição da mulher.

Há de se salientar que as mudanças na técnica do *ballet* clássico transformaram-se de forma lenta. No período romântico, “pouco a pouco se começava a buscar expressividade, a poesia do corpo, a fluidez de gestos e a exposição mais completa da técnica” (BOURCIER, 2001, p.201). As mulheres ganharam visibilidade em um momento em que a sapatilha de ponta fez parte deste progresso da técnica ballética. Elas surgiram e se tornaram um símbolo de representatividade do *ballet* clássico e da bailarina clássica, determinaram o estereótipo feminino longilíneo, ideais como leveza e fragilidade, a necessidade de pés com excelente flexão plantar - arqueamento – e ainda oportunizaram a figura feminina a ter seu apogeu no *ballet*, o que era até então de domínio masculino.

A dança nas pontas dos pés preparada lentamente durante dois séculos de aperfeiçoamento dos estudos do *ballet* europeu e conhecida já na Antiguidade e, ainda, na aurora dos povos primitivos, tornou-se o símbolo do espírito do *ballet* romântico (MICHAILOWSKY, 1956 p.66).

Com a citação de Michailowsky fica reforçada minha narrativa sobre a correlação entre o período romântico e as sapatilhas de pontas, um dos símbolos marcantes da figura da bailarina clássica. À luz das afirmações do autor, vale pontuar que existem evidências de que algumas culturas ao longo da história dançavam nas pontas dos pés. Como representação imagética desta fala apresento uma escultura esculpida em marfim de mamute encontrada na "Caverna das Cortinas", em Lespugue, uma localidade do distrito de Saint-Gaudens, na Alta Garona (França) que faz referência à figura feminina já nas pontas dos pés à aproximadamente 21000 a.C. (Figura 15).

Assim, não podemos negar que a prática das mulheres em dançar com as sapatilhas de ponta fazia alusão às imagens bem antigas. Existem registros de algumas precursoras como a primeira bailarina a utilizar as sapatilhas de ponta e de culturas onde se dançavam sobre as pontas dos dedos dos pés, de onde talvez tenha se idealizado a ideia das sapatilhas de ponta, porém, é unanime bibliograficamente que sua oficialização é perpetuada na figura da bailarina Sueca

Marie Taglione (1804 – 1884), no *ballet* “*La Sylphide*”³¹, uma obra típica representante do período romântico onde a divindade feminina, o ar etéreo, o amor impossível dentre outras características estão presentes.

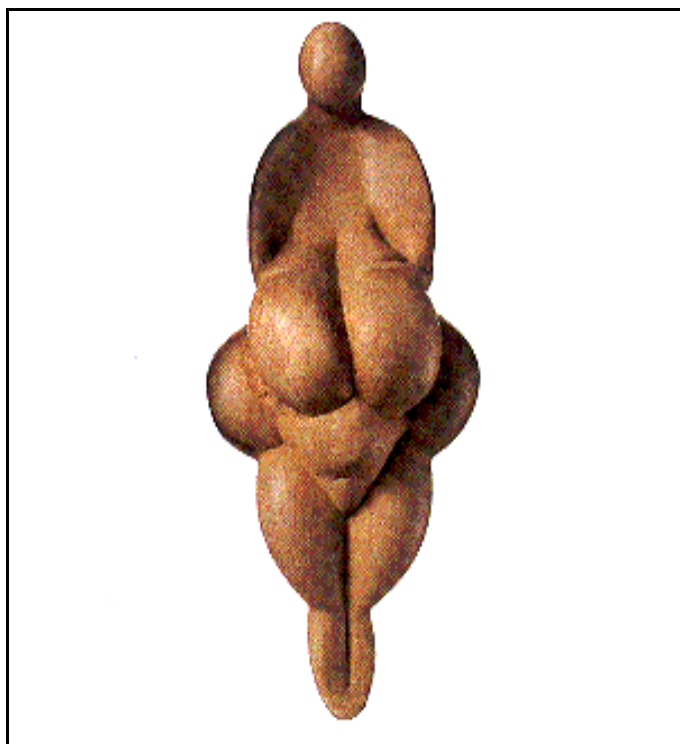


Figura 15: Estátua La Vênus de Lespugue
Uma das celebres das Vênus paleolíticas
Fonte: Michailowsky, (1956)

Dado ao seu reconhecimento histórico e representatividade como bailarina clássica é que apresento sua imagem para simbolizar todas as características mencionadas do referido período e a várias bailarinas que se consagraram nesta época de supremacia feminina.

³¹ *La Sylphide*, estreou em 1832 na Ópera de Paris. Conta a estória de James, um camponês escocês, estava prestes a casar-se com Effie, também camponesa. Porém no dia do seu casamento James apaixona-se por uma Sílfige, um ser sobre-humano. James abandona todos para ficar com a Sílfige. Porém percebe que é impossível fazê-la passar por ser humano. Uma bruxa chamada Madge vê que os dois estão mesmo apaixonados e dá um lenço mágico a James, dizendo-lhe que ele deve amarrá-lo na cintura da Sílfige de modo a que as asas dela caiam. Mas para isso ela nunca mais poderá voar. Quando a Sílfige coloca o lenço morre. James fica destroçado e ao voltar para Effie percebe que esta se casou com outro homem, tendo ficado sem ninguém. Furioso, James enfrenta Madge, que o mata.

Marie Taglioni, (Figura 16) era para os contemporâneos a revelação divina da dança (MICHAÏLOWSKY, 1956, p.65). Estar na ponta dos pés passa a sensação de leveza, de poder flutuar, e esta imagem está ligada ao sagrado, pois em várias culturas os santos e deuses levitam. Taglione, era a própria imagem da sáfide: magra, franzina, delicada, sua imagem torna-se símbolo da bailarina romântica (MOURA, 2001, p. 102). O ideal da mulher no período romântico era muito similar à de uma sáfide, pois os românticos achavam a tez pálida uma forma de exibir a pureza da alma.

E essa mulher ideal para os românticos – dândis e boêmios – poderia ser descrita como: pálida, frágil, doente, anêmica, as que morriam jovens. Eles tinham um fraco por esse tipo de mulher e, queriam protegê-las e patrociná-las. [...] Era *chic* exibir a tez pálida, visto que os românticos consideravam a palidez indicação de uma alma pura, capaz de oferecer amor de forma incondicional (MOURA, 2001, p. 103).

Padrões tidos como a beleza ideal mudam de geração em geração. O físico mais arredondado, em alta na Renascença, aqui no Romantismo se esperava das mulheres uma aparência fragilizada, as olheiras e a palidez, passaram a ser cobiçadas. Há de se entender que o responsável pela palidez mórbida das jovens daquele tempo era a exploração da mulher em nome do progresso industrial. E esse rosto pálido é que impelia os homens a estender sua mão e amor protetor a elas. Essa idealização da figura e estereótipo feminino esperada pela sociedade da época, ainda se mantém na atualidade, visto que as companhias clássicas buscam retratar nos *ballets* clássicos de repertório as mesmas características imagéticas do passado ainda que as exigências em relação ao condicionamento físico tenham aumento e se aperfeiçoado o que contribui na estética magra e longilínea da bailarina. Essa lógica de exigência de certo biótipo da bailarina clássica permanece no ensino e na prática do *ballet* clássico e na montagem do repertório tradicional por companhias e escolas de dança. Ao longo da história do *ballet* clássico observa-se a exigência de regras rígidas referentes à estética corporal; a um padrão de corpo desejável para a bailarina, tanto para aquelas que são profissionais, quanto para os apreciadores.

Estar na ponta dos pés passa a sensação de leveza, de poder flutuar, e esta imagem está ligada ao sagrado, pois em várias culturas os santos e deuses levitam.



Figura 16: Marie Taglioni - Ballet La Sylphide - 1832

Autor: Marie Alexandre Alophe. – Local da Fonte: Bibliotheque des Arts Decoratifs, Paris, France – Archives Charmet/The Bridgeman Art Library

Fonte: Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41312077d>

Acesso em: 19/12/2016

A imagem da bailarina da era romântica, como já dito, de etérea, parece ter surgido da necessidade da assimilação do elemento feminino como algo ligado a pureza e a beleza, o que é percebido nos *ballets* dessa época e em particular na imagem de Taglioni. Michailowsky (1956, p. 67) diz: “Subindo nas pontas dos pés, Taglioni realizou plenamente a almejada aspiração da dança clássica – a imponderabilidade – conferindo a dançarina a máxima elevação”. A palavra imponderabilidade descreve a ideia de flutuar, do ser etéreo que o período buscava.

O enredo das histórias do *ballet*, um elemento típico da coreografia romântica: um mortal apaixonado por um espírito, a oposição entre dois mundos, o material e o imaterial, objeto das esperanças românticas. O figurino utilizado por Taglioni é bem característico do período, um “tutu romântico”³² branco, representante dos “*ballet blanc*”³³, imprime leveza à bailarina contribuindo para a impressão de que ela flutua ao executar seus movimentos contribuindo na ideia do etéreo e tem a sensação ampliada pelo uso das sapatilhas. “Eugène Lami desenhou o primeiro tutu para Marie Taglioni no *ballet* La Sylphide” (PORTINARI, 1989, p.163), o que dava impressão imagética da bailarina quase sem o chão, delicadamente equilibrada, ou esvoaçando pelo palco – uma criatura de outro mundo. Pereira (2004) reflete sobre os efeitos causados pelo figurino: “O efeito diáfano que o tule propicia é, ao mesmo tempo, nupcial e fantasmagórico: atritos de sensualidade”. O autor se refere a ideia do branco do tutu por ser a cor da noiva (pureza e desejo), dos fantasmas (sobrenatural, veneração, curiosidade e medo) complementado pela magreza da bailarina e seu tom de pele que a deixa translúcida o que levam a uma imagem imprecisa que gera atritos no consciente.

O movimento em que se encontra trata-se de um *pose* em *arabesque* - passo sobre a ponta de uma das pernas com a outra estendida atrás – “arabesque palavra de origem árabe que significa ornamento” (ACHCAR, 1980, p.334) - com braços dispostos de maneira harmoniosa. Esta pose é retratada até os dias atuais.

As flores em forma de coroa usada na cabeça das Willis representam segundo o conceito do Cristianismo a salvação alcançada, ou seja, a vitória sobre as

³² O tutu romântico: “Vestidos de gaze com espartilhos apertados com várias camadas de tule que iam até o meio da panturrilha ou eram ainda mais longas. Meias-calças cor de rosa e sapatilhas de cetim amarradas em torno do tornozelo complementavam o figurino romântico. Frequentemente, os tutus tinham asas pequeninas pregadas na parte de trás da cintura. As bailarinas usavam coroas de flores e joias” (KASSING, 2016, p. 124).

³³ *Ballet Blanc*: são os *ballets* do estilo romântico surgidos no século XIX, considerados a mais pura forma clássica de *ballet*.

trevas e o pecado. É o significado da guirlanda utilizada pela Virgem ou usadas pelas meninas na primeira comunhão (BELLOMO, 1994, p. 104). As flores dão o sentido de uma alma pura, sem pecados, relacionadas à divindade.

As asas no tutu representam “a possibilidade de divinizar a mulher, retirando-a deste mundo, emprestando-lhe asas, asas românticas” (PEREIRA, 2004, p.112). A ideia de ser etéreo, uma sílfide, uma figura feminina graciosa e delicada.

Todas estas referências levam-nos a concluir como havia um estudo cuidadoso na criação e na performance; cada detalhe foi pensado para representar o período, a história ou as lendas e contavam com vários símbolos como os descritos; mais cenários, trilha musical e elementos cênicos que complementavam a cena em um espetáculo clássico de beleza contagiante e que sensibiliza a todos. Nada era aleatório, o que os perpetuaram através dos tempos consolidando a independência do *ballet* na condição de arte performática.

Eis uma arte que produz e faz circular visualidades, uma vez que o *ballet* forma um sistema de imagens. Na captação destas imagens temos diversos sujeitos, tempos, espaços e sistemas visuais diferentes. As imagens aqui são plurais, e estão em constante movimento. Inexiste uma imagem universal no ballet clássico. Também ali, no *ballet* clássico, está presente uma ampla visibilidade dos corpos, que não foi sempre igual, privilegiando diferentes aspectos do “dar-se a ver” ao longo dos vários séculos de sua existência.

Durante o desenvolvimento do *ballet* clássico percebemos uma certa continuidade no que tange à técnica e, sobretudo, às instituições. No entanto, foi possível identificar através da historiografia períodos demarcados por profundas mudanças onde houveram transformações e rupturas nos valores visuais e estéticos conferidos ao *ballet* clássico como observado.

Meados do século XIX, o *Ballet Romântico* entra em declínio pela repetição temática, pela falsa supremacia feminina, época da antiestética do utilitarismo que negavam a importância da arte na vida dos povos, a busca do novo, novas realidades para um novo tempo e espaço. A arte do *ballet* clássico então se reacendeu na Rússia onde encontrou apoio da corte que contratou e importou os grandes mestres da Europa, se reestruturou, se aprimorou tecnicamente e expressivamente e depois foi exportada ao mundo onde se consagrou.

A fórmula dos *ballets* românticos, período entre 1789 a 1870, contribuíram em muito no desenvolvimento e acima de tudo na perpetuação do *ballet* clássico e

seus elementos permanecem até os dias atuais. Ao final do século XIX o *ballet* tinha alcançado o auge de seu período clássico como arte performática por contar com apoio financeiro, espetáculos com coreografias bem planejadas e dosadas dramaticamente.

Bailarinos (as) clássicos (as) tinham alcançado um alto nível técnico e performático. Novas temáticas começam a ser abordadas, como as experiências do cotidiano, novas formas de *ballet* também surgem, como o *ballet* moderno e o *ballet* contemporâneo, mas o *ballet* clássico conseguiu sobreviver e mais uma vez se adequar a nova realidade, ao novo sistema e ao novo público, contudo, ainda se espera das grandes companhias clássicas a performance dos grandes *ballets* de repertório reconhecidos internacionalmente como, *Giselle*, *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida*, *Coppélia*, *La Sylphide*, *O Quebra Nozes*, dentre outros que ainda representam a consagração e a supremacia de uma companhia de *ballet* clássico profissional, seja pela grandeza, pela quantidade de bailarinos e bailarinas clássicas com altos padrões estéticos e técnicos, pela riqueza de cenários, de figurinos, alto custo de montagem e pela complexidade cênica que exige espaços adequados.

Tudo isto na atualidade vem colaborando na extinção de várias companhias de *ballets* clássicos profissionais existentes no mundo e ou na transformação das mesmas em outras modalidades de dança, mas em todos os grandes centros subsidiados ainda encontramos as companhias clássicas com seus esplendorosos espetáculos clássicos (*Royal Ballet*, *Ópera Ballet*, *New York City Ballet*, *Bolshoi Ballet*, *American Ballet Theatre*, *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, dentre outros).

O *ballet* clássico ainda se mantém e sua visualidade imagética ainda é a mesma do período romântico, século XIX, onde de sua bailarina ainda se espera ver a estética longilínea com a delicadeza, a fragilidade, a leveza e a fluidez *sur la pointe*.

As sapatilhas de ponta, objeto de estudo desta pesquisa, será abordado em seguida do ponto de vista de uma tecnologia política dos corpos.

Cena 3.6 *Sur la Pointe* e *Le Pointe de Chausson*

Dançar nas pontas dos dedos na nomenclatura francesa do *ballet* se diz: *sur la pointe* (sobre a ponta). Como já dito, apesar de historicamente todos saberem que

se elevar sobre as pontas dos pés não era um feito inédito, a bailarina sueca Marie Taglioni de bases italianas tem o reconhecimento oficial como a primeira a interpretar um *ballet* romântico sobre as pontas dos pés.

A dança nas pontas dos pés para os homens é pouco convencional até mesmo pela justificativa: leveza, característica da dança feminina. Do bailarino se espera virtuosismo com grandes saltos e giros. Hanna (1999) em sua obra sobre dança, sexo e gênero diz:

O *ballet* clássico deixou vivo um legado de imagens do sexo e papel sexual, em que as relações heterossexuais e cavalheirescas criam uma ilusão romântica que legitima, idealiza e encobre a dominação masculina (HANNA, 1999, p.258)

O eclipse da supremacia masculina no palco da dança começou na década de 1830, quando Marie Taglioni estabeleceu um ponto de apoio para as mulheres, utilizando a dança de biqueira como elemento essencial do balé. Introduzindo na era Romântica (1831 – 47) um teatro de sonhos. Taglioni elevou-se em *pointe*, uma proeza que se tornou reservada às mulheres. Enquanto o sapato de para os dedos em ajustamento apertado, endurecido com cola e pano forte, restringe, o movimento natural e perpetua o Ethos da fragilidade feminina ou da dependência para com a autoridade do homem... (HANNA, 1999, p.187).

Interessante notar que o elemento manufaturado que elevou e consagrou a imagem da bailarina clássica como a história nos leva a crer, na verdade, não passou de um feito que além de maltratar e exigir uma técnica específica da bailarina, a fez ainda mais dependente da figura masculina. O que parecia supremacia, foi de fato uma concessão dado a fatores ideológicos-políticos. Talvez, nem eu mesmo, até o presente, não tinha me atentado ao fato de que a beleza da bailarina clássica *sur la pointe* está na maioria das vezes concentrada na dependência, digo, nas mãos de seu *partner* (forma no *ballet* para designar parceiro) que a conduz e a sustenta. Este domínio masculino é bem presente nos palcos quando apesar do bailarino estar atrás da bailarina, sua força e virtuosidade revela superioridade e distinção entre o sexo forte e o mais fraco. Isto é observado na história do *ballet* clássico fora dos palcos. A figura masculina teve controle quase absoluto como professores, coreógrafos, diretores e produtores (CAMINADA, 1999 – KASSING 2016 – JODELET, 2001). O quadro 2 na página 67 demonstra a predominância na sistematização, no estabelecimento de movimentos, regras, regulamentos e estrutura hierárquica do *ballet* clássico.

Dançar em pontas significa dançar sobre as pontas dos dedos do pé, e Bertoni (1992, p.214) faz algumas considerações a respeito, vejamos:

O pé é a criação do Senhor para erradicar a gravidade da terra [...]
 Quanto a dança clássica, torna-se indispensável a preocupação em relação aos pés e as sapatilhas, pois estas serão para os pés, a luva, o apêndice íntimo, necessitando ser para eles, o facilitador, na realização do trabalho. A sapatilha deve contribuir na clareza da transmissão da linguagem expressa do corpo.

Entender-se-á que os pés estão condicionados ao chão e quando os elevamos sobre a ponta, como se faz no *ballet* clássico, estamos desafiando a gravidade, a ideia de levitar que dá leveza à bailarina. Os pés são facilitadores do sistema de locomoção e responsáveis pela base do equilíbrio. Por isto uma sapatilha que ofereça segurança e conforto é crucial como elemento facilitador e para o correto desenvolvimento da técnica “*sur la pointe*” para que não haja prejuízo à postura ou lesões. A sapatilha de ponta deve oferecer uma mobilidade articular, acomodar o pé e ajustar a anatomia deste pé, como uma luva, respeitando a individualização do pé da bailarina.

A sapatilha primitiva era totalmente flexível. Para usá-la, as bailarinas enchiam sua ponta com algodão, reforçando-a com bordados. A sustentação dependia essencialmente da força dos músculos da bailarina e seu senso de equilíbrio (BOURCIER, 2001, p.201). A primeira bailarina a elevar-se sobre as pontas dos pés, conferindo a figura feminina uma aparência etérea e fugidia, foi Marie Taglioni, em 1832 (MENDES, 1987). A partir deste momento o uso das pontas tornou-se a base da nova escola de dança clássica e, portanto, as sapatilhas de ponta se tornaram imprescindíveis. Este sapato é o que permite que a bailarina se eleve da terra e conquiste o espaço, personificando o ideal romântico (FAHLBUSCH, 1990, PORTINARI, 1989).

Estas citações fortalecem a narrativa sobre o surgimento das sapatilhas de ponta, exprime a ideia da seletividade física para sua utilização e serve de pretexto ainda para a construção textual sobre o desenvolvimento tecnológico das sapatilhas de ponta e razões que justificaram sua utilização pós período romântico até a atualidade.

Como dito, as primeiras sapatilhas de ponta usadas pelas bailarinas clássicas no início do século XIX eram praticamente sapatos recheados com algodão (Figura 17), e era difícil manter-se em pontas. Segundo Homans (2010), as sapatilhas como as de Taglioni, a primeira bailarina a utilizar oficialmente sapatilhas de ponta em 1832, ora não diferiam muito dos sapatos femininos que estavam na moda no século XIX. Tinham a aparência de um tubo de cetim e couro, que comprimia os dedos do pé para lhes dar uma forma alongada. As solas eram de couro e havia uma ponta arredondada ou quadrada, com fitas delicadas presas no

peito do pé e que se amarravam à volta do tornozelo. Eram macias, tendo apenas um cerzido de reforço por baixo do metatarso e dos dedos dos pés. Para subir nas pontas, adotava-se uma posição intermediária (e extremamente desconfortável): mais do que meia-ponta, mas menos do que ponta. As bailarinas clássicas do século XIX costumavam atar com força os dedos dos pés dentro de sapatilhas pequenas (as sapatilhas de Taglioni eram pelo menos dois números menores em relação ao de uma bailarina de hoje), que apertavam e fortaleciam o metatarso, tornando possível a dança nessa posição intermediária (HOMANS, 2010).



Figura 17: Dance shoes used by Marie Taglioni, 1829 (Taglioni Coll., NMI, The Hague). Nederland Musiek Instituut
Fonte: Disponível em: <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/web-presentations/taglioni/1-opening-a-box>
 Acesso em: 21/01/2016

Nada tecnológico, como dito por Bourcier (2001), a bailarina clássica se sustentava pela força de seus músculos e pelo senso de equilíbrio.

“Se até então não havia a exigência de se ter um corpo magro para dançar profissionalmente, o uso da ponta passa a estabelecer essa prerrogativa, por uma simples questão anatômica (MOURA, 2001, pg.101)”. Ter um corpo “*slim*” (magro) e uma musculatura bem trabalhada e condicionada passou a ser um padrão para se conseguir dançar profissionalmente.

As pontas acentuam a mais relevante lei visual do *ballet*, a verticalidade, dão a perna uma imagem mais esbelta e alongada e fazem do pé um objeto de requintada beleza, conferem um brilhantismo e uma cintilação adicional a coreografia. Um componente de tal modo intrínseco à estética da dança

clássica que o *ballet* seria impensável sem elas (LOURENÇO, 2014, p.37 e 38).

A afirmação de Lourenço (2014) deixa implícito o vínculo do *ballet* clássico e da bailarina clássica com as sapatilhas de ponta.

Bertoni (1992) diz que a primeira tecnologia em relação às sapatilhas de ponta surgiu somente em 1860 quando começaram a aparecer com suas extremidades endurecidas.

Atualmente, a tecnologia possibilita a produção de sapatilhas mais fortes, mais resistentes, que trituram e deformam menos os dedos dos pés, porém, a maioria das sapatilhas ainda são confeccionadas mantendo as mesmas características artesanais utilizadas no final do século XIX.



O processo de fabricação irá variar de acordo com materiais, máquinas e equipamentos utilizados, como também do modelo a ser desenvolvido. De modo geral o processo é bem artesanal e dividido em corte, preparação e costura, montagem, colagem da sola e acabamento final. O artefato é feito com cetim, gesso para a caixa ou box, juntamente com papel encorpado para solas e palmilhas (figura 18). São essas partes que auxiliam na sustentação do pé, protegendo dedos e dando apoio para o arco. Daí o porquê existirem diversas marcas; com vários modelos; com diferentes formatos, tamanhos ou largura da caixa e da gáspea para tentar melhor se adequar à anatomia dos pés de cada bailarina proporcionando maior conforto e estabilidade. Cada fabricante utiliza diferentes materiais e tecnologia, mas todos confeccionam modelos para bailarinas profissionais, que já possuem a musculatura do pé trabalhada, e para iniciantes, que ainda estão fortalecendo o pé, através da curvatura da palmilha.

Bertoni (1992, p.216) nos fala ainda que existem componentes importantes e que determinam a qualidade de uma sapatilha: mobilidade articular, acomodação dos pés, ajuste à forma dos pés permitindo um perfeito encaixe sem comprimir ou pressionar se tornando a continuação do próprio pé e não um anexo. Ressalta ainda que a escolha também deve ter em vista a utilização e não a duração. Isto porque dependendo do nível de treinamento ou do objetivo coreográfico deve-se procurar sapatilhas de ponta que o mercado oferece e que atendam às suas necessidades, por exemplo: a bailarina iniciante precisa de sapatilhas com sola menos dura para facilitar sua adaptação; a bailarina vai dançar um *pas de deux* (dança de casal) irá precisar de sapatilhas com pontas mais quadradas, facilitando balance (equilíbrio) e estabilidade, assim sucessivamente.

A sapatilha de ponta é uma peça, uma tecnologia no dispositivo de acordo com os conceitos de Foucault que considera dispositivo como uma rede que articula elementos ou o próprio dispositivo de acordo com os conceitos de Agamben (2009). A sapatilha de ponta colabora em sustentar as bailarinas sobre as pontas dos pés, proporcionando a imagem tão peculiar de leveza, e um gerador das narrativas geradas pela sua imagem, sua utilização e representatividade.

Sua aparência frágil e delicada, camufla uma estrutura tecnológica bem elaborada, forte e consistente que permite sustentar o peso de todo o corpo da bailarina clássica, ampara a flexão plantar do pé em correta posição evitando que o pé passe da posição vertical e leve a bailarina a lesões ou queda. Cada modelo de

sapatilha é desenvolvido para atender características específicas dos tipos de pés, porém somente o adestramento e correto treinamento *sur la demi-pointe* evitarão alinhamentos *sur la pointe* que trarão prejuízos técnicos e físicos a bailarina clássica, (Figura 19).



Imageticamente quando se fala em *ballet* clássico imediatamente vem à mente a imagem da bailarina clássica em pontas e a ideia dos sentidos por ela representados como leveza, beleza, fragilidade, entre outros peculiares à sua imagem. Se requisitar alguém para desenhar ou descrever a imagem de uma bailarina clássica iremos observar que em ambos os casos irão constar as

características visuais internalizadas como corpo esbelto, pernas e braços longos, pescoço alongado, coque, e claro, a bailarina sobre as sapatilhas de ponta.

E quanto os anos de adestramento e de treinamento sistematizado e periodizado que proporcionam estes sentidos? E os sacrifícios e as lesões a que seus praticantes são expostos? O que justificaria tanta renúncia, sacrifícios e anos de treinamento para se conseguir uma estética do belo e da “perfeição” tão perceptível nas imagens que representam a arte da cultura visual do *ballet* clássico?

4º ATO

GOÛT DE L'EFFORT CONSTRUINDO BELAS IMAGENS ONDE EMERGEM DIVERSOS SENTIDOS IMAGÉTICOS NAS PRANCHAS DO MENMOSYNE.

4.1 Goût de l'effort



Figura 20: Beleza e dor
Fonte: Disponível em: pao-com-poesia.tumblr.com
Acesso em: 19/12/2016

O conhecimento do *ballet* clássico existe a partir de algumas dores e muitos esforços e poucos percebem este “goût de l'effort” (gosto do esforço) que os franceses tanto admiram e que coincidentemente é uma frase citada no mesmo local onde a técnica do *ballet* se desenvolveu. Delignières (2000) diz:

[...] l'effort, s'il se définit par la quantité, peut s'inscrire également dans la durée. L'effort est alors soutenu, maintenu: on parle de persévérance. Or cette persévérance est nécessaire si l'on veut que les effets de l'investissement d'effort se restent pas temporaires, mais s'enracinent sur le long terme: l'effort amène à la performance, la persévérance ouvre la voie de l'apprentissage. [...] que dire cependant d'un supposé goût de l'effort? Il est courant d'entendre dire que c'est justement l'une des missions des enseignants, à l'école, de donner aux élèves le "goût de l'effort", c'est-à-dire de leur faire découvrir la satisfaction du travail, de la persévérance, de l'opiniâtreté. [...] la satisfaction que l'individu tire de ces activités vient avant tout de l'atteinte des buts fixés, de la maîtrise des techniques, des dispositifs. Pas a priori des efforts, mentaux ou physiques, qu'il a dû consentir pour atteindre ces buts ou maîtriser ces techniques. (DELIGNIÈRES, 2000, p.3-4)³⁴

A perseverança, a determinação, a repetição em busca da perfeição, as renúncias e as dores musculares, físicas e emocionais sendo suplantadas em prol de atingir superação e uma performance que encante e deslumbre o público. O desejo de se superar, de atingir amplitude de movimentos que deixe as pessoas extasiadas transformam a dor em prazer. O prazer do aplauso, do reconhecimento do público e da própria superação são maiores.

A Figura 20 nos leva a pensar nos estudos da cultura visual como uma “metodologia viva” (*living methodology*), ou seja, em contínua transformação ou como de fato são: “uma atitude intelectual”, uma sensibilidade que nomeia uma problemática (HERNANDEZ, 2013, p.78). Aqui a visualidade é afetada e nos leva a refletir sobre este “gosto do esforço”.

³⁴Livre tradução: [...] o esforço, se define pela quantidade, pode se inscrever igualmente através do tempo. O esforço é então sustentando, mantido: falamos de perseverança. Contudo essa perseverança é necessária se vemos os efeitos do investimento do esforço se mantendo temporariamente, portanto enraizando-se a longo prazo: o esforço produz a performance, a perseverança abre o caminho para a aprendizagem. [...] o que dizer de um suposto gosto pelo esforço? É comum ouvir que ele é apenas uma das tarefas dos professores, escola, dando aos alunos o "gosto do esforço", ou seja, para fazê-los descobrir satisfação de trabalho, da perseverança, da tenacidade. [...] a satisfação que um indivíduo tem dessas atividades vem principalmente da realização dos objetivos definidos, domínio de técnicas, dispositivos, a priori dos esforços mentais e físicos que ele teve que fazer para alcançar esses objetivos ou dominar as técnicas (DELIGNIÈRES, 2000, p.3 e 4).

A bailarina clássica em sua sapatilha de ponta desperta o sentido de admiração, de beleza estética e de leveza escondendo dores, sofrimento e lesões de horas de treinamento, esforço e renúncia.

Com embasamento teórico, prático, experimental e profissional utilizando de um olhar cultural e das subjetividades geradas, pretendo explorar a prática do olhar a despeito da leveza transmitida pelas bailarinas clássicas *sur la pointes* em contraponto às dores do processo de construção de suas imagens.

4.2 A estética enganosa do sentido de leveza da bailarina clássica *sur la pointe*

Historicamente o uso das pontas não nasceu do desejo de acentuar no corpo feminino uma verticalidade dir-se-ia arquitetônica, mas sim da vontade de lhe dar mais leveza. A intenção original não era, pois, pôr o corpo a desenhar com mais precisão impecável de linhas clássicas, mas de evocar a possibilidade de levitação (LOURENÇO, 2014, p.38).

A estética dos *ballets* clássicos românticos, como apresentada, foi quem determinou o modelo da figura feminina impondo mulheres magras, longilíneas e graciosas, estabeleceu ainda o uso das sapatilhas de ponta como acessório/artefato/dispositivo que colabora na obtenção do sentido de leveza e imaterialidade das bailarinas clássicas em cena. Talvez o sentido mais presente na estética visual de uma bailarina clássica. Em cena, as bailarinas clássicas, jamais podem revelar os esforços necessários para concretizar todas as proezas realizadas por seus corpos para transmitir os sentidos como o da leveza que está atrelado ao sentido de fragilidade e delicadeza.

Estética enganosa, de faz-de-conta, porém extremamente agradável aos sentidos (MOURA, 2001). O autor define a conceituação desta leveza tão presente nas falas e tão perceptível nas imagens que é na verdade uma estética exigida ou produzida através de muitos esforços físicos. Em busca desta estética, vi muitas bailarinas chegarem a estágios de anorexia por perderem controle psíquico, digo, perderam o senso de limite. Hoje, os grandes concursos e audições para companhias de *ballet* clássico estabelecem níveis de magreza que não comprometem a saúde, ou seja, limite na estética física.

E como autores descrevem este sentido de leveza na dança?

Bardet (2014, p.26) fala que propor a questão da leveza da dança caracterizaria uma arte do corpo que justamente se libera dele. A dança é, então, o corpo liberado de seu peso, em todos os sentidos do termo. A autora que dialoga com vários filósofos sobre a leveza, relata que para Nietzsche, “o espírito é pesado e o corpo, pelo movimento dos pés, seria leve” (BARDET, 2014, p.29). Já Badiou afirma segundo a autora que “a dança figura a travessia para a inocência” (*Ibidem*, p.35). E outro momento a autora narra um diálogo que Valéry imaginou entre Erixímaco, Fedro e Sócrates em torno da imagem da leveza a autora transcreve: Para Sócrates “ela é uma mulher que dança e que deixaria divinamente de ser mulher se pudesse obedecer ao pulo que ela deu até as nuvens” (BARDET, 2014, p.44). Observem o autor retira a bailarina da condição de mulher quando esta perde o contato com o chão desafiando a gravidade. Para Fedro: ela é a representação imagética, em especial do amor, e é por isso que ela dá o que pensar (BARDET, 2014, p.45). A autora diz que a dança, devolvida aqui à sua essência de leveza, é um movimento sem solo e sem ossos, sem nada de sólido (*Ibidem*, p.46). Valéry descreve que na dança clássica, os saltos, as piruetas e ficar nas pontas dos pés conspiram, talvez, para fazer esquecer a gravidade [...] (BARDET, 2014, p.47).

Lourenço (2014, p.39) considera que em todo *ballet* clássico, o esforço da bailarina clássica é negar a lei da gravidade. A bailarina clássica dança na ponta dos pés e sempre dá uns saltos assim para dar a impressão de que não está sujeita a lei da gravidade. Para o autor dançar na ponta do pé é apenas um dos muitos artificialismos que caracterizam a linguagem do *ballet* clássico.

Caminada e Aragão (2006, p.111) consideram a leveza uma das principais características que pautam o *ballet* clássico considerando-a como ideia de ausência de peso que atingiu seu ápice no período romântico, época das figuras etéreas, de corpos que flutuavam, sem peso, da ilusão de imaterialidade.

“Vencer o peso, tal é o fim primeiro do bailarino”. “Trata-se de tirar o peso ao corpo conservando ao mesmo tempo sua ligação à terra”. (GIL, 2001, p.20).

Em suma, é notório que o sentido de leveza, o mais desejável e esperado pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) e o mais visualmente presente em suas imagens, está relacionado ao peso, razão que justifica a exigência de um corpo adequado, dito ideal. A imagem de um corpo que pode levitar, desafiar a gravidade e que com o auxílio, no caso das bailarinas clássicas, das sapatilhas de ponta criar

uma ilusão de que estão flutuando. Sua aparente fragilidade corpórea desperta sentido que esmera cuidado e proteção.

Mas o que está por detrás desta leveza *sur la pointe*? Como uma pesquisa baseada na cultura visual, segundo MIRZOEFF (2002, p. 17), isto implica em uma mediação na cegueira, no invisível, no despercebido e no que não é possível de ser visto, ou seja, voltando à figura 20 que abre este 4º ato vou agora me ater ao pé desnudado da sapatilha de ponta e apresentar estudos de autores sobre os danos físicos, estéticos e psicoemocionais a que está exposta a bailarina *sur la pointe*. Vou narrar o que não se vê, o que não se sabe, o que não é admirado e que ainda é dissimulado pela bailarina clássica.

Com relação à forma anatômica da sapatilha de ponta, Colluci e Klein (2008) indicam que centenas de lesões e deformidades ósseas são observadas devido à concepção primitiva deste calçado, razão pelo qual a associação entre dor e o uso de sapatilhas de ponta.

Do ponto de vista anato patológico, segundo Miller (2006), as patologias incluem hálux valgo, dedos em garra, dedos em martelo, osteófitos, fraturas de estresse, calos e calosidades, entorses, tendinite do tendão de Aquiles, tendinite do flexor longo do hálux, fascite plantar, síndrome de choque do tálus, entre outras. Loria (2013) mostra a opinião de alguns podólogos, e estes comentam que a maioria das ocorrências de lesões acontecem como resultado de um trabalho exagerado em rotação externa (*en dehors*) associado com o uso da sapatilha de ponta, e aparecem sob forma de unhas machucadas, joanetes, calos moles, infectados e bolhas, além de tendinopatias de Aquiles e do flexor longo do hálux e fraturas por estresse no metatarso (principalmente na base do segundo metatarso, porque o peso na ponta traz mais pressão para o primeiro e segundo dedos).

Do ponto de vista psicoemocional, Storelli (2011) relata um misto de excitação e frustração ao iniciar as primeiras aulas em ponta. Após a alegria inicial, as primeiras bolhas e lágrimas vieram. Além disso, existe o desapontamento quando não se consegue realizar um passo da maneira como o professor pede.

Profissionalmente, o nível de performance em ponta ao longo da carreira de uma bailarina clássica será decisivo para garantir bons resultados dentro de uma carreira que é marcada por vários processos de seleção (HOOGSTEYNS, 2012).

Como descrito, as cobranças e exigências performáticas (técnicas, estéticas e expressivas) nunca cessam o que mexem muito com o psicoemocional das

bailarinas clássicas, e as expõe a uma série de variáveis, contudo, conscientes ou não, elas não abdicam da dança e de seus sonhos de se tornarem bailarinas clássicas, que significa dançarem em pontas, pelo menos não por estas razões.

Algumas reflexões sobre o uso das sapatilhas de ponta e logo após algumas das ponderações feitos pelos participantes do grupo focal sobre suas relações com as sapatilhas de ponta constatar-se-ão minhas afirmativas.

Começo com a fala Miskec onde ele diz: *“ballet is the perfect space for ideal femininity: thin bodies, frilly skirts, speechlessness; graceful movements making it all look easy while hiding the pain, physical anguish for beauty”* (MISKEC, 2014, p. 483)³⁵.

O autor praticamente faz uma síntese sobre a figura 20 que abre este ato. Pelo prazer em se alcançar e transmitir a imagem da beleza e da leveza, as dores são subjugadas. Seligmann-Silva (2003) diz que a arte tem relação com a dor.

A relação entre arte e dor pode parecer estranha à primeira vista. A arte, segundo uma certa concepção clássica, é o campo da fruição do belo e, segundo uma certa tradição clássica ainda, a arte seria um meio de ensinar o “bem”. Poder-se-ia perguntar, então, se seria possível uma conciliação entre a arte “da dor” e essa visão tradicional da arte? Ora, na verdade isso não só é possível, como também, de certo modo, essa modalidade da arte sempre foi no mínimo tão importante – e “clássica” – quanto a sua face avessa à representação da dor. Como é bem conhecido, na mitologia clássica podemos encontrar representadas todas as paixões, do amor ao ódio, e cenas das mais variadas tonalidades. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 29)

Quando visualizamos a imagem de uma bailarina clássica *sur la pointe* não a relacionamos à primeira vista ao sentido de dor, como já narrado, a imagem tem sentido de leveza, desperta o ideal do belo dentro das concepções estabelecidas pelo *ballet* clássico, seja pelas linhas corpóreas bem alinhadas e bem posicionadas, pelo físico ou pelo domínio técnico. Quando analisamos a imagem, percebemos quanta dor está ali contida. A materialização da imagem é o resultado de um processo de adestramento e treinamento sistematizado e periodizado que busca reproduzir com o máximo de perfeição movimentos a muito já determinado. O corpo, instrumento que realiza os movimentos, é levado ao limiar de suas capacidades físicas para atingir a dita perfeição que está intimamente ligado ao seu belo.

³⁵ Livre tradução: “O *ballet* é o espaço perfeito para o ideal de feminilidade: corpos magros, saias com babados, ausência de discurso; movimentos graciosos que fazem tudo parecer fácil, escondendo a dor, angústia física para a beleza”.

Contudo, o (a) bailarino (a) clássico (a) não materializa esta dor, não fica em sua memória nenhum tipo de sofrimento, o desejo de atingir tal ideal de perfeição, a perseverança e a determinação justificam e amenizam tais sensações. O sentido de leveza é o objetivo da bailarina clássica principalmente estando em suas sapatilhas de pontas e pela experiência é também o esperado pelo público.

E o que será que os participantes do grupo focal, como bailarinos (as) clássicos (as) sentem e pensam sobre a imagem das bailarinas clássicas, suas dores e seus posicionamentos sobre estas *sur la pointes*?

Os (As) bailarinos (as) clássicos (as) entrevistados (as) disseram que não conseguem pensar na imagem de uma bailarina clássica sem o uso das sapatilhas de ponta. Isto prova o quanto o dispositivo da sapatilha de ponta está vinculado à imagem da bailarina clássica. Provavelmente se a imagem da bailarina da figura 1 do prólogo, estivesse sem pontas seria vista como uma imagem de uma bailarina clássica? Quase certeza de que não. A força e o poder da visualidade da bailarina clássica estão nas sapatilhas de ponta, o que leva à compreensão de que imagetivamente não existe *ballet* clássico sem bailarinas *sur la pointe*, reforçando o embasamento teórico de Lourenço (2014, p.38) quando disse que as pontas são “um componente de tal modo intrínseco à estética da dança clássica que o *ballet* clássico seria impensável sem elas”.

E será que o grupo focal, bailarinos (as) clássicos (as) com anos de prática de *ballet* clássico veem como sofrimento seu aprendizado e treinamento? O grupo responde que não, dizem que houve dedicação, renúncia, dificuldades para se atingir a técnica ou dores de trabalho em prol de suas conquistas. Então reformulo a questão como meio de investigação das falas e pergunto: Quais dificuldades encontradas na experiência com o *ballet* clássico e quais dificuldades encontradas no treinamento *sur la pointe*? As respostas de dez das onze bailarinas clássicas e de todos os bailarinos clássicos do grupo focal são: manter o físico adequado; manter o nível técnico com ênfase no *en dehors*; memorização; harmonia; dedicação, aumentar níveis de flexibilidade e força; desenvolver agilidade e controle; aumentar arqueamento dos pés. Uma única bailarina clássica, identificada como BDALE, diz que teve dificuldade de adaptação em ponta, ou seja, passado, e a dificuldade é relacionada a adaptação e não ao treinamento em pontas. Interessante observar que se espera aqui encontrar respostas bem diferentes entre o grupo feminino e

masculino, dado ao uso das sapatilhas de pontas para as moças, o que não aconteceu.

Insisto e reformulo mais uma vez a mesma questão perguntando: Como foram os treinamentos mais doloridos no *ballet* clássico e qual tipo de sofrimento você teve para alcançar a perfeição? Começa a haver divergências entre os grupos. O grupo masculino diz que os treinamentos mais doloridos estão na flexibilidade enquanto o feminino se divide, 40% diz que se encontram em subir em ponta, que significa, se sentirem estáveis em pontas, e outras 60% repetem o já dito: força, controle, superação, flexibilidade, *en dehors* e *pas de deux*. Quanto à perfeição, todos são unânimes em dizer que não existe perfeição no *ballet* clássico, que é uma eterna busca de superação dos limites corpóreos.

Fixo então no grupo feminino e pergunto se já tiveram lesões cutâneas como bolhas ou qualquer outro tipo de dor e a maioria disse que sim, então peço que com relação ao nível de dor causado pelo uso das sapatilhas de ponta que elas me classificassem entre baixo (não sinto quase nada), médio (sinto dor, mas é suportável) ou alto (sinto muita dor e as vezes penso em desistir). Observo que das 11(once) moças entrevistadas, 10 (dez) classificaram como nível médio (sinto dor, mas é suportável) e a mais avançada BDLB com maior experiência e que dança há 18 anos classificou como baixo (não sinto quase nada). Como explicar? O gosto do esforço, a bailarina clássica BDLB é a mais reconhecida e premiada bailarina por mim treinada, ou seja, o seu reconhecimento a faz esquecer de tantos dramas vividos, e sou prova viva disto, bolhas, lesões, entorses e exaustões durante estes 18 anos de prática. As outras bailarinas clássicas mesmo conscientes que existem dores, dizem ser suportável, pois, encontram justificativas no reconhecimento e no prazer de dançarem com a simbologia de maior visibilidade do *ballet* clássico, as sapatilhas de pontas.

Continuo com o grupo feminino: Mesmo com dores, bolhas e lesões, você deixaria de dançar em ponta? E o grupo responde que não, justificando que a sensação de dançar é maior que a dor, que a alma do *ballet* clássico está nas pontas, que o sofrimento vale a pena, que nas pontas se sentem bailarinas clássicas de verdade e que isto é a realização de um sonho de criança. Como narrado, a obsessão pela imagem, pelo ideal de representatividade, eleva o limiar de sensação a dor, caso contrário, a maioria não se sujeitaria a tais dores, lesões e renúncias. É

tão enraigado a ideia de a bailarina clássica transparecer leveza que as dores são suplantadas.

Com tudo isto faço a pergunta chave a todos (as) bailarinos (as) clássicos (as) do grupo focal: Qual a sensação que a bailarina clássica deve transmitir em ponta? E todos citam a leveza primeiramente e depois a correlacionam com suavidade, fluidez, harmonia, delicadeza, graciosidade, tranquilidade, elegância, equilíbrio e controle. A leveza é o sentido que melhor define a imagem da bailarina clássica, sentido este que nasceu no romantismo idealizado e representado nas sapatilhas de ponta e perdura até à atualidade. Para Buck-Morss (2005, p. 157) “a força da imagem surge quando (ela) se desprende de seu contexto e potencializa sua pregnância para mediação com indivíduos, pensamentos, ideias e objetos”. Podemos dizer que a leveza é a qualidade que maior pregnância da bailarina clássica *sur la pointe*.

Evans e Hall (1999, p. 4) falam da reflexão entre “a capacidade da imagem de significar e as capacidades subjetivas do sujeito para captar e produzir significados” e para isto vou me utilizar da técnica mnemosyne de Warburg com intuito de, além de realizar o registro visual de todo processo coreográfico, investigar também como as imagens, em rede, produzem sentidos e operam seus significados.

Da concepção até a performance final realizada com os participantes do grupo focal fui capturando imagens dos participantes, e para isto, nada melhor que a fotografia. De acordo com Boff (2014):

Passamos das demais expressões e técnicas imagéticas à fotografia que, a partir de seu nascimento tomou conta e mudou o universo do *ballet*. O *ballet* começou a ser fotografado a partir da década de 1850, e isto significou a constituição de novos padrões visuais para esta dança, advindos precisamente da influência dessa nova técnica de registro (*Ibidem*, p.10).

A fotografia criou um novo sentido para a pose e para a imagem do *ballet* clássico. Ao visualizarmos a fotografia da bailarina clássica, figura 1 do prólogo, identificamos uma pose advinda de um movimento durante a realização de uma performance, mas, que o fotógrafo, em sua sensibilidade artística, conseguiu capturar e o que Rouillé (2009) chamou de ápice do movimento.

Assim são as imagens visualizadas do *ballet* clássico, sempre no ápice, na mais bela pose do movimento no sentido de encantar e deslumbrar. E estas mesmas imagens, construídas pelo *ballet* clássico e pelo corpo das bailarinas

clássicas *sur la pointe* é que me possibilitaram refletir acerca da trilha pesquisa-ensinar-aprender estruturada durante essa trajetória. Loizos (2000) adverte que o uso da imagem como constatação da realidade, além de questionável é limitador. Para o autor “os meios visuais [...] são, inevitavelmente, simplificações em escala secundária, dependente, reduzida das realidades que lhe deram origem” (*Ibidem*, p. 138). Assim, é que além das imagens, me resguardei de relatos e narrativas construídas pelos bailarinos (as) clássicos (as) participantes desta pesquisa no intuito de não me ater unicamente à realidade das imagens. Para Loizos (2000, p.215) ainda assim é um risco, pois, o uso de variáveis pode interferir na maneira de visualizar as imagens experienciadas e a construção das narrativas visuais será relacionada aos sujeitos. “Ciência é território da ética” (COSTA 2002).

Dentre de todos conceitos aqui trazidos, pautados na ética, nas consideradas bases teóricas, metodológicas, filosóficas e de toda minha experiência profissional, utilizando das imagens produzidas na pesquisa de campo realizada com um grupo de jovens bailarinos (as) clássicos (as) investigo os sentidos das visualidades da cultura visual do *ballet* clássico impressos na construção das imagens por estes construídas e levo a constatar ou não a possibilidade destes apresentarem “belas” imagens mesmo que não possuam um “corpo ideal”.

4.3 Mnemosyne, o Atlas de Imagens

Para elucidar, narrar e demonstrar os caminhos percorridos desde a preparação técnica, montagem coreográfica, ensaios e performance, me inspirei em uma das obras de Aby Warburg³⁶ baseadas na Mnemosyne, o atlas de imagens.

³⁶ O Atlas Mnemosyne foi o último grande projeto desenvolvido pelo renomado historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929). Aby Warburg (1866-1929) é, hoje, conhecido como o pai da iconologia moderna. É, também, historiador das artes e antropólogo. Warburg modificou todo o trabalhar e o pensar com imagens. Mnemosyne, a personificação, na mitologia grega, da memória e o nome dado à mãe das nove musas. Mais do que uma qualificação, Mnemosyne representava, ao mesmo tempo, uma organização *sui generis* do conhecimento e todo um programa intelectual, um título que Warburg deu a uma das suas grandes obras, a construção de um Atlas de imagens. O alemão transformou o modo de compreender as imagens, já que incorporou questões radicalmente novas para sua compreensão. O Atlas Mnemosyne era composto por 79 painéis - na época, telas de madeira cobertas por tecido preto. Sobre tais tecidos eram fixados imagens e textos – cópias de quadros, reproduções fotográficas, pedaços de periódicos – organizados a partir de eixos temáticos. (SAMAIN, 2011) “Tais fotografias eram extraídas da própria coleção de imagens reunida na Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p.383).

“Antes de qualquer coisa, Mnemosyne é uma disposição fotográfica. Tratava-se, pois, estritamente falando de formar quadros com fotográficas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.383). Baseado nesta ideia do autor também montei quadros com fotografias do acervo produzido desde a preparação, treinamento, ensaios até a performance final do espetáculo realizado pelos bailarinos (as) clássicos (as) do grupo focal que através de seus corpos construíram as imagens apresentadas. Os quadros não foram montados em painéis de tecidos, mas, utilizando as tecnologias da contemporaneidade, foram montados utilizando aplicativo pertencente a um dispositivo tecnológico que permite facilidade de apresentação.

O Atlas não consiste em um único painel, mas em um coletivo de pranchas, cada qual contendo um número indeterminado de imagens. Cada prancha tem uma organização imagética temática que se conecta ou não com as demais. A ideia de Warburg com o Atlas era estabelecer elos imagéticos jamais fixos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.317).

Desta forma construí o Atlas, organizado em 4 pranchas com um número indeterminado de imagens, mas respeitando uma organização imagética que contemplasse cada etapa do processo percorrido pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) do grupo focal. A priori, elas se conectam, pois, fizeram parte de uma proposta comum a todos os participantes, porém, cada prancha, como cada imagem falam por si e tem sua própria narrativa.

Didi-Huberman contribui em minha justificativa dizendo que: “o atlas Warburgiano forma um quadro sobretudo no sentido *combinatório* – uma série de séries, como tão bem definiu Michel Foucault – pois, cria conjuntos de imagens, os quais se relaciona entre si” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.385).

As pranchas são uma ação combinatória como poderá ser visualizado e se relacionam umas com as outras assim como as imagens nelas afixadas.

As imagens não são meros “objetos”, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São “atos”, memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana (SAMAIN, 2011, p. 40).

Assim, vou me deparando com as imagens afixadas em cada prancha e narrativas vão surgindo, cada imagem ou conjunto delas me levam a reflexões, ponderações e a visualizar o conjunto da obra exposta e sua representatividade

imagética no tempo. O autor nos diz ainda que “cada prancha é ao mesmo tempo uma única imagem e, no entanto, um mosaico de imagens” (SAMAIN, 2011, p.39). Com isto me leva a realizar um exercício concreto de imersão nesta complexa obra visual aqui construída e que leva a compreender sentidos expressos, subentendidos e justificáveis pela história desta arte que atrás de sua representatividade imagética de beleza e leveza encobre uma docilização realizada por diversos dispositivos que levam a suplantar limites corpóreos.

Para Warburg, o “Atlas Mnemosyne, não era apenas um resumo em imagens, mas um pensamento por imagens, um modo de ter a mão toda uma multiplicidade de imagens, um instrumento prático par saltar facilmente de uma para outra”. (DIDI-HUBERMANN, 2013, p.396). Já Susigan (2015, p.182) diz que “a leitura de um Atlas é aberta: cada informação, cada imagem, nos leva a outras novas, por vezes de natureza muito diferente, e cujas correspondências, longe de basear-se em analogias conceituais hierarquizados, fazem com frequência, profundas relações espontâneas, difíceis de determinar a priori”.

Posso dizer que a ideia da mnemosyne me leva a um ato mnemotécnico onde além das narrativas construídas em meu relato etnográfico durante toda a pesquisa de campo, ao visualizar as pranchas com suas respectivas imagens estarei ativando minha memória e com ela novos fatos advindos da experimentação coreográfica ou histórica por mim omitidos ou esquecidos serão despertados. Afinal, como Oliveira (2013, p.231) menciona, “ao selecionar elementos para produzir uma narrativa, omitimos fatos, inventamos detalhes e estabelecemos uma nova configuração da cena narrada”.

Ao revisar as pranchas, as narrativas e as entrevistas vou reorganizando minhas falas, elucidando conflitos e mal-entendidos para que possa expor os fatos da melhor forma possível e com isto contribuir no feedback deste estudo.

Como um estudo baseado na a/r/tografia, este segundo Springgay (2008, p. 37), convida os educadores a repensar suas múltiplas subjetividades (como artistas, pesquisadores e professores) não como entidades separadas, mas como organismos que podem entrar em colisão, a fim de explorar o modo como os significados, os entendimentos e as teorias geradas se multiplicam, se entrecem e complicam. Este entrelaçamento como ex bailarino, professor, coreógrafo e pesquisador é complexo, perigoso, mas, muito enriquecedor. Colocando minha posição como pesquisador a frente das outras posições que ocupam minha pessoa

posso observar e refletir sobre praticamente todo processo a que os participantes do grupo focal estão expostos e suas relações com meu eu professor/coreógrafo. Minhas narrativas e as narrativas destes participantes ocasionaram mudanças nas subjetividades de todos envolvidos.

4.3.1 Prancha 1: A estética do cou de pied sur la pointe

A primeira prancha trata da estética esperada e tão desejada do arqueamento do peito do pé de um (a) bailarino (a) clássico (a), especificamente das bailarinas clássicas *sur la pointe*.

Dias e Irwin (2013) dizem que a *alr/tografia* é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual), quando eles se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridação. As imagens me guiam na escrita e através das mesmas visualizamos o texto narrado e novas reflexões vão surgindo. Como disse Didi-Hubermann (2000) no começo desta dissertação estando diante da imagem estamos diante de uma porta entre aberta, que nos convida a entrar e que de conformidade ao meu conhecimento vou desvelando o que as imagens neste estudo representam.

Trabalhar na ponta é dançar com a extremidade das pontas dos dedos no chão, tendo o arco dos pés estendidos ao máximo (CAMINADA e ARAGÃO, 2006, p.71). A autora descreve que a “forma de pé ideal é aquela cujos dedos têm o mesmo comprimento, o arco do pé suave, um sólido e forte tornozelo. Os que consideramos mais belos, aqueles com enorme curvatura, bem torneados, tornozelo fino e dedos agrupados nos sapatos”. Esta imagem é facilmente visualizada na prancha 1 imagem de número 1, a estética perfeita de um *cou de pied* para o *ballet* clássico.

Muitas são as formas de se conseguir este arqueamento de pé ou esta grande mobilidade articular de flexão plantar: genética; exercícios realizados em aula sem aparelhos (prancha 1 imagens 2); exercícios realizados em aulas com uso de aparelhos (prancha 1 imagens 3); próteses (prancha 1 imagem 4) e cirurgias estéticas.

Independentemente da genética, os pés precisam ser trabalhados no intuito de ganharem boa mobilidade e força. Durante as aulas desde o princípio, os pés são

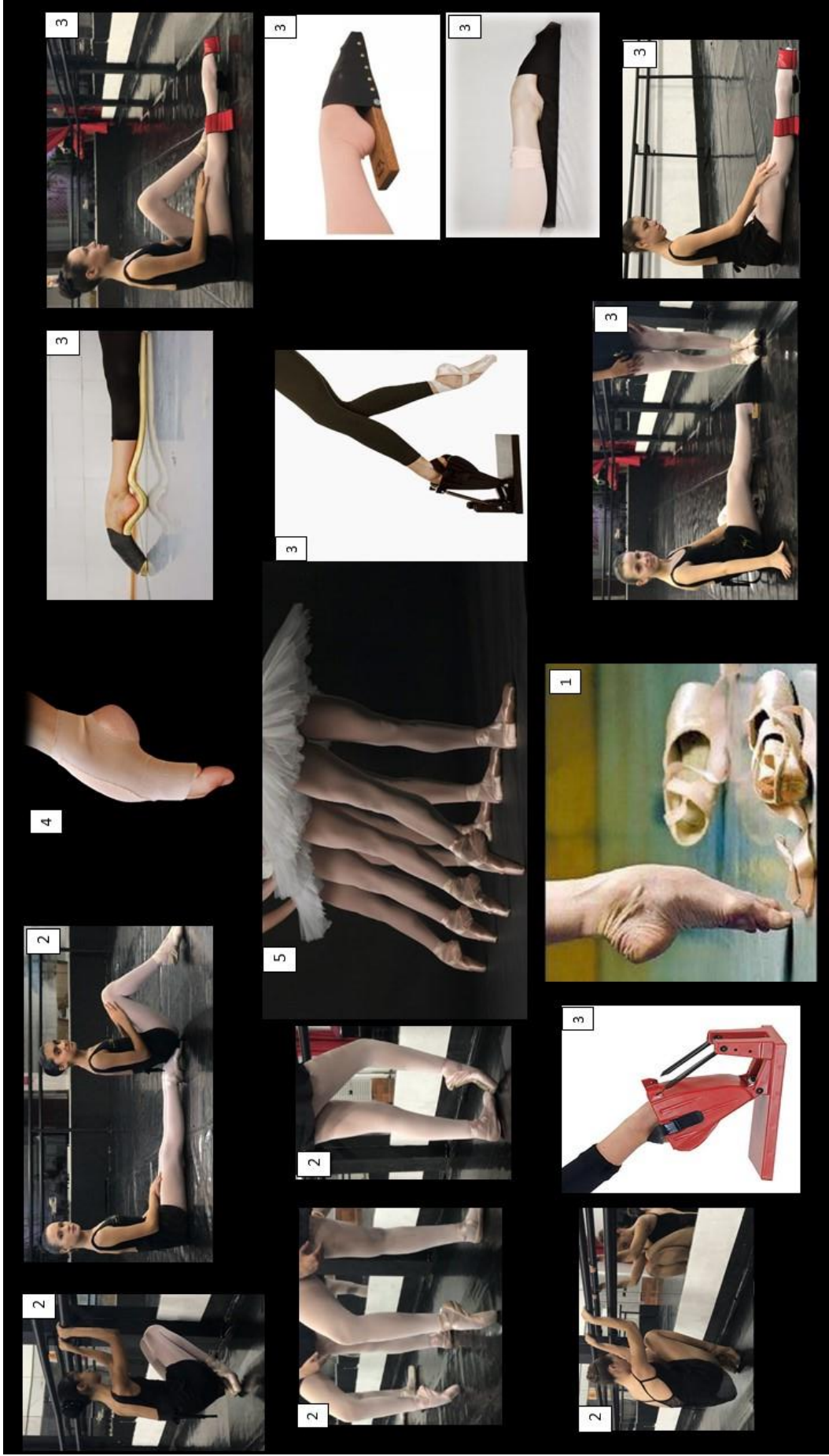


Figura 21: Prancha 1 – A Estética do *Cou de pied sur la pointe*

Fontes: Arquivos Henrique Camargo e
<file:///G:/Henrique%20Ballet/UFG/Disserta%C3%A7%C3%A3o%205.html>

trabalhados em vários, para não dizer, na maioria dos passos com objetivo de fortalecer e aumentar o nível articular da flexão-plantar (*cou de pied*), a exemplo os *Battements*³⁷ *tendus*, *Battements glissés* e *Battements jetés*.

Os aparelhos tecnológicos visualizados na prancha 1 imagens 3, são formas de intensificar o arqueamento da flexão plantar dos pés - *cou de pied*. São aparelhos que lembram algo de tortura e são, posso garantir, ficamos alongando os pés por vários minutos em várias sequências com a finalidade de intensificar o arqueamento do *cou de pied*. Sentimos dores? Ah sim! Mas, o resultado de ver ou sentir por alguns minutos uma melhora na estética do *cou de pied* nos leva a repetir ou tentar novos procedimentos. Como sujeito pesquisador conhecedor do *ballet* clássico vejo isto como um desatino, uma obsessão para atingir uma “bela” estética imagética exigida e exibida pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Caso não tivesse este nível de conhecimento iria pensar nisto como uma atrocidade, uma volta a idade medieval, seria muito difícil compreender estes maus-tratos cometidos contra o próprio corpo, especificamente contra os pés, como demonstrados nesta prancha 1, forçando-os a uma estética quase ante anatômica, uma das características do *ballet* clássico.

Como soluções imediatistas a estética anatômica, existem bailarinos (as) clássicos (as) que se utilizam de próteses como a da prancha 1 imagem 4, conhecidas como “Insteps Enhancer” (potenciador do arco do pé), trata-se de uma prótese de silicone que se coloca por cima do *cou de pied* (peito do pé) cobrindo-as com a calça ou meia calça para não serem vistas. Em audições - seleção para bailarinos (as) clássicos (as) não são permitidas. A vantagem é que este é um enchimento/implante removível, não invasivo que ajuda a melhorar a estética do pé do (a) bailarino (a) clássico (a), porém, não dá força e nem resistência muscular o que depende de exercícios e treinamentos periódicos.

Podemos encontrar ainda, processos cirurgicos, apesar de eu não ter encontrado bibliografia especializada, é de conhecimento no meio do *ballet* clássico que atualmente existem cirurgias estéticas realizadas nos (as) bailarinos (as) clássicos (as) onde são utilizadas injeções de colágeno ou lipoaspiração dos tornozelos para tirar o excesso de gordura acumulada nesta área.

³⁷ *Battement*: termo genérico designado certos exercícios e movimentos da perna e do pé. Extensão total ou parcial da perna e do pé e seu retorno à posição inicial (ACHCAR, 1980, p. 347).

Todas as formas apresentadas são em busca da obtenção da estética do “belo” *cou de pied*, e todas formas são dispositivos utilizados para se conseguir um arqueamento – flexão plantar - que proporcione uma estética visual como a apresentada na foto prancha 1 imagem 5.

4.3.2 Prancha 2: Treinamento, preparação e condicionamento

A prancha 2 retrata aulas sistematizadas e periodizadas *sur la pointes*, objeto delimitado deste estudo, apresentando a prática e o treinamento de alguns passos. Um corpo levado ao limite do limite, uma busca frenética e descomedida de mais e mais flexibilidade, controle, força, domínio, técnica, expressividade, enfim, perfeição e superação. Um corpo docilizado a sua extrema utilidade, vítima de exigências pré-determinadas por um sistema que estabeleceu uma meritocracia, no caso dos (as) bailarinos (as) clássicos (as), vinculada a suas melhores aptidões e desempenho físico, técnico e artístico.

“A dança - ciência ou arte - apresenta-se como o entendimento completo das possibilidades físicas do corpo humano, que permite exteriorizar um estado latente, pelo jogo de músculos, segundo as leis naturais do ritmo e da estética”. A técnica é quem gera a estética e é bom lembrar que o indivíduo é único e que a consciência corporal de cada um deve ser trabalhada individualmente, como ele. “E sendo o corpo humano o instrumento da arte da dança, é necessário discipliná-lo e desenvolvê-lo afim de que o mesmo atinja, através de movimentos harmônicos e coordenados, toda a plasticidade, pureza de linhas e expressão possíveis” (Dantas: 2005, p. 330).

Nesta prancha 2 representa exatamente a disciplinaridade do corpo em busca da estética que o tornará útil para construir as “belas” imagens peculiares às imagens dos (as) bailarinos (as) clássicos (as).

A prancha 2 consta de três grupos de imagens: o trabalho de *barre work* – imagens 1; o trabalho do *centre practice* – imagens 2; o trabalho de *pas de deux* – imagens 3. O trabalho de *barre work* e de *centre practice* representado pelas imagens 1 e 2, foi detalhado no 2º Ato desta pesquisa, sendo assim, vou concentrar minhas reflexões sobre os sentidos e a representação imagética da prancha 2 como uma única ou como um coletivo de imagens.



Figura 22: Prancha 2 – Treinamento, preparação e condicionamento

Fontes: Arquivos Henrique Camargo

Dos Santos (2009), ao observar a figura da bailarina clássica, percebe que ela sempre está limpa, bonita e arrumada, e nada está fora do lugar. O *ballet* clássico, com seus movimentos, postura e vestimentas, colabora para esse processo de embelezamento. Isto é observado nas imagens da prancha 2 onde durante todas as aulas as bailarinas e os bailarinos clássicos comparecem nesta uniformidade estética de vestuário, cabelo e sapatinhas.

Nas imagens 3 da prancha 2 pode-se visualizar as aulas de *pas de deux* onde o bailarino e a bailarina clássica aprendem como interagir para que seus corpos em perfeita harmonia possam produzir formas equilibradas e leves. Mais uma vez, independentemente do *lift* (levantada – termo que determina as pegadas) jamais pode se ter ideia de peso, por isto, existe uma técnica específica onde se desenvolve a automatização destes *lifts*.

Quando pergunto ao grupo focal qual o papel do bailarino clássico para com a bailarina clássica, as respostas são: auxiliar na execução dos *balances* (equilíbrios), apoiar e ajudar nos passos como *promenades* (voltas) *sur la pointes*, serem o príncipe encantado e suporte nos *pas de deux* para que toda leveza da bailarina clássica seja ainda mais elevada. A visualidade e a visibilidade voltam a primar pela leveza.

A memória do *ballet*, bem como o imaginário que o envolve, denotam grande visualidade e visibilidade. Por visualidade, ele entende que o *ballet* forma um sistema de imagens de referência de si próprio, daquela dança produzida em determinado tempo e espaço. Este é um sistema de comunicação visual que não só permitirá um processo identitário de quem faz *ballet* ou aprecia, mas também dos próximos rumos que a produção desta arte tomará. Sobre o aspecto da visibilidade, seria o dar-se a ver versus o invisível, os padrões e ideais visíveis, e também o processo evolutivo de uma cultura – a ocidental – que privilegia a assimilação das vivências pela visão, o que o autor denomina de oclocentrismo. Em *ballet* presencia-se uma ampla visibilidade dos corpos, que não foi sempre igual, privilegiando diferentes aspectos do “dar-se a ver” ao longo de quase cinco séculos de sua existência (MENESES, 2005).

A prancha 2 deste estudo deixa bem evidenciado o parafraseamento do autor. Qualquer uma das imagens da prancha 2, olhadas individualmente, seriam facilmente identificadas como de bailarinas ou bailarinos clássicos em aula executando movimentos que são referenciais de sua arte e que oferecem extrema visibilidade corpórea. Independentemente de não estarem em uma companhia profissionalizante, a rotina é a mesma, aula, treinos e ensaios. Ao observar as bailarinas clássicas em treinamento *sur la pointe* percebe-se que o trabalho para

aumentar o *cou de pied* ainda persiste nas aulas *sur la pointe* em exercícios que possibilitem estabilidade, controle, equilíbrio e que suscite a imagem de leveza. A reprodutibilidade dos mesmos passos a séculos, caracterizam a consolidação da cultura visual do *ballet clássico* e a sapatilhas de pontas da atualidade demonstram a evolução tecnológica que vem à auxiliar o desenvolvimento técnico e consequentemente a diminuir lesões.

Nesta prancha a disciplina é notória, seja na estrutura da aula, na periodização existente, nas roupas, nos cabelos ou nas sapatilhas.

Ao nos inspirarmos em Foucault (2014), podemos dizer que a disciplina visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil, e inversamente. A disciplina fornece subsídios para o aprimoramento das técnicas, aumentando em grandeza diretamente proporcional a suas utilidades, enraizadas em preceitos de docilidade. Seriam, portanto, para Foucault, “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2014, p. 135).

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado (Ibidem, p. 134). Foucault, nos apresenta a disciplina como uma técnica de exercício do poder que vai direto aos corpos dos indivíduos: ela os isola, verifica, codifica e monitora. A prancha 2 exprime o discurso do autor e na posição de sujeito pesquisador consigo perceber o que é bem visível. Questionar o processo como pesquisador, sim, é possível, porém, ao contextualizar o processo no seu todo compreendo que não se trata de um querer do meu eu professor, mas um sistema como vários outros que exige um corpo hábil que despenda menos energia e evite lesões. Um corpo que represente a arte da cultura visual do ballet em sua “plenitude e no seu ideal de perfeição”. As exigências não são do professor, mas do mercado como descrito anteriormente. Existem outras formas de dançar? Sim, várias. Existem outros meios para ensinar? Sim, porém, estes outros métodos não conseguem levar um praticante de *ballet* clássico ao mínimo patamar técnico requerido e exigido para executar qualquer sequência de passos dentro de uma harmonia e de uma plasticidade que não traga prejuízos físicos ou estéticos.

Na posição de sujeito professor, sei que meu papel como mediador é identificar, indagar, criticar e criar a partir das produções da cultura visual do *ballet* clássico, mas, por saber que não se atinge a dita perfeição de linhas estéticas sem um árduo e transformador treinamento atuo exigindo o máximo das possibilidades físicas de cada um dos (as) bailarinos (as) clássicos (as). Não é ainda apresentado nenhuma outra forma de se atingir o controle e a beleza de formas sem este adestramento que exige renúncia e sacrifícios para que o corpo possa atender à precisão técnica requerida na alta performance do *ballet* clássico. Como dito por mim e sustentado por autores, esta exigência é uma escolha para quem pretende praticar *ballet* clássico em níveis profissionalizante ou alcançar patamares diferenciados nesta arte como os bailarinos (as) clássicos (as) do grupo focal. Eles (elas) não seriam capazes de construir tais imagens se não estivessem praticando *ballet* clássico desde crianças e mantendo um treinamento periodizado e sistematizado onde a cada nível foi exigido mais e mais de suas capacidades.

Existem propostas lúdicas, de desconstrução, de contestação, contudo, em nenhuma delas é previsto o preparo de bailarinos ou bailarinas para o mercado profissionalizante ou de alta performance do *ballet* clássico. Recentemente no *Seminário internacional de Investigación em Arte y Cultura Visual* realizado em Montevideo – Uruguai – estive com uma professora de ballet clássico, Doutora em Dança pela UFBH, onde a mesma apresentava uma proposta de ensinar o *ballet* clássico de uma forma mais dialogada e explicativa com os alunos e não a forma convencional de demonstração e execução. Excelente trabalho e muito interessante proposta, porém, a mesma me afirmou de que nunca levou seus bailarinos (as) clássicos (as) a níveis técnicos profissionalizantes ou de alta performance.

As regras do mercado e as visualidades da arte da cultura visual do *ballet* clássico são ainda muito específicas, restritivas, seletivas e excludentes, por isto, como professores (as) desta arte nos vemos coobrigados a aplicar, para aqueles que desejam alcançar níveis técnicos de alta performance, um adestramento seguido de árduo e fatigante treinamento que proporcione capacidades técnicas e físicas que possibilitem atender as exigências do mercado profissionalizante.

Na posição de sujeito pesquisador investigo junto aos bailarinos (as) clássicos (as) da pesquisa como estes pensam e se posicionam sobre o processo de adestramento do *ballet* clássico e sobre o treinamento a que são expostos a anos. Nos diálogos realizados durante a pesquisa com os participantes do grupo

focal percebo pelas respostas que estes não enxergam adestramento como algo ruim, imposto e que vem a inibir a arte de se expressarem através desta modalidade de dança, pelo contrário, todos consideram o adestramento como meio de instruir e torná-los hábil para atingir a técnica do *ballet* clássico e com este domínio poderem se expressarem com segurança. São conscientes da necessidade do treinamento para atingir este domínio técnico e harmônico dos movimentos. Todos (as), assim como eu quando era bailarino, consideramos toda estrutura da aula e atuação do professor como necessários para atingirmos limites corpóreos e consequentemente realizarmos nossos sonhos de dançar *ballet* clássico.

A idealização e a construção dos sonhos de dançar são exatamente o que apresento a seguir através das imagens e dos relatos constituídos durante as montagens e os ensaios das coreografias para o espetáculo “Os Deuses do Olimpo”.

4.3.3 Prancha 3: Montagens coreográficas e ensaios.

A prancha 3 reúne imagens do processo de concepção e montagem coreográfica dos ensaios que são a extensão dos treinamentos. Os (As) bailarinos (as) clássicos (as) após adquirirem consciência corpórea através das aulas tem seus corpos como instrumento que irão permitir a construção de - “movimentos organizados de maneira estrutural, com sentido e objetivo para significar algo previamente planejado” – coreografias³⁸.

Para que se tenha ideia do processo, do tempo envolto na concepção, na montagem coreográfica e na complexidade da construção imagética até a performance final, apresento uma síntese dos fatos que estão detalhados no relato etnográfico integrante desta pesquisa (CAMARGO, 2016).

A ideia do espetáculo foi concebida em março/2016. Após idealização fiz um levantamento de possíveis personagens e uma pré-distribuição entre os grupos e solistas que viriam a se apresentar em variações, duos e *pas de deux* (dança de casal); enviei para a confecção o meu levantamento para que esta providenciasse croquis dos figurinos; iniciei a concepção cenográfica e de elementos cênicos que pudessem contribuir na elaboração das cenas e uma seleção de trilhas foi realizada

³⁸ Artigo <http://queconceito.com.br/coreografia>

de conformidade aos personagens. Durante 4 meses (abril, maio, junho e agosto, julho não por ser mês de recesso) eu e professores da instituição fizemos o que chamam de “laboratório coreográfico” onde testamos sequências de movimentos e as trilhas selecionadas para nossa análise. Assim, foi possível ir identificando o que era esteticamente belo, as possibilidades técnicas de cada participante e quais os fatores que poderiam auxiliar no motivacional (CAMARGO, 2016).

Foram previstas 20 aulas coreográficas para montagens e ensaios, a partir de setembro/2016 mês designado ao início oficial de nossos trabalhos e devidamente autorizado pelo Comitê de Ética em Pesquisa. Fixamos 3 (três) ensaios gerais na já referida instituição com a presença de todos, 1 (um) ensaio geral no Teatro Goiânia e 02 (duas) apresentações (CAMARGO, 2016).

Das seis coreografias registradas, cinco delas foram por mim desenvolvidas e uma remontada. As cinco que elaborei, dado ao laboratório coreográfico, as montagens das coreografias aconteceram de forma tranquila. Tentei através dos movimentos demonstrar as características de cada personagem. Como escreve Gil (2001, p.81), “coreografia é um conjunto de movimentos que possui nexos, quer dizer uma lógica de movimento, próprio”. Nexos no sentido de oportunizar a dançar, como processo de trabalho que irá, apesar de ter os movimentos previamente estruturado, proporcionar aos seus praticantes o ato maior da arte que é o direito de expressar os sentimentos.

Para cada grupo ou cada bailarino (a) clássico (a) sempre procuro explorar sua (as) característica (as) e facilidade (s) de movimentação e sempre penso em exigir algo que esteja acima de suas zonas de conforto, mas, que com o treinamento irão conseguir realizar. Chamo de desafios, isto faz com que os instigue a superar seus limites técnicos e expressivos. As bases clássicas foram respeitadas e graças a elas em muito facilitaram meu trabalho (CAMARGO, 2016). A coreografia a ser remontada faz parte do *ballet* de repertório Diana e Acteón, já existe em sua forma, desenhos, sequências de movimentos e estilos bem definidos e que dado a minha formação e ao nível dos bailarinos clássicos foi de fácil transmissão e assimilação (CAMARGO, 2016).

Abaixo identifico cada grupo coreográfico representado e identificado na prancha 3 e como os (as) bailarinos (as) clássicos (as) desta pesquisa tiveram suas participações dispostas (CAMARGO, 2016):

- BDI, BDDAN e BDLU – Musas e Servos de Artémis, a Deusa da caça (prancha 3, imagem 1).
- BDALE, BDAL, BDANI, BDGIU, BDI, BDLN, BDMJ e BDM – Musas de Ares, o Deus da Guerra (prancha 3, imagem 2).
- BDJ – Deuses do Olimpo – representado Zeus, o Deus do Olimpo (prancha 3, imagem 3).
- BDIZ e BDW – Deuses Despina e Arion, irmãos gêmeos filhos de Poseidon, o Deus do Mar, e Deméter, a Deusa da agricultura ou das estações (prancha 3, imagem 4).
- BDAN e BDLU – Deuses Hades e Perséfone, o Deus da Morte ou do submundo e sua rainha (prancha 3, imagem 5).
- BDLB e BDW – Diana e Actéon. Diana ou Artémis é a Deusa virgem da caça e Actéon, um caçador que lançou olhares sobre a virgem Diana e por ela foi castigado. Coreografia de Marius Petipa com música de Riccardo Drigo realizado pela primeira vez em 1886, revisado por Agrippina Vaganova em 1931 e remontada por minha pessoa. Um clássico de repertório conhecido pela maioria do universo do *ballet* clássico (prancha 3, imagem 6).

“Cada bailarino, ao inscrever gestos corporais no espaço e na musicalidade da dança, identificam determinada técnica de dança, a ponto de serem reconhecidas e nomeadas” (AZEVEDO, 2012, p.150). Na prancha 3, dado ao adestramento e treinamento de anos, cada gesto é plenamente identificado por praticantes de ballet clássico, o que identifica a técnica bem executada desta arte de dança. Cada uma das imagens é possível determinar o movimento com exatidão, exemplo: *courus*, posições preparatórias, poses, *promenades* e *lifts*. A descrição não é o ponto, por isto não irei me ater, mas a identificação é a prova do poder imagético do ballet clássico.

Katz (2010) em seus escritos diz que nas palavras do filósofo Schiller “a dança não somente era uma imagem da ordem social, mas uma presentificação dela. Ou seja, a dança tanto se reflete quanto ganha forma através da estética” (KATZ, 2010, p.3). Uma estética que está sempre presente até mesmo no processo de construção como se percebe na prancha 3. Pode-se perceber aos olhos do *métier* que se trata de imagens em processo de construção, o “belo” ainda não atingiu sua plenitude, mas existe.

Silva (2014, p.85) diz que “considerando o corpo como lugar de produção e recepção de toda visibilidade, a cultura visual e a estética se entrecruzam na experiência da percepção”. Baseado nos pensamentos de Merleau-Ponty, Nóbrega diz que:

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. Considerando-se que das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência, é preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência (NÓBREGA, 2008, p.141).

A prancha 3 é a representatividade da experiência do corpo traduzida em formas e em sentidos como leveza, beleza, força, virtuosidade, controle, equilíbrio, confiabilidade entre outros, advindos durante a experiência da montagem coreográfica. Experiência que se traduz em conhecimento do corpo, dos limites, das expectativas, das frustrações e das conquistas que irão mexer com a subjetividade de todos envolvidos no processo.

Como forma de melhor compreender esta exposição narrativa, antes de iniciar o processo de montagem coreográfica, perguntei aos participantes do referido grupo quais eram suas expectativas com relação a seus desempenhos nas montagens coreográficas. Uma mediação cultural no intuito de transpor meu olhar a medida que ao dialogar com os participantes consigo ir além de meus interesses e ainda se faz possível compartilhar conhecimento. Como diz Martins (2011, p. 315), “A mediação cultural pode ser o espaço da conversação, da troca, do olhar estendido pelo olhar de outros que não elimina o do sujeito leitor, seja ele quem for [...]”. O convite da mediação não é a adivinhação ou a explicação, mas a decifração, a leitura compartilhada, ampliada por múltiplos pontos de vista.

Vejamos as primeiras considerações do grupo focal acerca de suas expectativas antes de iniciado o processo coreográfico (CAMARGO, 2016):

- BDGIU- “será mais uma realização, irei arrasar em ponta”.
- BDALE – “espero algo grandioso e original apesar de preocupada com a execução”.
- BDANI – “acredito que todos serão incríveis e que o processo pode ser fácil”.

- BDMJ – “estou ansiosa e nervosa de não conseguir”.
- BDI – “estou nervosa pelas dificuldades técnicas *sur la pointe*”.
- BDAL – “me sinto insegura e temo se será possível fazer bem feito”.
- BDLN – “a dança será muito boa pela temática”.
- BDM – “a dança será perfeita”.

Estas oito bailarinas clássicas constituem as imagens 1 da prancha 3 e por serem um grupo intermediário com pouca experiência *sur la pointe* é compreensível as expectativas, um misto de medo e realização. As narrativas apresentam sentidos que são invisíveis nas imagens, como ansiedade, realização, insegurança e confiança, apenas é possível pelas imagens retratas observar que ainda há falhas técnicas.

Continuando os relatos:

- BDIZ – “tenho medo da responsabilidade pois é meu primeiro *pas de deux*”.
- BDAN – “dado às dificuldades colocadas pelo meu *partner* e pelo pouco tempo não tenho muita expectativa”.
- BDLB – “minha expectativa é dançar com nível técnico e artístico aceitáveis, tendo consciência das minhas limitações”. Isto porque retornou às aulas há 3 meses após uma parada de 1 ano e isto a preocupa.
- BDLU – “estou ansioso e ao mesmo tempo esperançoso”.
- BDDAN – “estou receoso pelos poucos anos de experiência comparados aos das meninas e pela pouca prática de *pas de deux*”.
- BDJ – “estou na expectativa de ser coreografado e de dançar uma coreografia que exija muito de mim”.
- BDW – “pela minha experiência estou tranquilo e consciente do trabalho necessário e da quantidade de ensaios para realizar uma excelente performance”.

Estes sete bailarinos e bailarinas clássicas estão assim distribuídos na prancha 3:

- BDIZ, BDLU e BDDAN, fazem parte das imagens 2 da prancha 3, pertencem a um grupo intermediário já com mais experiência *sur la pointe*. BDIZ a representante feminina por estar em dois personagens uma aqui representada e em outra que onde terá um novo desafio, dançar um *pas de deux*, praticamente só exprime preocupações com este segundo, o primeiro já age com naturalidade e sabe que fará uma ótima performance. Os dois rapazes que compõem este

grupo se preocupam em nivelar tecnicamente com as meninas, daí os receios, e nesta performance eles tem ainda que realizar pequenos *pas de deux* com as meninas do grupo o que reforça a ansiedade. As imagens nos mostram um semblante muito mais confiante que as da imagem 1, existe uma força no olhar que gera confiança nos expectadores. Os movimentos também se manifestam de forma mais homogênea e linear no grupo. As imagens onde aparecem os dois bailarinos clássicos percebe-se que falta estética e domínio, além disto, a própria roupa os desabilitam como bailarinos clássicos. Não compõe harmonicamente o grupo e as imagens deixam isto bem evidenciado.

- BDAN e BDJ, bailarinos avançados que na imagem 3 desta prancha fica evidenciado segurança, força, virtuosidade, harmonia e interação entre ambos.
- BDIZ e BDW, são de níveis bem distantes, ela intermediária e ele avançado com larga experiência de palco e concursos. Representados na imagem 4 desta prancha, percebe-se que a supremacia do bailarino clássico BDW eleva a potencialidade da bailarina clássica BDIZ e sua apreensão não é visível apesar da forma não está esteticamente clara.
- BDAN e BDLU, a imagem 5 desta prancha que os representa mostra o inverso da imagem 4 desta prancha, aqui a experiência da BDAN deixa BDLU muito mais presente cenicamente. Existe uma interação entre ambos que geram imagens onde a harmonia, a virtuosidade, a força, a precisão, a confiabilidade e a beleza estética estão presentes.
- BDW e BDLU, a imagem 6 desta prancha identifica os dois mais conceituados e experientes bailarinos deste grupo focal. As imagens são “belas” representantes do potencial técnico artístico do casal. Imagens que apresentam os mais variados sentidos como leveza, virtuosidade, beleza, plasticidade, graciosidade, delicadeza dentre outros, retratados em movimentos firmes, harmônicos e precisos tecnicamente dentro de uma excelente estética visual.

Posso dizer que a expectativa coreográfica era grande, havia interesse e uma ansiedade por parte dos envolvidos. Tais fatos acredito estarem atrelados a alguns fatores como: a própria história, sobre a mitologia grega; os personagens baseados nos Deuses e Deusas do Olimpo; os figurinos, “túnicas” que diferem dos tradicionais tutus (clássicos ou românticos) e das roupas de camponeses utilizados na maioria dos *ballets* clássicos; a trilha, que possibilitou a utilização de músicas

diferentes das clássicas geralmente utilizadas; e o cenário, a materialização do Olimpo, símbolo de poder, magia, beleza, sedução, amor e ódio.

Coreograficamente todos estes elementos contribuem no processo de criação e permitem movimentos e formas diferenciadas sem perder as bases clássicas e a consciência corpórea de anos de treinamento.

Tudo aqui é sedutor e a ideia do belo é muito presente, o que é muito motivador. O figurino grego já nos remete a concepção do “belo”, lembra corpos esculturais e desnudos em partes, daí são sedutores. A ambientação, o Olimpo, nos leva a ideia de poder, controle e riqueza. As imagens da prancha 3 que ainda estão em processo de lapidação, já conseguem retratar estas ideias.

Após metade do tempo (10 ensaios) dos trabalhos coreográficos realizados voltei a questionar os alunos sobre como estavam se sentindo durante este período percorrido de montagem e ensaios (CAMARGO, 2016):

- BDLN – “estou com dificuldades de me estabelecer em ponta e executar corretamente os movimentos”.
- BDM – “estou abalada pelas dificuldades e falta de harmonia do grupo”.
- BDGIU – “estou achando que não dará certo pela falta de harmonia do grupo”.
- BDANI – “estou observando as dificuldades do grupo e a falta de harmonia”.
- BDIZ – “pela complexidade de passos e das sequências estou com medo de errar.
- BDAN – “estou confiante no trabalho. O processo coreográfico tem fluído”.
- BDLB – “com o decorrer dos ensaios e com a confiança que tenho em você professor e em meu *partner* estou mais tranquila e sinto que a coreografia começa a fluir”.
- BDI – “estou com medo pelas dificuldades técnicas”.
- BDMJ – “estou mais segura e confiante”.
- BDALE – “sinto a dificuldade do trabalho em grupo, harmonização e encaixe de ideias”.
- BDAL – “ainda estou achando difícil, mas estou me adaptando ao trabalho e acredito que irei realizá-lo da melhor forma sem comprometer o conjunto”.
- BDDAN – “graças a você, com suas orientações, sinto que o trabalho está desenvolvendo”.

- BDLU – “ainda fico receoso, mas, acredito que os ensaios irão me deixar mais confiante”.
- BDJ – “sinto que o objetivo coreográfico está acima das minhas pretensões como bailarino”.
- BDW – “acha que está tudo correndo de acordo com o planejado”.

Nestes relatos percebo que os maiores medos, temores e receios ainda se encontravam nos grupos intermediários 1 e 2 (prancha 3, imagem 1 e 2 respectivamente). A técnica *sur la pointe* ainda oscila e isto gera a insegurança e aflige as bailarinas. A falta de estabilidade técnica sobre as pontas gera uma desarmonia no grupo. As imagens 1 e 2 da prancha 3 produzem uma experiência de instabilidade. Na imagem 4 da prancha 3 podemos observar pequenas falhas na forma estética da bailarina BDIZ. Os movimentos não atingem a amplitude ou a precisão requerida, falta confiança e atitude. Já nas imagens 3, 5 e 6 da prancha 3 percebe-se atitude e presença de palco, independentemente das roupas, cabelos, *make up*, identificação da sala de aula ou detalhes técnicos pertinentes a ensaios, os movimentos são precisos e realizados na plenitude com vigor e expressividade requerida. O sentido de leveza nas imagens 3, 5 e 6 desta prancha é mais evidente dado ao controle, nível técnico e maior expressividade comparada às outras.

É como afirma Rancière, “a imagem não é simplesmente o visível. É o dispositivo por meio do qual esse visível é capturado” (RANCIÈRE, 2007). “Ela é uma ação que coloca em cena o visível, um nó entre o visível e o que ele diz, como também entre a palavra e o que ela deixa ver” (RANCIÈRE, 2008).

Esta prancha com suas imagens capturam e narram o visível da imagem, aquilo que é visto e não é percebido ou descrito. As narrativas completam o visível das imagens ao exporem os anseios e os sentidos das experiências dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) e das visualidades por estes (as) construídas. E ainda tem o poder que está atuando na construção destas imagens, ou seja, neste caso a minha pessoa na posição de coreógrafo e professor que idealiza imagens e esquematiza sequências de movimentos para serem executadas ao meu bel prazer. Corpos dóceis na estética do *ballet* clássico organizados em movimentos estruturados com sentidos planejados.

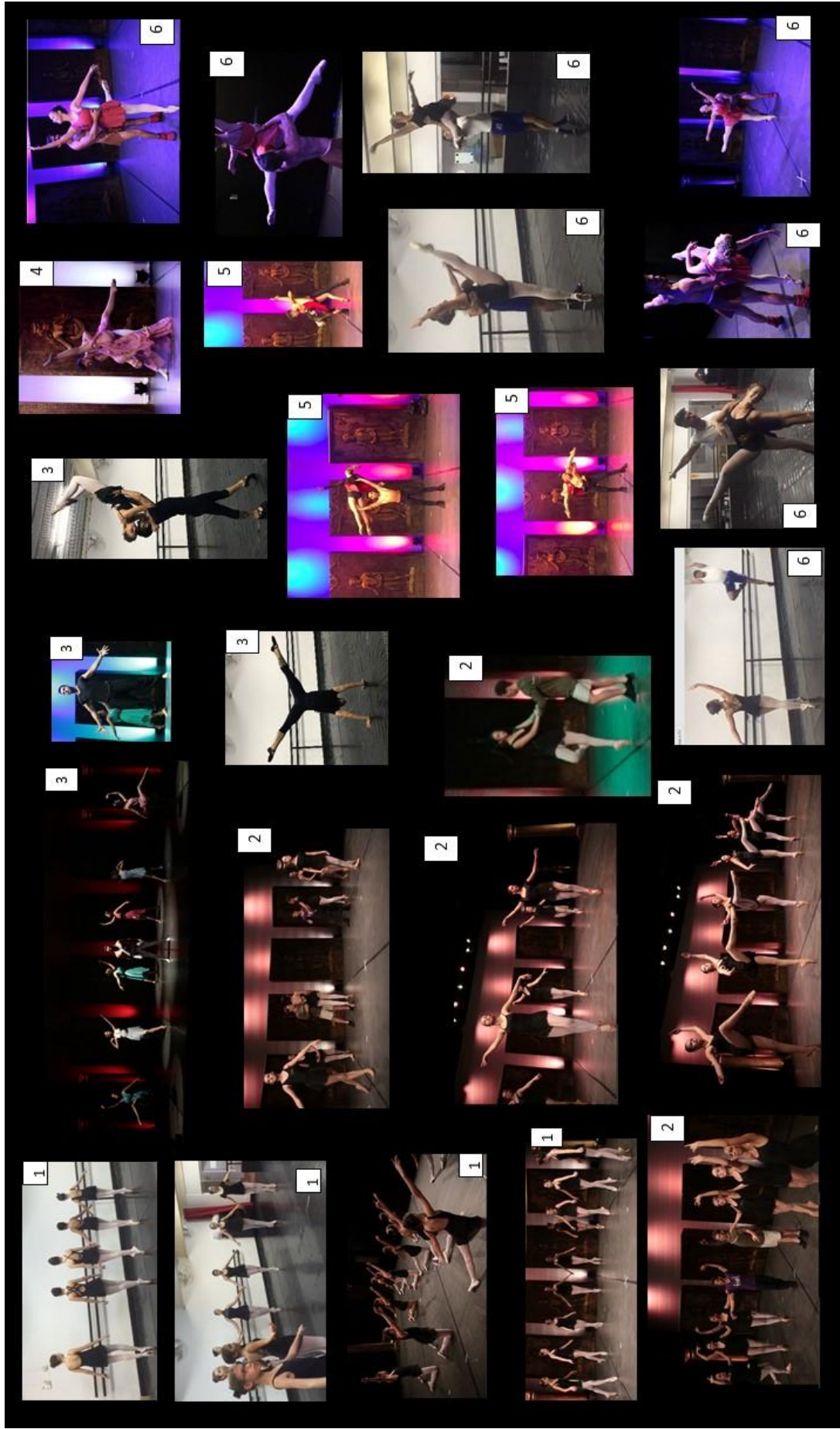


Figura 23: Prancha 3 – Montagens coreográficas e Ensaios
Fontes: Arquivos Henrique Camargo

A estética é a preocupação, seja do físico, onde as vezes se faz necessário dietas ou controle alimentar para manter seus corpos dentro do perfil estabelecido. Dos figurinos que devem ser bem modelados, ornamentados, na altura correta e que possam enaltecer a figura do (a) bailarino (a) clássico (a). Um bom figurino não encobre falhas técnicas, mas pode encantar de imediato o público, colaborar na composição artística e melhorar a imagem disfarçando ou atenuando imperfeições estéticas das linhas corpóreas. Dos penteados, os coques em altura correta alongam o perfil da face. Dos arranjos que enfeitam os penteados. Da *make up* (maquiagem) que valoriza principalmente os olhos. Das sapatilhas e das meias-calças ornando com o figurino. Da uniformidade do conjunto com roupas e acessórios padronizados.

No palco, ainda pensando na estética contamos com o cenário neste espetáculo composto de 6 colunas gregas e 4 painéis de 4 x 2 com Deuses encrustados, demarcações de focos e fumaça que além de contribuírem com o tema proposto, o Olimpo, enaltecem as performances junto com luzes bem direcionadas e adequadas a cada coreografia.

A imagem jamais pode ser pensada de modo isolado, mas necessariamente dentro de uma imagerie, ou seja, um regime de relações entre elementos e funções das imagens. Essas operações consistem em estabelecer relações do todo com as partes, entre a visibilidade e o poder de significação, entre os afetos acoplados à imagem e os efeitos que eles criam, entre as expectativas e as realizações ou frustrações (HUSSAK, 2012).

Tudo é pensado e visualizado para a performance e a construção das “belas” imagens onde emergem os mais variados sentidos retratados em diversas formas que foram advindas de corpos adestrados, treinados e devidamente ajustados a estética requerida do espetáculo sem perder as bases do *ballet* clássico.

Será que atingiram seus objetivos?

4.3.4 Prancha 4: Performance Final

No *ballet* clássico, em geral, evita-se que o público perceba o esforço corporal realizado pelos bailarinos, assim a figura do dançarino torna-se etérea e idealizada, parecendo imaginária ou irreal (OSSONA, 1988).

A prancha 4 é a imagem representativa da performance que representa os grupos dos (das) bailarinos (as) clássicos (as) participantes no espetáculo “Os Deuses do Olimpo”.

Os figurinos, a iluminação, a cenografia, a sonoplastia e o espaço cênico, bem como as performances dos (as) bailarinos (as) e suas expressões corporais dão sentido às coreografias por meio de significados visualmente construídos.

Os corpos dos bailarinos ao se utilizarem de figurinos, passam a representar diferentes sentidos. O figurino de acordo com sua cor, textura e modelamento auxiliam os bailarinos (as) na representação de seus personagens.

Mesmo com uma única temática cada personagem é caracterizado com um modelo e uma cor que possam diferenciar e evidenciar as características históricas a eles ou elas concebidas. Vejam: Na prancha 4, imagem 1, BDI, BDDAN e BDLU – Musas e Servos de Artémis, a Deusa da caça, os bailarinos em branco, tom característico dos servos e as meninas tom mostarda representando a terra com capa vermelha representando o sangue da caça. Na prancha 4, imagem 2, BDALE, BDAL, BDANI, BDGIU, BDI, BDLN, BDMJ e BDM – Musas de Ares, o Deus da Guerra, usam o vermelho e uma armadura simbolizando guerreiras. Na prancha 4, imagem 3, BDJ – Deuses do Olimpo – representado Zeus, o Deus do Olimpo, usa branco com dorso desnudo caracterizando sua força e domínio. Na prancha 4, imagem 4, BDIZ e BDW, Deuses Despina e Arion, irmãos gêmeos filhos de Poseidon, o Deus do Mar, e Deméter, a Deusa da agricultura ou das estações, ele no tom característico dos Deuses o branco e ela em uma túnica lilás clara com flores aplicadas e um arranjo com raios do sol representando as estações. Na prancha 4, imagem 5, BDAN e BDLU – Deuses Hades e Perséfone, o Deus da Morte ou do submundo e sua rainha, roupa preta e vermelha bem características da morte. Finalizando na prancha 4, imagem 6, BDLB e BDW – Diana e Actéon, roupa idealizada neste *ballet* de repertório. Ela, uma túnica curta vermelha e ele com uma pele cobrindo as genitálias representando o cervo em que foi transformado segundo a lenda.

Os figurinos auxiliam ainda na localização sociocultural e espacial dos personagens, assim, uma narrativa é visualmente construída através de todos os elementos que se encontram no palco com o público.

Já com relação ao corpo, à dança e sua significância me utilizo de Azevedo (2012) que diz:

A dança se materializa em gestos corporais, produzindo efeito de sentidos: seus movimentos se configuram em relação ao espaço, em gestos que não produzem transparência, mas desenharam uma opacidade repleta de ambiguidade. [...] é na relação entre movimento corporal, sujeito e espaço que os sentidos da dança se constituem, fatalmente imbricados a determinadas condições de produção. Em outras palavras, é a trajetória dos movimentos e as sequências de gestos que produzem a materialidade da dança, sua forma material enquanto corpo configurando-se no espaço. E nessas relações, as condições de produção e circulação dessa discursividade são determinantes na constituição de sentidos. (AZEVEDO, 2012, p.5).

Quando olhamos para a prancha 4 podemos perceber que em cada uma de suas imagens retratam diferentes movimentos e conseqüentemente uma variedade de sentidos pode ser observada como leveza, beleza, virtuosidade, força, elegância, controle, segurança, estabilidade, equilíbrio, harmonia, dentre outros. Depende de quem visualiza e do impacto do movimento. Cada movimento oferece uma série de imagens e cada uma delas podem ou não despertar alguma reflexividade.

Esta análise da imagem visual como elemento dos processos de produção de sentido em contextos culturais é uma construção conceitual de cultura visual segundo Knauss (2006, p. 106).

Analisando a partir da performance faço apontamentos e ponderações.

Em cena, o espetáculo faz face ao efêmero. Finda a apresentação, restarão lembranças e reminiscências que se diluirão ao longo do tempo. Perdida tal oportunidade, a possibilidade de o espetáculo provocar reflexões e debates dependerá não mais do corpo do artista desafiado pelo teatro e pela dança, mas, da palavra por meio do qual serão registradas impressões, faladas ou escritas, sobre o que se viu (MIRANDA, 2010, p.1).

Muitas são as provocações a que somos expostos em um espetáculo, é preciso refletir sobre algumas delas e sobre seu impacto imagético. Parafraseando Deleuze, “a imanência que caracteriza o movimento dançado descreve-se da seguinte forma: O que se move com o corpo regressa como movimento de pensamento” (Gil, 2001, p.50).

Cada bailarino (a) representa uma parte de mim, do meu trabalho, dos anos de entrega, dedicação e determinação por acreditarem na arte do *ballet* clássico como fonte transformadora e relevadora.

Na posição de sujeito professor de *ballet* clássico fico contemplado e satisfeito com o resultado. As falhas são mínimas e imperceptíveis aos leigos.



Figura 24: Prancha 4 – Performance Final

Fonte: Henrique Camargo

Todos se mostraram atentos e as imagens construídas atingem o patamar de belo para esta arte.

O público presente, dado aos aplausos e aos comentários, se deslumbraram e acredito que também se encantaram com as performances o que significa que foi alcançado o objetivo de transcender o impacto imagético imediatista.

Minhas considerações quanto às performances são:

- Grupo intermediário 1 (prancha 4, imagem 2) conseguiram uma boa harmonia no palco, o figurino apesar delas não terem gostado da tonalidade, realçou em muito os movimentos; os dois rapazes, BDLU e BDDAN, deram boa estabilidade às meninas nos *pas de deux*, tecnicamente os els precisam de muito trabalho ainda; todas as meninas deste grupo se mostraram estáveis *sur la pointe*. Com mais experiência, se mostram mais conscientes de suas responsabilidades e por isto exigem mais de suas performances. Já começam a pensar melhor nos caminhos que levam a pose e isto mostra qualidade na transição de movimentação. Os sentidos visuais de suas imagens são leveza, fluidez, graciosidade, equilíbrio e harmonia. Mesmo sendo estática a foto, é possível perceber como os movimentos tem sentido de continuidade.
- Grupo intermediário 2 (prancha 4, imagem 1), o figurino foi o ponto forte do grupo que representava “Ares”, os tons vermelho e preto e a armadura eram perfeitos. Por ser um grupo grande, as formações e desenhos coreográficos ficaram impactantes. O ponto fraco foi o trabalho *sur la pointe*, algumas não demonstravam leveza e nem segurança, é preciso intensificar o trabalho *sur la pointe*. Conseguiram visualmente disfarçar suas imperfeições técnicas dado a harmonia do grupo e o conjunto apresentou imagens com sentido estético e visual forte, vigoroso e bem marcante, condicentes a sua representatividade performática.
- BDJ, (prancha 4, imagem 3) linda figura no palco, representou muito bem Zeus, foi preciso nos *lifts*, muito musical e expressivo. Tecnicamente nenhum erro, mas falta acabamento. BDAN é impetuosa e destemida, por isto se entrega de corpo e alma. Os dois pertencentes ao grupo avançado são firmes, precisos e representativos cenicamente. Se fazem perceber em cena. Suas imagens demonstram sentidos opostos. Ele virtuosidade, força, controle e poder, enquanto ela leveza, graciosidade, submissão, coragem.

- BDIZ e BDW (prancha 4, imagem 4) no *pas de deux* Despina e Árion conseguiram belas imagens. A precisão e o profissionalismo de BDW, bailarino clássico avançado, como previsto, deu suporte e executou firmemente a coreografia contribuindo na performance de sua *partner* BDIZ. O figurino utilizado por ela, uma túnica longa, a deixou mais leve, longilínea e ainda contribuiu para atenuar falhas técnicas. As imagens construídas pelo casal têm sentido de leveza, beleza, de integração e de encantamento.
- BDAN e BDLU (prancha 4, imagem 5) um dos pontos altos do espetáculo. Eles têm uma boa integração dançando juntos e apesar da diferença técnica e de algumas falhas o desempenho foi brilhante. Conseguiram destaque em sua performance no espetáculo, as imagens deixam bem evidentes as razões desta supremacia performática. Uma coreografia com sentidos de sensualidade, força, vigorosidade e com *lifts* arriscados que impactavam a plateia.
- BDLB e BDW (prancha 4, imagem 6) outro ponto alto do espetáculo, para mim o maior, pois, os dois representam a maior precisão técnica e interpretativa seja pela experiência, maturidade ou pelo talento trabalhado com dedicação e determinação. Não considero o condicionamento físico de ambos perfeitos, tanto que só permiti e eles estavam conscientes de que só seria possível dançar o *pas de deux* e não o *grand pas de deux* (*entreé*; *pas de deux*, variação de cada um e cada final). Contudo, eles foram a representação maior de minha formação e de meu conhecimento, *ballet* clássico de repertório, sou um aficionado por *ballet* de repertório e em Goiânia remontei vários inclusive com a participação dos primeiros bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro como Ana Botafogo, Marcelo Missailidis, Francisco Timbó e Paulo Rodrigues. As obras de repertório me encantam e me deslumbram pelo aprimoramento técnico e estilo individualizado que exigem bailarinos (as) clássicos (as) com alto nível técnico e artístico. BDLB e BDW fazem a diferença. Os dois são os mais experientes bailarinos clássicos da noite. Representantes do *ballet* clássico de repertório dançado pelos grandes profissionais do *ballet* clássico, suas imagens demonstram sentidos de leveza, virtuosidade, elegância, integração, controle, equilíbrio, cumplicidade e segurança. Coreografia dinâmica, com muitos *lifts* e giros onde qualquer falha é perceptível a todos presentes. Eles são precisos e deixam evidentes que seus corpos quase esteticamente perfeitos, com anos de

adestramento, de experiências e de treinamento contribuem em um resultado de supremacia que contagia a todos.

E quais as impressões dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) após finalização do espetáculo? Para isto realizei um encontro para refletirmos sobre o pós-espetáculo e indaguei como estavam se sentindo após o espetáculo (CAMARGO, 2016):

- BDGIU – “me sinto aliviada pela realização, mas, consciente de que preciso continuar trabalhando”.
- BDALE – “estou feliz com o desempenho mas sei que falhei muito tecnicamente. Gostei do resultado e da resposta do público que pôde apreciar algo diferente do habitual”.
- BDANI – “me sinto feliz, conseguiu fazer, mas sei que poderia fazer melhor”.
- BDMJ – “estou satisfeita com o resultado e consciente da necessidade de continuar trabalhando”.
- BDI – “sinto aliviada”, mas convicta de que preciso trabalhar muito mais”.
- BDLN – “me sinto orgulhosa e satisfeita”.
- BDAN – “acredito que mesmo que tenha alcançado o objetivo, sei que poderia ter executado melhor”.
- BDM – “me sinto contente pelo resultado obtido. Deu certo”.
- BDIZ – “me sinto aliviada por não ter errado nada e tudo ter dado certo”.
- BDAL – “estou feliz com a realização mas sei que preciso continuar trabalhando”.
- BDLB – “me diverti dançando, o resultado foi melhor do que esperava e acho que foi mais uma superação”.
- BDDAN – “foi maravilhoso, o treinamento e os ensaios foram suficientes para apresentar bem a proposta coreográfica”.
- BDLU – “estou com sentimento de dever cumprido. Feliz pelas horas de ensaios que contribuíram para realização coreográfica”.
- BDW – “dever cumprido”.
- BDJ – Sabe que precisa evoluir muito para chegar a merecer o que era, em primeiro, sua expectativa.

Interessante observar que minhas narrativas se aproximam das dos participantes e aos sentidos identificados, dado as narrativas dos participantes do grupo focal, podemos ainda identificar sentidos de realização, diversão, superação,

alívio, felicidade, orgulho, satisfação, conquista e desejo. Estes sentidos significam que os bailarinos (as) clássicos (as) não foram iludidos, que são conscientes de suas limitações e potencialidades, sabem o quanto precisam trabalhar para atingir a precisão técnica requerida à prática do *ballet* clássico. As regras e exigências do *ballet* clássico não foram por mim estabelecidas. Como no estudo historiográfico aqui realizado vimos que elas foram sendo estabelecidas ao longo do tempo, assim como o estereótipo físico e o sentido de leveza tão característico principalmente na imagem da bailarina clássica *sur la pointe*. Sei que ao compactuar com tais regras e estrutura exerço um poder sobre os corpos em minha responsabilidade, mas como Foucault (2001, p.26) diz: “o poder não é algo somente repressivo, pois ele produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso, ou seja, ele também é positivo”. E as imagens e as narrativas demonstram como o poder no *ballet* clássico pode gerar discursos, estabelecer relações, proporcionar condições do indivíduo se expressar de ter um poder corpóreo e ainda produzir belas imagens de conformidade ao sentido de belo da arte do *ballet* clássico.

O artógrafo busca diálogo, mediação e conversação. Ao colocar a criatividade à frente no processo de ensino, pesquisa e aprendizagem, a artografia gera *insights* inovadores e inesperados ao incentivar novas maneiras de pensar, de engajar, e de interpretar questões teóricas como um pesquisador, e práticas como um professor (DIAS e IRWIN, 2013).

Existem autores como Sampaio (1996) que dizem que é preciso se libertar do passado, enxergar o presente e vislumbrar o futuro. Primeiramente, esta concepção linear de história não combina com o autor, Foucault, o qual seus estudos ofereceram embasamento que possibilitou compreender todo sistema do *ballet* clássico. Para Foucault, passado, presente e futuro estão interpenetrados. Sampaio diz que não se dança hoje como no passado, que o corpo mudou, que professores não devem ficar aprisionados nas danças do passado para que o *ballet* clássico não se torne arte de museu. Concordo e ilustro através das imagens construídas pelo grupo focal.

O *ballet* clássico de hoje é o mesmo do estabelecido no século XIX?

Não, os corpos mudaram, os (as) bailarinos (as) clássicos (as) são mais impetuosos, devem ser versáteis, dinâmicos, virtuosos e expressivos, contudo a essência e a imagem esperada de uma bailarina clássica não mudaram, a seletividade física é ainda maior nas companhias e nos concursos de *ballet* clássico,

a técnica atingiu maiores amplitudes de movimentos e a sapatilha de ponta é ainda sua maior representatividade.

A imagem da prancha 4, mostra claramente que não estou preso ao passado, mas ele constitui as bases que solidificam a arte do *ballet* clássico. Oportunidades de dançar e de se expressar é um direito de todos e é plenamente possível, mas se tornar bailarino (a) clássico (a) de uma companhia de *ballet* clássico profissional ainda é para poucos pela grande seletividade e elitização física, motora, psíquica, emocional e porque não dizer financeira e de etnia.

Os participantes desta pesquisa durante as entrevistas realizadas deixam evidenciando o quanto são conscientes deste fato. Dos bailarinos entrevistados, BDW pensou em se profissionalizar, mas ele diz: “meu físico não é ideal e então penso em me profissionalizar como professor de *ballet* clássico”. Percebo na posição de sujeito pesquisador e professor que, dado a sua experiência em festivais competitivos, o bailarino aceita e compreende as exigências do mercado profissionalizante e consequentemente sabe até onde pode chegar na arte do *ballet* clássico com seu biótipo, porém, sua identificação com o *ballet* clássico o direciona à arte de ensinar. Para leigos ao visualizar qualquer imagem do bailarino BDW (imagem 6 da prancha 4) ou se o verem dançar poderiam se perguntar como não reúne atributos físicos? Aqui um pequeno exemplo das exigências do mercado, esteticamente o bailarino parece “belo”, porém, suas capacidades físicas não atingem a plenitude estabelecida para um profissional de *ballet* clássico. Ele dança lindamente, um artista nato, virtuoso, um *partner* de excelência, as imagens construídas por ele são belas, mas lhe faltou detalhes que o impediram de prosperar profissionalmente. BDW como vários (as) outros (as) sacrificou anos e anos treinando para conseguir superar o que a genética não lhe proporcionou. Superou inúmeros limites e atingiu alto nível de performance como por exemplo vencer Festivais de Dança reconhecidos nacionalmente e internacionalmente (Festival de Dança de Joinville – SC - e Festival de Dança Passo de Arte -SP) e ainda participou de seletiva internacional para ingressar como bailarino em companhias internacionais (YAGP – *Youth American Grand Prix de New York*)³⁹. Foi selecionado e convidado a ingressar companhias de ballet moderno ou contemporâneo, mas

³⁹ YAGP - Festival de dança internacional em Nova York, onde diretores de várias companhias profissionais de *ballet* clássico analisam e selecionam bailarinos e bailarinas para ingressarem suas companhias ou escolas.

clássicas que era seu sonho, não. Em diálogo com o bailarino BDW perguntei se havia arrependimento dos anos de renúncia e sacrifícios, ele foi categórico, “não, faria tudo de novo, eu amo o ballet clássico” (CAMARGO, 2016).

Como artista, professor e coreógrafo devo admitir que a arte de ensinar é uma outra forma de realização profissional mesmo que através do outro. A experiência vivida e os conhecimentos adquiridos como bailarino (a) são essenciais no preparo, no encaminhamento e na conscientização dos estudantes. Quando um (a) aluno (a) atinge patamares técnicos-artísticos e possui um corpo que a possibilita ingressar o mercado profissionalizante é uma sensação de conquista e realização. O (A) aluno (a) passa a ser uma extensão de nossa arte. Hoje, neste estudo, e em minha experiência, cada imagem construída por meus alunos representam uma parte de minha história de meu conhecimento acumulado.

Como pesquisador mais uma vez questiono o mercado, sua seletividade e o processo de adestramento e treinamento, porém, observo que a ninguém é negado o direito de dançar *ballet* clássico, apenas de acordo com as potencialidades técnica-artística, objetivos e disponibilidade de treinamento é determinado o lugar que cada um poderá chegar.

Os outros três bailarinos clássicos do grupo focal (BDJ, BDL E BDDAN) são conscientes que pela faixa etária (28, 19 e 22 respectivamente), pelo nível técnico atingido devido a terem começado tardiamente e estética física não tem possibilidades de seguir profissionalmente.

Das bailarinas clássicas do grupo focal, duas delas, BDLN e BDIZ, foram categóricas em dizer que nunca pensaram em se profissionalizar pois sabem que *ballet* clássico exige muita dedicação, é muito difícil e muito mal remunerado. Outras oito responderam que sim, mas que com o passar dos anos, ao perceberem o quanto é sacrificante, o quanto exige dedicação e renúncia, ou por não se enquadrarem na estética física requerida, desistiram do sonho e decidiram dançar de forma amadora enquanto houver possibilidades de conciliar com estudos e profissão. E para finalizar vamos a BDLB, a bailarina que ilustra a imagem 1 desta dissertação e faz parte do grupo focal. A mais experiente e consagrada bailarina clássica de minha escola. A bailarina fez inúmeros sacrifícios para atender o que a genética não lhe proporcionou. Em um determinado concurso fui eu chamado pelos jurados onde me disseram: BDLB é um talento, mas precisa endireitar a orelha direita se pretende se profissionalizar. Ela tinha 10 anos e não hesitou, operou tendo

total suporte dos pais e o meu. Um mínimo detalhe que a estética do mercado profissionalizante exigia correção. Ela ganhou em todos concursos até que ao ser selecionada para concurso internacional a família interveio: Filha, você pode dançar, mas profissionalizar significa ir embora e se sacrificar por uma profissão mal remunerada e de futuro incerto, pois, depende de quanto tempo seu físico irá suportar. Assim, ela desistiu da profissionalização. A bailarina clássica BDLB dança até hoje, mas está terminando seu curso de engenharia civil e já está estagiando em sua área.

Estas narrativas mostram como é difícil se profissionalizar, porém, independentemente de se profissionalizarem o importante aqui é que todos (as) puderam se expressar e isto me deixa convicto que o ballet clássico auxiliou na construção de suas identidades. Quem expressa, externaliza sentimentos, o que leva à reflexão e à transformação.

As imagens da prancha 4 representam movimentos ordenados dentro de um tempo e de um espaço, com corpos em diferentes posições, formas, energias, ritmos e padrões estéticos em momentos de expressividade corpórea que conseguem atingir a todos através de seus signos e símbolos que merecem uma investigação.

Investigação esta que apresentei ao longo destes três atos fazendo um estudo da genealogia do *ballet* clássico como forma de compreensão dos caminhos percorridos pelos bailarinos (as) clássicos (as) até a contemporaneidade, no intuito de se compreender a constituição das visualidades e dos sentidos nas belas imagens dos (as) bailarinos (as) clássicos (as), principalmente das bailarinas clássicas *sur la pointe*. Imagens que contribuíram para acionar interpretações e criar diálogos entre eu pesquisador/artista/professor e todos os envolvidos. Martins e Sérvio (2016, p.256) dizem que “as imagens servem para pensarmos e construirmos conhecimento histórico, cultural e científico” e este foi o meu propósito como pesquisador”.

CONSIDERAÇÕES

Esta pesquisa foi baseada no estudo de experiências estéticas e visuais, na significação e interpretação enfatizando a investigação de práticas culturais como meio de atender à linha de pesquisa a que pertence.

O objetivo de investigar os sentidos das visualidades da cultura visual do *ballet* clássico impressos nas imagens construídas pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as), principalmente pelas bailarinas clássicas *sur la pointe*, foi alcançado. Foi possível evidenciar que o *ballet* clássico como uma arte que constrói belas imagens é um objeto de investigação da cultura visual, de que sua estética pauta sobre um corpo longilíneo e esbelto e de que seu maior sentido está relacionado à ausência de peso desafiando a gravidade caracterizado como leveza.

Pode-se concluir que o *ballet* clássico desde sua concepção no renascimento com apoio e suporte do Rei Louis XIV se constituiu de regras e normas que o sistematizaram e que estabeleceram um corpo condizente a uma técnica requerida.

Para o desenvolvimento desta técnica é preciso muita disciplina o que pelo olhar foucaultiano se caracteriza como uma docilização do corpo realizada por vários dispositivos. Um corpo adestrado e útil para atender aos requisitos técnicos do *ballet* clássico construindo belas imagens. Uma rede de poder constituída por uma estrutura sistematizada, com uma nomenclatura própria, professores, coreógrafos e diretores que de acordo com pesquisa realizada são vistos como viabilizadores para se alcançar o objetivo de dançar e se tornarem bailarinos (as) clássicos (as). Entre os dispositivos tem ainda as sapatilhas de ponta que exigem uma estética de *cou de pied* para que se tenha controle e equilíbrio sobre as pontas dos pés. As sapatilhas de ponta se perpetuaram na visibilidade estética da bailarina clássica colaborando no sentido de leveza dissimulando dores e lesões a que estão expostos estes corpos.

A figura feminina de proibida a performance em palcos de teatro, chega à “supremacia” ainda que simbólica no *ballet* romântico através da imagem de Marie Taglioni que oficialmente foi a primeira bailarina a dançar *sur la pointe* e que dado às características do período histórico estabeleceu o sentido de leveza e estética corpórea da bailarina clássica.

Com relação ao belo no *ballet* clássico, vimos que o significado de beleza como afirma Wolf (1992) é uma relação entre sujeito e objeto, consistindo sempre num conceito ideal, uma utopia. A beleza resulta de uma produção dos corpos mediada pela cultura, que define as qualidades que são consideradas belas e seus significados. No *ballet* clássico a beleza da bailarina clássica é constituída em linhas e formas desenvolvidas por um corpo longilíneo e magro com predisposição a atender os princípios técnicos e estéticos estabelecido há décadas.

Considerar as imagens como fontes e não ilustrações é o desafio do estudo da cultura visual, tomá-las como uma visualidade que produz sentido, que produz o acontecimento (SANT'ANNA, 2016). Foi ao que me propus nesta pesquisa, apresentar imagens de relevância na historiografia do *ballet* e imagens de bailarinos (as) clássicos (as) da contemporaneidade não como meras ilustrações, mas como objetos de visualidade permeados de vários sentidos. Através das imagens foi possível compreender como o presente no *ballet* clássico se constituiu; como se constrói “belas” imagens independentemente se os corpos são “ideais”; como os sentidos vão se associando a imagem nesta arte. Uma viagem no tempo e no espaço, da origem à atualidade, da preparação técnica ao mercado profissionalizante percebendo a grande representatividade cultural da arte do *ballet* clássico. Durante todo estudo em minha posição de pesquisador, entrelaçando com a de professor e coreógrafo, fui tentando refletir sobre teorias, experiências e práticas cotidianas no intuito de investigar e narrar toda visibilidade e construção imagética principalmente da figura da bailarina clássica. Através da imagem 1 do prólogo foi possível como dito por Didi-Hubermann entrar pela porta entreaberta e adentrar outras imagens que contribuíram na compreensão dos caminhos percorridos pela figura feminina desde o desenvolvimento do *ballet* clássico até esta bailarina clássica da contemporaneidade.

Que o *ballet* clássico é seletivo, excludente e disciplinador, sim, e como é, desde sua idealização na corte, mas isto, não invalida aos seus praticantes seus inúmeros benefícios. Seja profissionalmente ou não, as pessoas que o praticam desenvolvem conhecimento corporal, musical e cultural; apuram sentido dramático e artístico; melhoram a criatividade e imaginação, o raciocínio rápido, a socialização, a noção de espaço; trabalham as capacidades físicas e autodisciplina dentre outros. Nas imagens das pranchas de Mnemosyne são visíveis todos estes benefícios através dos corpos dos bailarinos (as) clássicos (as) em poses estáticas

procedentes de sequências de movimentos. Os sentidos são muitos e variam de acordo com a forma ou o movimento apresentado pelo (a) bailarino (a) clássico (a) e de conformidade ao olhar de quem visualiza. Contudo, alguns sentidos são intimamente ligados e visíveis a imagem dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) como: leveza, graciosidade, virtuosidade, elegância, controle, beleza, fragilidade, elegância, disciplina, harmonia e estética. Neste estudo onde a bailarina clássica é o objeto delimitado ficou evidenciado que a leveza é o sentido mais representativo de sua imagem. Sentido que foi determinado no período romântico onde a bailarina clássica se elevou em suas sapatilhas de ponta e isto lhe ofereceu a imponderabilidade passando a exigir uma imagem estética corpórea que também produzisse esta ideia de ausência de peso. Observa-se ainda nesta pesquisa que vários outros sentidos estão impressos e são invisíveis como: medo, ansiedade, realização, sofrimento, busca, vitória, luta, receio, superação, conquista e esforço, entre outros que dado às narrativas foram possíveis serem percebidos e apresentados.

As imagens construídas pelo *ballet* clássico são isto, invenções do real, elas escondem o sofrimento, fazem emergir a beleza, elas simulam, forjam um real possível.

As imagens construídas pelo grupo focal colaboraram no processo de pesquisa e na construção das narrativas visuais e escritas. Estas imagens construídas durante processo coreográfico demonstraram que corpos não “ideais” podem construir “belas” imagens no *ballet* clássico. Imagens permeadas de vários sentidos e que encantam e deslumbram.

As imagens se relacionaram com as experiências, as individualidades e aos padrões culturais de todos os envolvidos o que resultou em narrativas sobre as perspectivas, os anseios e as realizações que colaboraram em minhas reflexões.

Um entrecruzamento contínuo entre as posições de sujeito que pude ocupar durante a produção do texto artográfico onde o professor, coreógrafo, bailarino e pesquisador estiveram presentes durante todo o estudo o que como previsto poderia contribuir ou dificultar. Na maioria das etapas do processo foi um elemento facilitador, mas em alguns momentos como nos questionamentos sobre as coreografias percebia alguns receios nas falas. Então, o pesquisador assumia garantindo liberdade de narrativa e lembrando que se tratava de uma pesquisa e quanto mais honestos (as) fossem, maiores seriam os benefícios.

Assim, muitas narrativas surgiram e as imagens construídas e apresentadas nas pranchas mnemosyne foram representando imagetivamente todo contexto narrativo. Belas imagens foram construídas pelos corpos não perfeitos de bailarinos (as) clássicos (as) representando todo um adestramento e um árduo treinamento aparentemente não visível, mas que é retratado nas formas procedentes de uma específica técnica do *ballet* clássico que garante eficiência e reduz prejuízos corpóreos. Cada imagem não somente produz o real, mas toma o lugar do real, produz o belo e silencia a dor e o sofrimento.

O estudo mostra que cada bailarino (a) clássico (a) tem sua realidade e que dentro de sua realidade é possível encontrar o seu belo e construir os mais diversos sentidos, todavia, existirão dores, renúncias e sacrifícios que serão sobrepujados pelo gosto do esforço, pelo prazer e realização do ato da prática e pela performance de sua arte, o *ballet* clássico.

Como integrante da cultura visual, o *ballet* clássico produz inúmeras imagens, imagens permeadas de vários sentidos, sentidos que são identificados de conformidade a cada olhar, olhar que não é neutro, mas sim permeado de experiência e interesse individual.

O *ballet* clássico, como visto é artificial, foi inventado, exige um corpo docilizado e treinado, porém nada invalida seus benefícios e sua importância como arte representante da cultura visual.

REFERÊNCIAS:

ACHCAR, Dalal. *Ballet: uma arte*. 2º edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? E outros ensaios. Chapeco, SC: Argos, 2009.

ANJOS, Kátia Silva Souza; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARD, Marília. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica Rev Bras Educ Fís Esporte, (São Paulo) 2015 Jul-Set; 29(3):439-52

AUMONT, Jacques. A Imagem. São Paulo: Papirus, 1995.

AZEVEDO, A.F. O corpo como objeto paradoxal. In: Entremeios: revista de estudos do discurso. N.5, jul/2012. Disponível em Acesso em 20.março, 2013.

BARBOUR, Rosaline. Grupos Focais. Porto Alegre: Artmed, 2009

BARDET, Marie. A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia. Tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi. – São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Portugal: Edições 70, 1977.

BARRETT, Terry. Teoria e crítica de arte. In: A crítica de arte: como entender o contemporâneo. 3ª. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014. p.30-65.

BARZUN, Jacques. *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life, 1500 to the Present*. EUA: Harper Perennial. 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. Collections Litteratura.com, 1863. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf . Acessado em: 20/05/2017

BELLOMO, Herry R. A. A produção da estatuária funerária em Porto Alegre. In: Rio Grande do Sul: aspectos da cultura. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. CAPISTRANO, Tadeu (org.) Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERTONI, Iris Gomes. A Dança e a Evolução – O *ballet* e seu contexto teórico: Programação Didática. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BLASIS, C.. *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*. Milão: Chez Beati et A. Tenenti, 1820.
Disponível em: <https://archive.org/details/traitment00blasuoft> - Acessado em : 10/09/2016.

BOFF, Angélica Bersch. *Ballet Clássico, História e Cultura Visual*. In VII Simpósio Nacional de História Cultural - HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES Universidade de São Paulo – USP São Paulo – SP 10 e 14 de novembro de 2014.

BOURCIER, Paul. História da dança no Ocidente. (APPENZELLER, M. Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURKE, Peter. A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, 254 pp

CAMARGO, Henrique. Relato Etnográfico *Ballet* “Deuses do Olimpo”. Goiânia, 2016.

CAMINADA, Eliana. História da Dança: Evolução Cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. Programa de Ensino de *Ballet* – Uma Proposição. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados e pós-construtivismo. In: Diferentes, desiguais e desconectado: mapas da interculturalidades. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. P.183-208.

CASTRO, Caroline Konzen. Métodos do *Ballet* Clássico. História e consolidação. Curitiba: CRV, 2015

CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução: Ingrid Müller Xavier – 2ª Ed –Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CHARRÉU, Leonardo. Métodos Alternativos de Pesquisa na Universidade Contemporânea: uma reflexão crítica sobre a/r/tografia e metodologias de investigação paralela. In: MARTNS, Raimundo e TOURINHO, Irene. Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

COLUCCI L.A, KLEIN D.E. *Development of an innovative pointe shoe. Ergonomics in Design: The Quarterly of Human Factors Applications*. Vol. 16, n. 3. Santa Monica – CA: Human Factors and Ergonomics Society, 2008.

COSTA, Marisa V. Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002. P.104-131.

DANTAS, Estélio. Flexibilidade, Alongamento e Flexionamento, 5ª Edição. Rio de Janeiro: Shape, 2005.

DEKENS, Olivier. Michel Foucault: “a verdade de meus livros está no futuro”. Tradução Roberto Mesquita Ribeiro. Edições Loyola, São Paulo, 2015

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELIGNIÈRES, Didier. Que Signifie: "Faire Un Effort"? L'effort. Paris: Editions revue EPS.2000. Disponível em: <https://didierdelignieresblog.files.wordpress.com/2016/03/effort.pdf> - Acesso em: 20/05/2017.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DEWEY, John. Arte com Experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.) Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia. Santa Maria: Edufsm, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do Tempo - história da arte e anacronismo das imagens - Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____, Georges. De semelhança a semelhança – Alea – vol. 13, n. 1- janeiro-junho, 2011.

_____, Georges. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOS SANTOS, Tatiana Mielczarski. Entre pedaços de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de pós-graduação em Educação – UFRGS, 2009.

EVANS, Jessica; HALL, Stuart (eds.). *Visual Culture: the reader*. London: Sage, 1999.

FAHLBUSCH, Hannelore. Dança Moderna – Contemporânea. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FAURE, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir: sociologie historique du champ choréographique*. Presses Universitaires de Lyon, 2001.

FEUILLET, Raoul Auger. *Chorégraphie ou L'arte de decrire la danse*. Paris: Chez Michel Brunet, 1701.

Disponível em: <http://publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701/>
Acessado em : 10/03/2017

FILHO, Aldo Victorio; CORREIA, Marcos Balster Fiore. Reflexividade e Pesquisa Empírica nos Infiltráveis Caminhos da Cultura Visual. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

FLUSSER, Vilém. Caixa Preta - Título do original alemão: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Tradução do autor. São Paulo: Direitos de publicação em língua

portuguesa reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia “Hucitec” Ltda., 1983.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petropolis, RJ: Vozes, 2014.

FRALEIGH, Sondra Horton. Family resemblance. In: FRALEIGH, S. H.; HANSTEIN, P. *Researching dance: involving modes of inquiry*. University of Pittsburgh Press, 1999.

GALEGO, Carla & GOMES, Alberto A. Emancipação, ruptura e inovação: o “focus group” como instrumento de investigação. *Revista Lusófona de Educação*, 2005, 5, 173-184. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/349/34900510/> Acesso: 20/09/2017.

GIL, José. *Movimento Total – Corpo e dança*. Tr. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’ Água Editores, 2001

HALL, Stuart. Centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Texto publicado no capítulo 5 do livro *Media and Cultural Regulation*, organizado por Kenneth Thompson e editado na Inglaterra em 1997. Publicado em *Educação & Realidade* com a autorização do autor. Disponível em: <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf>. Acesso em: 23 de abril 2016.

HANNA, Judith Lynne. *Dança, Sexo e Gênero. Signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HERNANDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011. p. 31-49.

_____, Fernando. Pesquisar com Imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. *Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

HOLLY, M. L. Investigando a vida profissional dos professores: diários biográficos. In A. Nóvoa (Org.) *Vidas de Professores*. pp. 79-110. 2ª ed. Porto: Editora do Porto, 1995.

HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo: uma história do ballet*. Lisboa: Edições 70, 2010.

HOOGSTEYNS, M. *Giving more weight to the ballerina*: Material agency in the world of pointe shoes. *International Journal of Cultural Studies*. V. 16, I. 2, p. 119-133, 2012.

HUSSAK, Pedro. Rancière: a política das imagens. *Princípios*, v.19, n.32, 2012, p.95-107.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In D. Jodelet (Ed.). *As representações sociais* (pp. 17-44). Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

JOLY, Martine— *Introdução à Análise da Imagem*. Ed. 70. Lisboa, (1994)

JOSSO, Marie-Christine. O Corpo Biográfico: corpo falado e corpo que fala. *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012.
Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade - Acesso em 19/05/2017.

KASSING, Gayle. *Ballet –fundamentos e técnicas*. Barueri, SP: Manole, 2016

KATZ, Helena. Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2010. Disponível em:
www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91335736601.pdf - Acesso em 15/05/2017.

KITZINGER, Jenny. *Focus groups with users and providers of health care*. In C. Pope & N. May (Eds.), *Qualitative research in health care* (pp. 19–21). London: BMJ Publishing, 2000.

KNAUSS, Paulo. O Desafio de Fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: *Artcultura - Revista do Instituto de História da UFU - Uberlândia*, v.8, n.12, p. 97 – 115, jan-jun. 2006.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Campinas: Papirus, 2008.

LOIZOS, Peter. Vídeo, Filme e Fotografias como Documentos de Pesquisa. In: Martin Bauer e George Gaskell (Ed.). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som – Um Manual Prático*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000, p. 137-155.

LORIA, K. En pointe. *These podiatrists reveal secrets to treat professional ballet dancers*. *Podiatry Management*. p. 83-88. October 2013.

LOURENÇO, Frederico. *Estética da Dança Clássica*. Lisboa: Edições Cotovia, 2014.

MAFFI, Silvio. Os Pés de Lótus—o antigo costume chinês do enfaixamento dos pés. 2013. Disponível em: <http://clinicaecirurgiadope.com.br/historia-e-cultura/2>
Acessado em: 22/05/2017.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. Arte, só na aula de arte? *Educação*, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set/dez 2011.

MARTINS, Raimundo, SÉRVIO, Pablo Passos. Reflexões sobre cruzamentos entre imagens, mídia, espetáculo e educação a partir da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. Cultura das Imagens, desafio para a arte e para a educação. 2ª Ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. Reflexividade e Pesquisa Empírica nos Infiltráveis Caminhos da Cultura Visual, In: Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

MAUSS, Marçal. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naif; 2003.

MENDES, Mirian Garcia. A Dança. São Paulo: Ática, 1987.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma História Visual. In.: ECKERT, Cornelia & NOVAES, Silvia Caiuby (orgs). O Imaginário e o poético nas ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p.33-56.

MÉNESTRIER, Claude-François. *Des représentations em musique*. Paris. René Guignard, 1681.

MICHAILOWSKY, Pierre. A Dança e a Escola de *Ballet*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional (MEC), 1956.

MILLER, C. *Dance medicine: current concepts. Physical medicine and rehabilitation clinics of North America*. V. 17, I. 4, p. 803-11,vii, 2006.

MINAYO, M. C. S. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

MIRANDA, Danilo Santos de. Apresentação. In: Temas para a dança brasileira. NORA, Sigrid (org.). São Paulo: Edições Sesc SP 2010.

MIRZOEFF, Nicholas. *The subject of visual culture*. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). The Visual Culture. Reader. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002, p. 3-21.

MISKEC, Jennifer. *Pedi-Files: Reading the Foot in Contemporary Illustrated Children's Literature*. In: *Children's Literature*. V. 42, p. 224–245, U.S.A: Hollins University, 2014. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/546518/pdf> - Acesso em: 16/07/2017.

MONTEIRO, Marianna. Noverre, cartas sobre a dança. São Paulo - Editora: EDUSP, 1998

MORGAN, D. L. *Focus group as qualitative research* (2ª ed. Vol. 16). London: Sage, 1997.

MOURA, Kátia Cristina Figueredo C. F. de. Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança? Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2001.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia 2008, vol.13, n.2, pp.141-148. ISSN 1678-4669
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf> - acesso: 30/05/2017.

NOVERRE, J. G. *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. Éditions Paleo: Paris, 2009.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; CHARREÚ, Leonardo Augusto. Contribuições da Perspectiva Metodológica 'Investigação Baseada Nas Artes' da A/R/Tografia Para as Pesquisas em Educação – Educação em Revista. Belo Horizonte. v.32, n.01, p. 365-382. Janeiro – Março, 2016

OLIVEIRA, Marília Oliveira. O que pode um diário de aula? In MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual. – Santa Maria: Ed, da UFSM, 2013.

OSSONA, Paulina. A educação pela dança. Tradução de Norberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, 1988

PAZ, Octávio. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, Roberto. Giselle: o Vôo Traduzido: da Lenda ao Balé. 2. Ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004.

PETERS, M. Pós-estruturalismo e filosofia da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PORTINARI, Maribel. História da Dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *Le travail de l'image*. Multitudes, n.28, 2007, p.195-210.

_____. Jacques. As Desventuras do Pensamento Crítico. In: Crítica do contemporâneo: Giorgio Agamben, Giacomo Marramao, Jacques Rancière, Peter Sloterdijk. São Paulo: Fundação Serralves, 2008, p.79-102.

ROCHA, Cleomar. Deslumbramentos e encantamentos: estratégias tecnológicas das interfaces computacionais In: Revista Zona Digital _ ano I, n. 03. 2012.
Disponível on-line via URL < <http://zonadigital.pacc.ufrj.br/deslumbramentos-e-encantamentos-estrategias-tecnologicas-das-interfaces-computacionais/>>. Acesso em 25.mar.2017.

ROUILLÉ, André. A fotografia entre documento e arte contemporânea. Capítulo: Tensões da fotografia (p. 189-230).São Paulo: Senac, 2009.

SAINT-HUBERT, Nicolas de. *La manière de composer et faire reussir les ballet*. Paris. 1641. Repr, Genève, 1993.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

SAMPAIO, Flávio. Ballet Essencial – 3ª edição. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

_____, Flávio. Balé passo a passo - história - técnica – terminologia. Fortaleza: Editora Expressão Gráfica Editora, 2013.

SANT'ANNA, Thiago F. Imagem, cultura visual e poder: incursões foucaultianas e deleuzeanas. Goiânia: Kelps, 2016

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, Dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito. Alea v. 5 n. 1 jan/jun 2003 p. 29-46
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20345.pdf>
Acessado em 07/05/2017

SILVA, Tomaz Tadeu da. Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo.2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, Ursula Rosa. Cultura Visual, Estética e Percepção. In: MARTINS, Raimundo e MARTINS, Alice. Cultura Visual e Ensino da Arte: Concepções e Práticas em Diálogo. Pelotas: Ed. UFPel, 2014.

SIMAS J.N, GUIMARÃES A.C. *Ballet* Clássico e Transtornos Alimentares. R da Educação Física / UEM. [Periódico na Internet] 2002; 13(2): [cerca de 7p.]. Disponível em:
<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/RevEducFis/article/view/3709/2550> .
Acesso em: 06 fev/2017

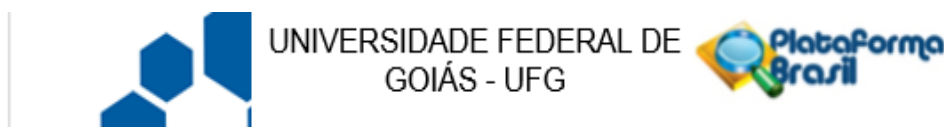
SORELL, Walter. *Dance in its time*. 10 ed. New York, USA: Columbia University Press, 1986.

SPRINGGAY, Stephanie et al. (Org.) *Being with A/r/tography*. Amsterdam: Sense Publishers, 2008.

STORELLI, P. *The magic of pointe shoes: Everything a Dancer Needs to Know About Pointe Shoes; All the Secrets Revealed by the Experts*. Tamarac –FL: Lumina Press, 2011.

SUSIGAN, Cristina. A Arte Contemporânea: Contribuições Metodológicas Segundo *Aby Warburg Art Contemporary: Methodological Contributions by Aby Warburg - VIII World Congress on Communication and Arts* – April 19 a 22. Salvador, 2015.

XAVIER, Adalto. Dançando conforme a música. Manaus: Editora Valer, 2002.

**PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP****DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

Título da Pesquisa: Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos

Pesquisador: Henrique Camargo

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 57326216.9.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Artes Visuais

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.647.744

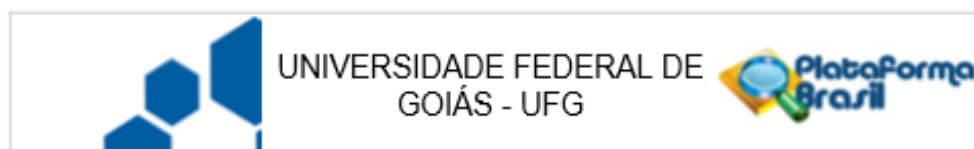
Apresentação do Projeto:

O projeto ora apresentado, intitulado "Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos" é objeto de pesquisa de mestrado a ser defendida na Faculdade de Artes Visuais da UFG e tem como objetivo analisar a partir de um trabalho coreográfico idealizado pelo pesquisador como se constituem as imagens e o adestramento dos/das bailarinos/as, fundamentando-se no conceito de disciplina de Michel Foucault p processo de montagem da coreografia, a preparação técnica e a performance final dos/das participantes. Pautando-se por metodologia qualitativa baseada na a/r/tografia, o proponente, como professor e coreógrafo, fará observações e anotações sobre quantidades e horas de treinamento, analisando precisão técnica, desenvolvimento artístico e, havendo necessidade, realizará entrevistas com os/as pesquisados/as, visando identificar seus anseios, sentimentos e limites com relação ao desenvolvimento do projeto. Serão participantes da pesquisa 15 (quinze) bailarinos/as de nível intermediário do Centro de Cultura Corporal Henrique Camargo, que são alunos/as do proponente, com faixa etária entre 13 e 26 anos de idade.

Objetivo da Pesquisa:

No projeto de pesquisa, é evidenciado como objetivo geral analisar "como se constitui as imagens e o adestramento dos bailarinos clássicos durante todo o processo coreográfico até a performance

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 1.647.744

final" (p. 07). Especificamente, o proponente buscará ainda compreender os processos de elaboração do saber e a construção de corpos dóceis, correlacionar os conceitos de disciplina, corpo, cultura visual e construção de imagens, analisar o uso destes conceitos até a produção final e apresentação do espetáculo.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Em se tratando de grupo participante da pesquisa já praticante do ballet clássico, o proponente entende que os riscos são mínimos, os caracterizando como riscos presentes em toda atividade física, como a possibilidade de lesões em decorrência da atividade física já praticada pelos/as participantes. Com relação aos benefícios, aponta que a performance final é um resultado já esperado pelos/as bailarinos.

No entanto, em certa medida, o pesquisador deixa de problematizar os riscos existentes no fato de, por exemplo, um/a dos/das participantes não alcançar a performance final para a referida apresentação. Além disso, prevê em sua proposta metodológica a possibilidade de que seja aplicada uma entrevista que visa conhecer anseios e desejos subjetivos dos/das participantes, o que pode gerar algum tipo de desconforto ou constrangimento, que são, em parte, ignoradas pelo proponente.

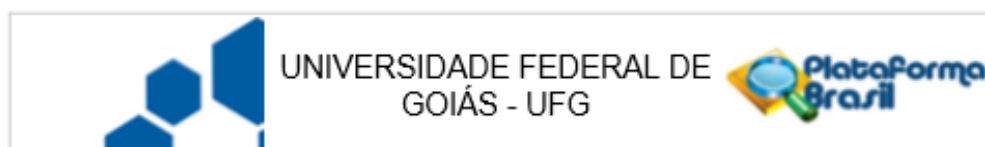
Ressalta-se que no TCLE /TALE são evidenciadas as possibilidades de registro de imagem por filmagens e/ou fotografia, embora seja resguardado de que não haverá divulgação de suas identidades, além da possibilidade de retirar o seu consentimento ou deixar de responder a qualquer questão que cause constrangimento.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Considerando os objetivos propostos no projeto de pesquisa em análise, consideramos que o trabalho apresenta relevância para o campo das artes, em especial para a dança e performance. Com relação ao percurso metodológico, serão colaboradores da pesquisa 15 (quinze) alunos/as de ballet do próprio pesquisador, entre meninos e meninas na faixa etária entre 13 e 26 anos de idade, já praticante de ballet. O estudo será desenvolvido, inicialmente, a partir de levantamento bibliográfico nas áreas do ballet clássico, da cultura visual, disciplina e arte e educação. Em seguida, serão recrutados/as os/as participantes que já são alunos/as do Centro Cultural Corporal Henrique Camargo, que em sua maioria já são alunos/as do proponente há pelo menos 7 (sete) anos. O trabalho coreográfico e ensaios serão realizados no citado Centro de formação e performance final apresentada entre os dias 26 e 27 de novembro de 2016.

Será desenvolvida uma coreografia pelo próprio pesquisador responsável, Henrique Camargo,

Endereço: Prédio da Retoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** csp.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 1.647.744

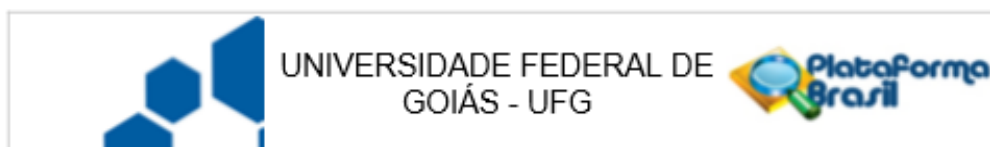
que fará parte do espetáculo "Os Deuses do Olimpo" da escola de ballet do Centro de Cultura Corporal Henrique Camargo, a ser apresentado dias 26 e 27 de novembro de 2016 no Teatro Goiânia, nesta capital. Henrique Camargo, professor, coreógrafo e diretor artístico desta instituição, graduado em Licenciatura em Educação Física e diplomado como professor de Ballet Clássico pela Royal Academy of Dancing of London, farei observações e anotações sobre quantidades de horas e dias de treinamento, de montagem coreográfica e de ensaios realizados para se conseguir devido adestramento, precisão técnica, desenvolvimento artístico e belas linhas corpóreas. Havendo necessidade serão ainda realizadas entrevistas com os pesquisados sobre seus anseios, sentimentos, limites, desenvolvimentos, aprimoramentos e desejo ou não de continuar no projeto. Os ensaios serão ainda filmados e fotografados em sua parcialidade ou totalidade como forma de apoio, registro e controle. Todo material estará a inteira disposição dos pesquisados, e no caso de menores, a disposição também de seus responsáveis legais.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O pesquisador apresentou a seguinte documentação: 1) Folha de Rosto do CEP; 2) Informações Básicas do Projeto; 3) Termos de Compromisso assinados pelo pesquisador e por seu orientador; 4) Projeto de Pesquisa detalhado, com cronograma a ser adequado, visando maior concordância com as etapas da pesquisa, esclarecendo, principalmente o período exato de tramitação do projeto no CEP e de desenvolvimento das etapas de construção e análise dos dados, assim como da apresentação final da performance da coreografia; 5) Cronograma nas mesmas condições já evidenciadas no Projeto; 6) TCLE em linguagem clara, evidenciando as informações necessárias aos pais e/ou responsáveis dos/das participantes da pesquisa menores de idade; 7) TALE desenvolvido nos mesmos termos do TCLE, explicitando em ambos os documentos os objetivos do estudo e da participação dos/das colaboradores/as, explicitando, ainda, sua identificação como pesquisador, situando as pessoas envolvidas no que se refere à participação voluntária e à possibilidade de interrupção em caso de constrangimento, além da garantia do anonimato, dos riscos e benefícios da pesquisa. Coleta de dados: a partir de 12/09/2016.

No TALE conta que: Os participantes ficam assegurados que não haverá divulgação de suas identidades, que a qualquer momento tem a garantia expressa de liberdade de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento ou de se recusar a responder questões que lhe causem constrangimento em entrevistas e questionários em qualquer fase da pesquisa, sem nenhuma

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 1.647.744

penalização". Consta um box para o participante autorizar ou não a divulgação da imagem, como se segue:
 () Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa; () Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Após análise dos documentos postados somos favoráveis à aprovação do presente protocolo de pesquisa, smj deste comitê.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_740695.pdf	22/07/2016 17:23:41		Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	23/06/2016 21:05:15	Henrique Camargo	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Ballet_HC.pdf	21/06/2016 23:38:36	Henrique Camargo	Aceito
Cronograma	Cronograma_HC.pdf	17/06/2016 18:07:25	Henrique Camargo	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_de_Compromisso_HC.pdf	17/06/2016 17:59:38	Henrique Camargo	Aceito
Outros	TALE_Menores.pdf	17/06/2016 17:35:48	Henrique Camargo	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Modelo_de_Termo_de_Compromisso_T S.pdf	17/06/2016 17:35:22	Henrique Camargo	Aceito

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIÂNIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TALE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos”. Meu nome é Henrique Camargo, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Ballet Clássico. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao pesquisador responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pelo pesquisador responsável, via e-mail camargo354@hotmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62)98114:2521/(62)3281:6757. Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título: Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos.

1.2 Justificativa: A importância dessa pesquisa pauta-se sobre a necessidade de refletir, analisar, esclarecer e produzir conhecimentos e informações sobre a construção das imagens no ballet clássico, sua visibilidade como elemento da cultura visual e a importância da disciplina durante um processo de composição coreográfica. Refletir sobre esses aspectos do corpo no ballet, a partir de um ponto de vista íntimo, ou seja, da experiência cotidiana como professor, faz-me ter um olhar de dentro sobre o objeto o qual pretendo investigar. Conhecendo os processos de desenvolvimento pelos quais uma pessoa passa para se alcançar os resultados no ballet – dançar com técnica perfeita e qualidade artística – fez-se necessária para uma reflexão e abordagem sobre a compreensão da “noção de disciplina” numa teoria já sedimentada do filósofo Michel Foucault que ampare e dê suporte a esse processo de reflexão e análise sobre o qual debruço meus esforços como observador e pesquisador.

1.3 Objetivos:

- . Averiguar os processos de elaboração do saber através da “noção foucaultiana de disciplina” e a construção de “corpos dóceis” no ballet;
- . Correlacionar os conceitos de disciplina com a noção de corpo, cultura visual e a construção de imagens;
- . Analisar a aplicação de todos conceitos desde a prática coreográfica até a performance final de um grupo de bailarinos clássicos.

1.4 Procedimentos utilizados da pesquisa: Serão desenvolvidas pelo próprio pesquisador responsável, Henrique Camargo e também oportunizado aos pesquisados coreografias que farão parte do espetáculo “Os Deuses do Olimpo” da escola de ballet do Centro de Cultura Corporal Henrique Camargo, onde o mesmo como professor e coreógrafo graduado em Licenciatura em Educação Física e diplomado como professor pela Royal Academy of Dancing of London, fará observações e anotações sobre quantidades de horas e dias de treinamento, de montagem coreográfica e de ensaios realizados para se conseguir devido adestramento, precisão técnica, desenvolvimento artístico e belas linhas corpóreas. Havendo necessidade serão realizadas entrevistas com os pesquisados sobre seus anseios, sentimentos, limites, desenvolvimentos, aprimoramentos e desejo ou não de continuar no projeto.

FAV – FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Avenida Esperança, s/n Câmpus Samambaia (Câmpus II) CEP: 74690-900 - Fone: +55 (62) 3521-1159
arteeculturavisual@gmail.com - www.fav.ufg.br/culturavisual



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



1.5 Direitos de Imagem: Os ensaios serão filmados e fotografados em sua parcialidade ou totalidade como forma de registro e controle. Todo material estará a inteira disposição dos pesquisados, e no caso de menores, a disposição também de seus responsáveis legais. Para tal uso das imagens é preciso a autorização dos pesquisados e ou responsáveis assinalando o termo de concessão de uso ou não das mesmas e para isto devem assinalar uma das opções que se seguem:

- () Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;
() Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

1.6 Os riscos da Pesquisa: Por se tratar de um grupo já praticamente da arte do ballet clássico com experiência em montagem e performance coreográficas, a toda sistematização e periodização envolvida e pelo fato da participação ser voluntária, os riscos são praticamente inexistentes. Os únicos riscos a que estão os participantes, são os mesmos de toda e qualquer atividade física: lesões ocorridas em decorrência da atividade física e não ocasionadas pela pesquisa, fato este que se vier acontecer será registrado e também será elemento a ser observado.

1.7 Despesas: Os participantes não terão de arcar com nenhum ônus financeiro para participação da referida pesquisa e fica ainda ciente de que o pesquisador não arcará com nenhuma despesa oriunda para tal participação (transporte, figurinos, alimentação, intercorrências médicas, psicológicas, fisioterapêuticas, etc.)

1.8 Sigilo e Privacidade: Os participantes ficam assegurados que não haverá divulgação de suas identidades, que a qualquer momento tem a garantia expressa de liberdade de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento ou de se recusar a responder questões que lhe causem constrangimento em entrevistas e questionários em qualquer fase da pesquisa, sem nenhuma penalização.

2 Assentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,.....inscrito
(a) sob o RG/ CPF....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado "Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos.". Destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Foi devidamente informado(a) e esclarecido pelo pesquisador responsável Henrique Camargo sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, de de 2016

Assinatura por extenso do(a) participante
RG/CPF

Henrique Camargo
Pesquisador responsável



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

O/a seu/sua filho/filha está sendo convidado (a) a participar, como voluntário (a), da pesquisa intitulada **"Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos"**. Meu nome é Henrique Camargo, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Ballet Clássico. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao pesquisador responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail camargo354@hotmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62)98114-2521/(62)3281-6757. Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título: Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos.

1.2 Justificativa: A importância dessa pesquisa pauta-se sobre a necessidade de refletir, analisar, esclarecer e produzir conhecimentos e informações sobre a construção das imagens e a importância da disciplina, baseada nos conceitos do filósofo Michel Foucault, durante o processo coreográfico. Refletir sobre esses aspectos do corpo no ballet, a partir de um ponto de vista íntimo, ou seja, da experiência cotidiana como professor, faz-me ter um olhar de dentro sobre o objeto o qual pretendo investigar. Conhecendo os processos de desenvolvimento pelos quais uma pessoa passa para se alcançar os resultados no ballet – dançar com técnica perfeita e qualidade artística – fez-se necessária para uma reflexão e abordagem sobre a compreensão da "noção de disciplina" pautada numa teoria já sedimentada que ampare e dê suporte a esse processo de reflexão e análise sobre o qual debruço meus esforços como observador e pesquisador.

1.3 Objetivos:

- Averiguar os processos de elaboração do saber através da "noção foucaultiana de disciplina" e a construção de "corpos dóceis" no ballet;
- Correlacionar os conceitos de disciplina com a noção de corpo, cultura visual e a construção de imagens;
- Analisar a aplicação de todos conceitos desde a prática coreográfica até a performance final de um grupo de bailarinos clássicos.

1.4 Procedimentos utilizados da pesquisa: Serão desenvolvidas pelo próprio pesquisador responsável, Henrique Camargo e também oportunizado aos pesquisados coreografias que farão parte do espetáculo "Os Deuses do Olimpo" da escola de ballet do Centro de Cultura Corporal Henrique Camargo, onde o mesmo como professor e coreógrafo graduado em Licenciatura em Educação Física e graduado como professor pela Royal Academy of Dancing of London, fará observações e anotações sobre quantidades de horas e dias de treinamento, de montagem



coreográfica e de ensaios realizados para se conseguir devido adestramento, precisão técnica, desenvolvimento artístico e belas linhas corpóreas. Havendo necessidade serão realizadas entrevistas com os pesquisados sobre seus anseios, sentimentos, limites, desenvolvimentos, aprimoramentos e desejo ou não de continuar no projeto. Os ensaios serão filmados e fotografados em sua parcialidade ou totalidade como forma de registro e controle. Todo material estará a inteira disposição dos pesquisados, e no caso de menores, a disposição também de seus responsáveis legais. Para tal uso das imagens é preciso a autorização dos pesquisados e ou responsáveis assinalando o termo de concessão de uso ou não das mesmas e para isto devem assinalar uma das opções que se seguem:

- () Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;
() Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

1.5 Os riscos da Pesquisa: Por se tratar de um grupo já praticamente da arte do ballet clássico com experiência em montagem e performance coreográfica, a toda sistematização envolvida e pelo fato da participação ser voluntária, os riscos são praticamente inexistentes. Os únicos riscos a que estão sujeitos, são os mesmos de toda e qualquer atividade física: lesões ocorridas em decorrência da atividade e não pela pesquisa, fato este que se vier acontecer será registrado e também será elemento revelador.

1.6 Despesas: O pesquisado não terá de arcar com nenhum ônus financeiro para participação da referida pesquisa e fica ainda ciente de que o pesquisador não arcará também com nenhuma despesa oriunda para tal participação (transporte, figurinos, alimentação, intercorrências médicas, psicológicas, fisioterapêuticas, etc.)

1.7 Sigilo e Privacidade: Os participantes ficam assegurados que não haverá divulgação de suas identidades, que a qualquer momento tem a garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento ou de se recusar a responder questões que lhe causem constrangimento em entrevistas e questionários em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma.

2. Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, _____, inscrito(a)
sob o RG: _____ / CPF: _____
abaixo assinado, responsável legal e de direito do menor
_____, autorizo e concordo em sua
participação do estudo intitulado "Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos.". Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que a participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fomos devidamente informados e esclarecidos pelo pesquisador responsável Henrique Camargo sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes da participação no estudo. Foi garantido que posso retirar o devido consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo e autorizo a participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Faculdade de Artes Visuais UFG

Avenida Esperança, s/n Campus Samambaia (Campus II) CEP: 74690-900 - Fone: +55 (62) 3521-1159
arteeculturavisual@gmail.com - www.fav.ufg.br/culturavisual



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “**Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos**”. Meu nome é Henrique Camargo, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Ballet Clássico. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao pesquisador responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação não ocorrerá nenhuma penalização. Mas ao concordar em participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pelo pesquisador responsável, via e-mail camargo354@hotmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62)98114:2521/(62)3281:6757. Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, poderá entrar também em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título: Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos.

1.2 Justificativa: A importância dessa pesquisa pauta-se sobre a necessidade de refletir, analisar, esclarecer e produzir conhecimentos e informações sobre a construção das imagens no ballet clássico, sua visibilidade como elemento da cultura visual e a importância da disciplina durante um processo de composição coreográfica. Refletir sobre esses aspectos do corpo no ballet, a partir de um ponto de vista íntimo, ou seja, da experiência cotidiana como professor, faz-me ter um olhar de dentro sobre o objeto a qual pretendo investigar. Conhecendo os processos de desenvolvimento pelos quais uma pessoa passa para se alcançar os resultados no ballet – dançar com técnica perfeita e qualidade artística – fez-se necessária para uma reflexão e abordagem sobre a compreensão da “noção de disciplina” numa teoria já sedimentada do filósofo Michel Foucault que ampare e dê suporte a esse processo de reflexão e análise sobre o qual debruço meus esforços como observador e pesquisador.

1.3 Objetivos:

- . Averiguar os processos de elaboração do saber através da “noção foucaultiana de disciplina” e a construção de “corpos dóceis” no ballet.
- . Correlacionar os conceitos de disciplina com a noção de corpo, cultura visual e a construção de imagens.
- . Analisar a aplicação de todos conceitos desde a prática coreográfica até a performance final de um grupo de bailarinos clássicos.

1.4 Procedimentos utilizados da pesquisa: Serão desenvolvidas pelo próprio pesquisador responsável, Henrique Camargo e também oportunizado aos pesquisados coreografias que farão parte do espetáculo “Os Deuses do Olimpo” da escola de ballet do Centro de Cultura Corporal Henrique Camargo, onde o mesmo como professor e coreógrafo graduado em Licenciatura em Educação Física e diplomado como professor pela Royal Academy of Dancing of London, fará observações e anotações sobre quantidades de horas e dias de treinamento, de montagem coreográfica e de ensaios realizados para se conseguir devido adestramento, precisão técnica, desenvolvimento artístico e belas linhas corpóreas. Havendo necessidade serão realizadas entrevistas com os pesquisados sobre seus anseios, sentimentos, limites, desenvolvimentos, aprimoramentos e desejo ou não de continuar no projeto.

1.5 Direitos de Imagem: Os ensaios serão filmados e fotografados em sua parcialidade ou totalidade como forma de registro e controle. Todo material estará a inteira disposição dos pesquisados, e no caso |



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



de menores, a disposição também de seus responsáveis legais. Para tal uso das imagens é preciso a autorização dos pesquisados e ou responsáveis assinalando o termo de concessão de uso ou não das mesmas e para isto devem assinalar uma das opções que se seguem:

- () Permito a divulgação da minha imagem ou do menor a que represento legalmente nos resultados publicados da pesquisa;
() Não permito a publicação da minha imagem ou do menor a que represento legalmente nos resultados publicados da pesquisa.

1.6 Os riscos da Pesquisa: Por se tratar de um grupo já praticamente da arte do ballet clássico com experiência em montagem e performance coreográficas, a toda sistematização e periodização envolvida e pelo fato da participação ser voluntária, os riscos são praticamente inexistentes. Os únicos riscos a que estão os participantes, são os mesmos de toda e qualquer atividade física: lesões ocorridas em decorrência da atividade física e não ocasionadas pela pesquisa, fato este que se vier acontecer será registrado e também será elemento a ser observado.

1.7 Despesas: Os participantes não terão de arcar com nenhum ônus financeiro para participação da referida pesquisa e fica ainda ciente de que o pesquisador não arcará com nenhuma despesa oriunda para tal participação (transporte, figurinos, alimentação, intercorrências médicas, psicológicas, fisioterapêuticas, etc.)

1.8 Sigilo e Privacidade: Os participantes ficam assegurados que não haverá divulgação de suas identidades, que a qualquer momento tem a garantia expressa de liberdade de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento ou de se recusar a responder questões que lhe causem constrangimento em entrevistas e questionários em qualquer fase da pesquisa, sem nenhuma penalização.

2. Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, _____, inscrito(a) sob o RG: _____ / CPF: _____, abaixo assinado, responsável legal e de direito do menor _____ autorizo e concordo em sua participação do estudo intitulado "Ballet Clássico e o Poder de um Corpo Dócil na Construção das Imagens dos Bailarinos Clássicos". Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que a participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador responsável Henrique Camargo sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes da participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, _____ de _____ de 2016

Assinatura por extenso do(a) participante ou responsável
CPF: _____

Henrique Camargo
Pesquisador responsável

FAV – FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Avenida Esperança, s/n Cínpus Samambaia (Cínpus II) CEP: 74690-900 - Fone: +55 (62) 3521-1159
arteesculturavisual@gmail.com - www.fav.ufg.br/culturaavisual