



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

THAIS KARINA SOUZA DO NASCIMENTO

**POÉTICAS MARGINAIS DE UMA BAILARINA *OUTSIDER*:
uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas**

**Belém-PA
2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

THAIS KARINA SOUZA DO NASCIMENTO

POÉTICAS MARGINAIS DE UMA BAILARINA *OUTSIDER*:
uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Professora Doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfases Epistêmicas em Artes.

Belém-PA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N244p Nascimento, Thais Karina Souza do
Poéticas Marginais de uma Bailarina Outsider : uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas /
Thais Karina Souza do Nascimento. — 2018
89 f. : il. color

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), Instituto de Ciências da
Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo

I. Ballet. 2. Recrutar. 3. Ressignificação. 4. Narrativas entrecruzadas. 5. Imagens-pensamento. I.
Camargo, Giselle Guilhon Antunes, *orient.* II. Título

CDD 790.2



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte (20) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezoito (2018), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Camargo ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação Thais Karina Souza do Nascimento, Intitulada: **MEMÓRIAS, DEVANEIOS, REFLEXÕES DE UMA BAILARINA OUTSIDER EM BUSCA DO SEU BALLET: uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas.**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras Giselle Guilhon Camargo (UFPA- Presidente), Wladilene de Sousa Lima (UFPA- Membro interno), Rosana Lobo Rosário (UFPA- Membro externo). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Guilhon Camargo, passou à palavra à mestrand, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestrand, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito

EXCELENTE, COM INDICAÇÃO DE PUBLICAÇÃO DE PARTES EM FORMATO DE ARTIGOS

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestrand, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Giselle Guilhon Camargo agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestrand. (CASO O ALUNO NÃO ENTREGUE A VERSÃO FINAL NO PRAZO DE 30 DIAS, CONTADOS DA DATA DA DEFESA ESTA ATA PERDERÁ A VALIDADE). Belém-Pa, 20 de Junho de 2018.

Prof.^a. Dr.^a. GISELLE GUILHON CAMARGO

Prof.^a. Dr.^a. WLADILENE DE SOUSA LIMA

Prof.^a. Dr.^a. ROSANA LOBO ROSÁRIO

THAIS KARINA SOUZA DO NASCIMENTO

Giselle Guilhon Camargo
Wladilene de Sousa Lima
Rosana Lobo Rosário

Thais Karina Souza do Nascimento

DEDICATÓRIAS

Em primeiro lugar, sempre, meu Senhor Deus e Pai amoroso, que em sua misericórdia infinita nunca desistiu de mim: a Ti meu Pai, toda honra e toda glória!

Aos meus pais Luiz e Nilma, e minha avó materna Eurides (*in memoriam*), por uma infância de muitas narrativas ouvidas e contadas. E pela mulher que hoje sou: não nego minhas histórias e as [re] crio como método desviante;

À minha irmã Stéphanie, futura publicitária e talentosa fotógrafa: obrigada pelo poético ensaio fotográfico: essas imagens traduzem, literalmente, meus pensamentos, muito mais do que mil palavras!

À Zoey Marie, obrigada pela companhia nas madrugadas de escrita e por me cobrar carinho em meio a tanto trabalho: você existe para me lembrar que as vezes preciso parar e brincar...

Às mestras (e mestre) com carinho: “Tias” Telma e Clycia: eu não poderia deixar de lhes agradecer por fazerem parte de minha educação. Professores existem muitos, mas só os mestres marcam nossas histórias. Às jovens Professoras Lorena Kawamoto e Leticia Soares, por não acreditarem na minha idade [risos], obrigada por me darem 15 anos e, claro, por serem as primeiras a acreditarem no meu *ballet*. Ao Professor Dejan Souza: muito do meu *ballet* devo a ti. À Professora Mayrla Andrade, agradeço a Deus, pois a Ribalta foi a primeira porta que se abriu para a realização do meu sonho de ser bailarina: obrigada por toda ajuda que me permitiu chegar ao Mestrado. Às Professoras Rosana Rosário, Luiza Souza (minhas “mamis” na dança) e Wlad Lima (minha “cutucadora *mor*”), só as marcantes me chamam carinhosamente de Karina: eu as amo por isso e muito mais. Às Professoras Aliny Luz e Karla Karolina, que hoje fazem parte de minha trajetória balética. E, finalmente, à minha brilhante [Des] Orientadora, Professora Giselle Guilhon, obrigada por me [des] orientar: nós, artistas e pesquisadores em Artes andamos por caminhos não convencionais, nos quais [des] orientar é proporcionar pistas, rastros, conhecimentos e experiências como possibilidade de ingredientes para “cozinhar o caldeirão” da pesquisa: do meu caldeirão exalam aromas e sabores que dão vida a esta escritaballetante e te agradeço por fazer parte dessa saborosa aventura de desvendar o meu *ballet* possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo, sem Ele nada seria e não chegaria até aqui. És meu maior tesouro!

Obrigada aos meus pais e família por toda ajuda e apoio e, por entenderem meu jeito meio louco de ser [um adendo especial à minha irmã Stéphanie e a meu cunhado Jean, pelos momentos prazerosos de distração, regados a pipoca e muito chocolate]. Minha família, meu segundo maior tesouro!

Obrigada às Professora Giselle Guilhon (minha Orientadora), Wlad Lima e Rosana Rosário (minha Banca). O universo conspirou para que vocês fizessem parte de diversos capítulos da [s] minha [s] história [s]: Rosana, lá no princípio – quando iniciei com muitos sonhos e inquietações – minha trajetória na Escola de Teatro e Dança da UFPA, Giselle e Wlad que me entrevistaram no Processo Seletivo do Mestrado em Artes, e que me acompanharam de perto nessa doce e inquietante aventura de [re] descobrir o meu *ballet*. E hoje as tenho nesse momento derradeiro, digo-lhes de todo meu coração que não poderia estar em melhor companhia!

À Professora Ivone Xavier: creio que Deus sabia o que estava fazendo, quando permitiu que você guiasse a primeira disciplina do Programa, obrigada por todas as provocações!

Ao colega do doutorado Márcio Lins, obrigada pela inspiração e ombro amigo.

À minha amiga-irmã Rosana Chagas, vivemos juntas muitos percalços no *ballet* e só Deus sabe o porquê de, apesar de tudo, permanecermos firmes no sonho de sermos bailarinas!

Aos meus chefes, Professores Elielton Costa e Humberto Nogueira, pela compreensão e por permitirem que eu levasse com muito sacrifício o Mestrado, sem licença do trabalho.

Aos meus queridos, amados, salve-salve, colegas da Turma 2016 do Mestrado em Artes [especialmente você, Tânia Santos, por todas as trocas e confidências], vocês são os melhores e essa aventura não teria sido a mesma sem vocês!

Muito obrigada a todas [os] as [os] professoras [es] do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

E muito obrigada à UFPA por fazer parte de toda a minha trajetória profissional/artística: na Licenciatura em Pedagogia, no Curso Técnico de Intérprete Criador em Dança e agora no Mestrado em Artes. Na UFPA me sinto em casa!

RESUMO

NASCIMENTO, Thais Karina Souza do. **Poéticas marginais de uma bailarina *outsider***: uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Das marcas de uma infância forjada no amor por coisas antigas, por fantasia/brincadeiras, pela aventura das alturas e por histórias – seja os contos de família, seja a disciplina dos tempos de escola ou, ainda, as histórias contadas em seus diários infantis – surge um sonho potência, que quisera a vida adiar. Um sonho rememorado das lembranças de uma mulher, que em busca de um sentido para sua trajetória pessoal e profissional, [re] escreve-o tardiamente: ser bailarina! Este relato de vivências baléticas [fora dos padrões] é costurado numa perspectiva autoetnográfica cartografada, desenhada com imagens-pensamento [contrastes imagéticos, que são mapas poéticos de um corpo maduro permeado pela técnica do *ballet*] e contadas com narrativas entrecruzadas de histórias de experiências da autora, de outros que passaram por sua vida e outros tantos que escreveram seus passos na história deste gênero de dança. Buscando construir, num olhar recriado, uma reflexão acerca das vivências da autora no/com *ballet* clássico e das possibilidades de resignificação do *ballet* em seu próprio corpo, a saber, a busca de seu próprio *ballet*.

Palavras-chave: *Ballet*. Recriar. Resignificação. Narrativas entrecruzadas. Imagens-pensamento.

RESUMEN

NASCIMENTO, Thais Karina Souza do. **Poéticas marginales de una bailarina *outsider*:** una autoetnografía cartografiada de vivencias baléticas. 2018. Disertación (Maestría en Artes) – Programa de Postgrado en Artes, UFPA, Belém.

De las marcas de una infancia forjada en el amor por cosas antiguas, por fantasía/juegos, por la aventura de las alturas y por las historias – sea los cuentos de familia, sea la disciplina de los tiempos de escuela o, aún, las historias contadas en sus diarios infantiles – surge un sueño potencia, que quiso la vida posponer. Un sueño rememorado de los recuerdos de una mujer, que, en busca de un sentido para su trayectoria personal y profesional, [re] lo escribe tardíamente: ¡ser bailarina! Este relato de vivencias baléticas [fuera de los patrones] es cosido en una perspectiva autoetnográfica cartografiada, dibujada con imágenes-pensamiento [contrastes imagéticos, que son mapas poéticos de un cuerpo maduro permeado por la técnica del *ballet*] y contadas con narrativas entrecruzadas de historias de experiencias de la autora, de otros que pasaron por su vida y otros tantos que escribieron sus pasos en la historia de este género de danza. Buscando construir, en una mirada reciançada, una reflexión acerca de las vivencias de la autora en el *ballet* clásico y de las posibilidades de resignificación del *ballet* en su propio cuerpo a saber, la búsqueda de su propio *ballet*.

Palabras-chave: *Ballet*. Recriançar. Resignificación. Narrativas entrecruzadas. Imagens-pensamiento.

IMAGENS-PENSAMENTO:

I-P 1 – Recriando-me.....	11
I-P 2 – Thais Karina, 1989, aos 5 anos de idade.....	13
I-P 3 – <i>O Quebra Nozes</i> , Royal Ballet, 1985.....	14
I-P 4 – Da lagarta à borboleta vejo caminhos.....	22
I-P 5 – Espetáculo <i>Para além do Oceano</i>	29
I-P 6 – Rastros na areia.....	30
I-P 7 – Desenhando meu mapa poético.....	33
I-P 8 – Minha espiral de pesquisa.....	34
I-P 9 – O voo da bailarina.....	35
I-P 10 – Memórias.....	43
I-P 11 – <i>Artifact</i> , de William Forsythe.....	45
I-P 12 – Quem sou eu?.....	48
I-P 13 – Pensando.....	58
I-P 14 – Marianela Nunez, Royal Ballet.....	64
I-P 15 – <i>Grand jeté</i>	65
I-P 16 – Bailarina desconhecida 1.....	66
I-P 17 – <i>Retiré</i>	67
I-P 18 – Alina Cojocaru, English Nacional Ballet.....	68
I-P 19 – <i>Arabesque</i>	69
I-P 20 – Bailarina desconhecida 2.....	70
I-P 21 – <i>Arabesque penché</i>	71
I-P 22 – Claire Calvert, Royal Ballet.....	72
I-P 23 – <i>Assemblé</i>	73
I-P 24 – Svetlana Zakharova, Bolshoi Ballet.....	74
I-P 25 – <i>Grand battement devant</i> (que deveria ser a 180 graus?!?).....	75
I-P 26 – Bailarina desconhecida 3.....	76
I-P 27 – <i>Developpé à la second</i> (que deveria ser <i>en dehors</i> e a 90 graus?!?)	77
I-P 28 – Bailarina desconhecida 4.....	78
I-P 29 – <i>Grand Écart</i> ou abertura (que deveria ser zerada?!?).....	79
I-P 30 – Os passos da bailarina.....	80

1º Ato – NARRATIVAS ENTRECRUZADAS:

Em 08/10/17 – Recriando um sonho.....	12
Em 17/04/18 – <i>Ballet de cour, ballet d'action, ballet clássico, ballet romântico, ballet acadêmico, ballet neoclássico</i> : ufa! Entre tantos <i>ballets</i> qual é o <i>ballet</i> que tanto busco?.....	23
Em 17/10/17 – Sobre caminhos.....	31
Em 23/10/17 – Boca de forno.....	36
Em 24/10/17 – Toda vez que lembro disso	44
Em 25/04/18 – Pensar o meu <i>ballet</i> : uma batalha perdida?.....	49

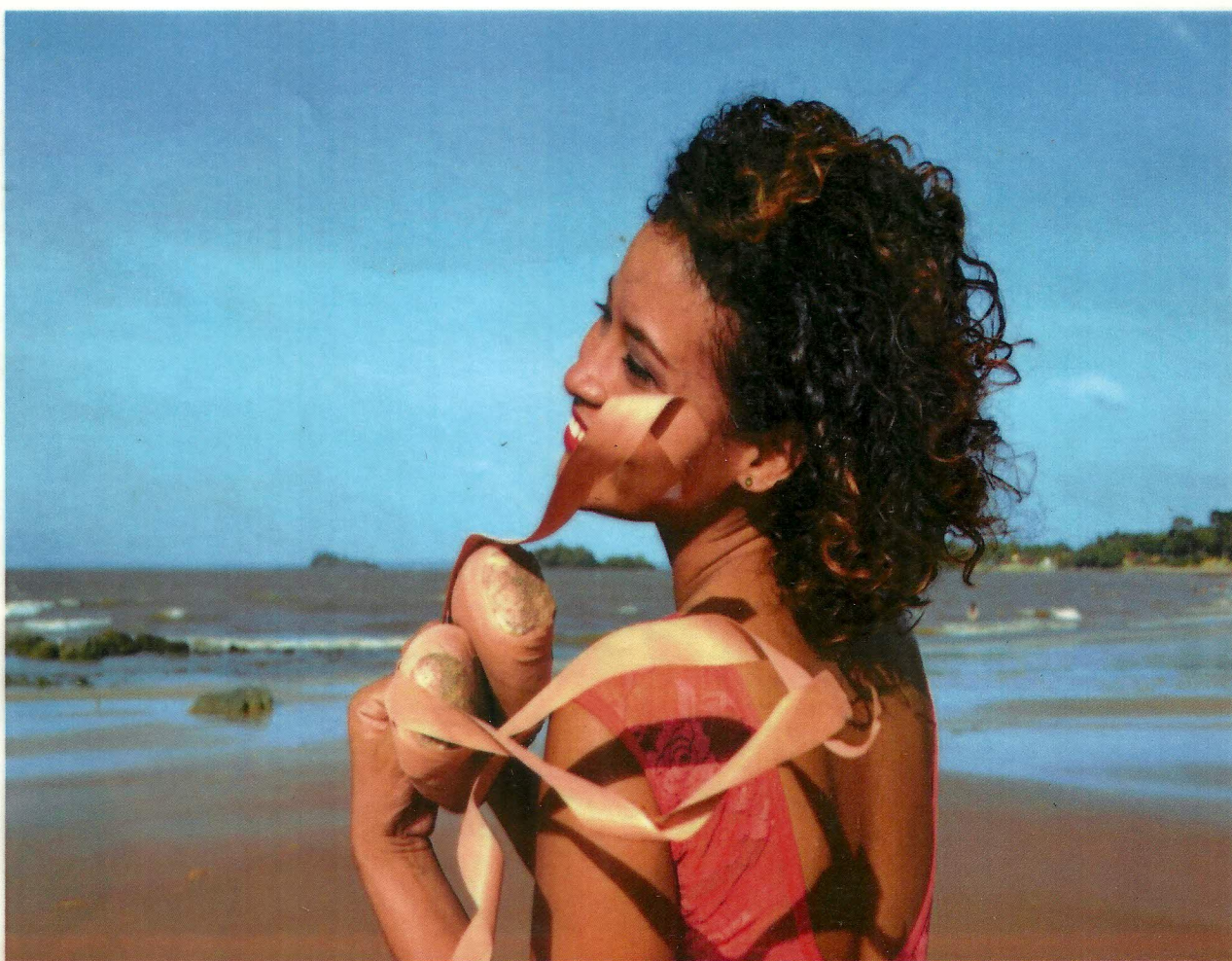
2º Ato – MAPAS-CORPO – DESENHANDO MINHAS IMAGENS-PENSAMENTO:

Em 02/11/17 – A difícil arte de se aceitar como se é: contrastes imagéticos.....	59
MAPA-CORPO 1: <i>Grand jeté</i>	64
MAPA-CORPO 2: <i>Retiré</i>	66
MAPA-CORPO 3: <i>Arabesque</i>	68
MAPA-CORPO 4: <i>Arabesque penché</i>	70
MAPA-CORPO 5: <i>Assemblé</i>	72
MAPA-CORPO 6: <i>Grand battement devant</i>	74
MAPA-CORPO 7: <i>Developpé a la second</i>	76
MAPA-CORPO 8: <i>Grand écart</i> (abertura lateral ou espacate).....	78
Em 21/06/18 – Notas de um poema [in] concluído por hora: os passos da bailarina.....	81

AQUELES (AS) COM QUEM BAILEI	85
---	-----------

1º Ato – NARRATIVAS ENTRECRUZADAS:

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: Veja
que pinga de sol no couro de um lagarto é
para nós mais importante do que o sol inteiro
no corpo do mar. Falou mais: que a importância
de uma coisa não se mede com fita métrica nem
com balanças nem com barômetros etc. Que a
importância de uma coisa há que ser medida
pelo encantamento que a coisa produza em nós.
(Manoel de Barros)



I-P 1 – Recriando-me (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

Em 08/10/17- Recriando um sonho



I-P 1 – Recriando-me (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

Tem alguma criança aí?
 Aí, dentro de você?
 Cadê sua criança?
 Cadê sua criança?
 Cadê a sua criança?
 Cadê?
 Hoje um belo dia
 Não é necessário,
 Dar essa criança!
 Flores escondidas
 Espontaneidade.
 Ao aqui e agora,
 Alegria genuína.
 Ao brincar!
 E seja tempo de servir
 E recriar
 Que tiver sido adulterado!
 Porque hoje, hoje é tempo de ser!
 É tempo de dançar
 A verdade que nos habita.
 É tempo de tirar as máscaras
 E nos mostrarmos uns aos outros.
 É tempo de nos compreendermos.
 Temos, temos coragem de nos olhar a fundo,
 De estar vivos de forma mais plena,
 Mais íntegra,
 Íntegra!

Retirarmos as camadas que encobrem o amor
 E compreendermos as dos outros.
 Possibilitar esse espaço,
 Esse espaço de brincar,
 De se compreender.
 Um espaço, um espaço que caminha,
 Uma dança de amor,
 De alegria, de fluidez plena de amor.
 (Isabela Dragão)¹

Ando saudosa dos tempos de “criança eterna”², quando me dava a conhecer o mundo por meio da curiosidade, das dúvidas, de perguntas muitas vezes não respondidas, a infundável inquietude infantil. Quando não havia diferença entre fantasia e realidade e brincadeira era coisa séria. Dormir com o rádio de meus pais ligado ao som dos hits dos anos 80 e 90 eram

¹Poema *Recriar*, com áudio disponível em <<https://m.soundcloud.com/isabela-dragao/recriar>>.

² Na fala da filósofa portuguesa Maria Filomena Molder (2013) a “criança eterna” é a infância que retorna quando rememoramos o modo de ser, estar e olhar para o mundo, peculiar à criança. Na infância não há diferença entre sonho e realidade, tudo é real. Tal capacidade imaginativa e plástica é uma das maiores provas da capacidade criativa da humanidade.

Em 08/10/17- Recriando um sonho

Tem alguma criança aí?
 Aí, dentro de você?
 Cadê sua criança?
 Cadê, cadê sua criança?
 Cadê, cadê a sua criança?
 Cadê?
 Seja hoje um belo dia
 Pra fazer o barulho necessário,
 Pra acordar essa criança!
 Que ela chore as dores escondidas
 E ria a espontaneidade.
 Que acorde ao aqui e agora,
 À essência, à alegria genuína,
 Ao brincar!
 Que seja tempo de servir
 E recriar
 O que tiver sido adulterado!
 Porque hoje, hoje é tempo de ser!
 É tempo de dançar
 A verdade que nos habita.
 É tempo de tirar as máscaras
 E nos mostrarmos uns aos outros.
 É tempo de nos compreendermos.
 Termos, termos coragem de nos olhar a fundo,
 De estarmos vivos de forma mais plena,
 Mais íntegra,
 Íntegra!
 Retirarmos as camadas que encobrem o amor
 E compreendermos as dos outros.
 Possibilitar esse espaço,
 Esse espaço de brincar,
 De se compreender.
 Um espaço, um espaço que caminha,
 Uma dança de amor,
 De alegria, de fluidez plena de amor.
 (Isabela Dragão)¹

Ando saudosa dos tempos de “criança eterna”², quando me dava a conhecer o mundo por meio da curiosidade, das dúvidas, de perguntas muitas vezes não respondidas, a infundável inquietude infantil. Quando não havia diferença entre fantasia e realidade e brincadeira era coisa séria. Dormir com o rádio de meus pais ligado ao som dos hits dos anos 80 e 90 eram

¹Poema *Recriar*, com áudio disponível em <<https://m.soundcloud.com/isabela-dragao/recriar>>.

² Na fala da filósofa portuguesa Maria Filomena Molder (2013) a “criança eterna” é a infância que retorna quando rememoramos o modo de ser, estar e olhar para o mundo, peculiar à criança. Na infância não há diferença entre sonho e realidade, tudo é real. Tal capacidade imaginativa e plástica é uma das maiores provas da capacidade criativa da humanidade.

tão certos como meus sonhos dançantes: eu queria ser paqueta³, mesmo que não houvesse nenhuma negra ali!



I-P 2 – Olha eu, desde pequena gostava de alturas (escadas, árvores, muros, o colo do meu pai). Já adulta e com o descobrir da dança, recriei meu querer, passando a desejar outras alturas (Fonte: arquivo pessoal).

Tão pequena, traquina e amante de coisas antigas: das caminhadas “lá em baixo”⁴ de mãos dadas com minha mãe (com todos aqueles casarões que na minha imaginação eram palácios de princesas); às fitas cassetes e LP’s dos *The Beatles* de meu pai; passando pelas histórias contadas pela minha saudosa avó materna, Eurides – Dona Beija para os íntimos (apelido que tinha desde bebê, por mamar com um biquinho igual a de um beija-flor) – ela me falava da Belém de antes, do trem que passava quase a sua porta, de sua bisavó que era africana e que fora escrava, seu nascimento e infância no Marajó e as travessias nas revoltosas baías do Marajó e Guajará sempre num barco à vela, que coragem! Seus contos e causos se tornaram parte de quem sou. Lembro, também, dos filmes de Chaplin e outros tantos que me marcaram [daí veio meu gosto por compositores de *scores*, que são trilhas sonoras escritas para o cinema – Alexandre Desplat, John Williams e Ennio Morricone são meus compositores favoritos]. Relembro-me da coleção de papéis de carta, do hábito de copiar desenhos e escrever diários alimentados de vivências e sonhos infantis.

³ As Paquitas eram as ajudantes de palco da apresentadora de programa infantil Xuxa Meneghel, que também dançavam e cantavam no palco. Sempre quis dançar!

⁴ Quando ainda não existiam *shopping centers* em Belém do Pará, as compras eram feitas, principalmente, no bairro do Comércio, em lojas instaladas em casarões centenários. O Comércio era carinhosamente chamado pela expressão popular “lá em baixo”, hábito que caiu no esquecimento.

Falando em coisas antigas, lembro de minhas “arquitetagens”⁵ para assistir escondida dos meus pais aquele programa⁶ que passava tarde da noite: *Giselle*, *O Lago dos Cisnes*, *Dom Quixote* e o meu favorito, aquele que foi o primeiro, que abriu as portas para um mundo fantástico – *O Quebra-Nozes* – onde só tinha olhos para aquela menina com seu vestido esvoaçante ao girar e girar nas pontas dos pés, seu nome era Clara. Ela ganhou um quebra-nozes e com ele viveu uma grande aventura, para depois acordar e descobrir que foi tudo um sonho. Um sonho, eu que queria ser como ela – sem querer querendo, peguei mais uma coisa antiga para amar, o *ballet*⁷ – eu queria ser bailarina!



I-P 3 – *O Quebra-Nozes* – Royal Ballet, 1985. Acredito ter sido essa a versão que assisti na TV (Fonte: <<https://avaxhome.unblocker.xyz/>>)

Todavia, como Clara, tive que acordar do sonho bom. Meus pais não tinham condições de pagar uma instituição de ensino de *ballet* para mim e por muito tempo julguei que o sonho havia morrido à medida que crescia, que a adolescência chegava e a eterna criança era pouco a pouco apagada do meu viver: “A juventude é uma espécie de amnésia da infância” (MOLDER, 2013, p. 3).

⁵ Arquitetagens pode ser entendido como sinônimo de estratégias, táticas, artimanhas, traquinagens, brincadeiras.

⁶ Era o programa *Concertos Internacionais* da TV Globo, que tinha em sua pauta concertos de música clássica, óperas e *ballets* de repertório.

⁷ Optei pela escrita em francês e não por sua tradução para o português, balé, porque foi assim que este gênero de dança se deu a conhecer por mim. Foi uma escolha amorosa.

Tive que crescer, parei de desenhar e escrever diários, botei a imaginação de lado e fui estudar. Formei-me e passei em concurso público⁸. Hesitei em fazer Mestrado em Educação ou outro qualquer, simplesmente porque nada me apetecia, nada tinha sabor, faltava-me algo, não sabia dizer o que, não me sentia completa, plena:

Para que conhecer se não te apetecer?
Conhecimento é comida,
Mata fome de prazer e existência.
De que vale uma comida sem sabor?
Saboreie, cheire, respire, apalpe, veja, ouça
Aquilo que te faz viver. (NASCIMENTO, 2018, p. 295)⁹

Vivia a vasculhar listas telefônicas e a internet em busca de instituições de ensino de *ballet* que tivessem aula para adultos iniciantes, e nada. Até que em julho de 2011 decidi que iria aprender a dançar de qualquer jeito, mesmo que não pudesse ser perfeito como no sonho de infância, mesmo que jamais fosse profissional, seria o meu ato de desabafo e completude. Saí a comprar um par de sapatilhas de meia ponta e no ato da compra obtive a indicação da Escola de Dança Ribalta¹⁰. No dia 01 de agosto de 2011, num teste para me adequar ou não a alguma turma, [re] comecei minha história com o *ballet* clássico:

Pular uma poça de lama
Ou saltar um *grand jeté*?
Imaginar os pés como uma veloz e precisa flecha,
É entender o jeito de se fazer um *jeté*!

Minha imaginação renascia a cada descoberta da arte de bailar, mas... Lá não havia uma turma de *ballet* específica para adultos iniciantes, por isso após o teste ingressei numa turma de crianças, que há três anos eram ensinadas pelo mesmo professor.

Não foi um início fácil, era completamente sedentária, não tinha flexibilidade, força, coordenação motora, lateralidade e equilíbrio (acho que ainda não tenho [risos]). Porém o

⁸ Licenciatura Plena em Pedagogia na Universidade Federal do Pará – UFPA (2004-2008) e concurso para Especialista em Educação na Secretaria de Educação do Estado Pará – SEDUC (2008- atualmente).

⁹ **Brincando** com as palavras, sentidos, **metaforizando** meu fenômeno de pesquisa, **criando novas palavras / sentidos**, ponho para fora meus questionamentos, anseios, angústias e sonhos numa **linguagem poética**. Num ato de **recriar a escrita acadêmica**. Assim como o poeta nos diz que “Poesia é brincar com as palavras” e no final nos convida a **brincar de poesia** (PAES, 1990 apud SILVA 2003, p. 178). Para tanto me valho de **minha própria escrita poética** (algumas subentendidas pela não referência, no caso das inéditas), bem como de outros poetas e autores literários, pois Rocha e Tiburi (2012 apud BALDI, 2017) já anunciaram a **afinidade entre dança e palavra** que se entrelaçam no movimento e são feitas de algo único, o que traz sentido para meu querer **escreverballetando**.

¹⁰ Escola localizada em Ananindeua-PA [a primeira porta a se abrir para a realização do meu sonho, a qual sou extremamente grata por tudo que aprendi e vivi], dirigida pela Prof.^a Dr.^a Mayrla Andrade Ferreira.

fator físico foi o menor dos percalços. Tinha que ouvir os risinhos e cochichos de minhas “coleguinhas” de turma diante dos meus erros; e do professor, por vezes, ouvia os gritos: “Vocês querem ser princesas, mas estão mais para ostras” e “Quer colar Thais? Pelo menos cola direito”!

Isso doía, doía mesmo. Porém não ia desistir, precisava dançar para me [re] descobrir nos meus sonhos, que outrora imagina perdidos. Naquela turma havia uma aura instalada:

A relação ego-bailarino/aluno é extremamente valorizada e incentivada gerando um ambiente de trabalho inadequado e improdutivo, pois o bailarino/aluno se fecha em um mundo completamente isolado, no qual ele tem olhos somente para si. Este isolamento incentiva posturas de mesquinhez e incapacidade de compartilhar, conviver e respeitar os colegas do grupo, fazendo com que o trabalho proposto se torne mais árduo, maçante. Assim, há uma perda da oportunidade de desenvolvimento de um trabalho mais artístico, harmônico e prazeroso para quem o realiza. (REZENDE, 2010, p. 9)

Lembro, de quando este professor começou a ensaiar uma coreografia antiga para um festival de dança¹¹, fiquei sem ter o que fazer e passei a observar as aulas da turma na qual minha sobrinha era aluna (tal turma era menos avançada do que a que eu estava). Mudei de turma, ninguém na escola se deu conta disso, muito menos do porquê o fiz. Mas já observava aquelas professoras¹² atenciosas, que souberam aproveitar em mim tanto o corpo e ideias amadurecidas de quem sabe o que quer, como alguns conhecimentos prévios: meu gosto musical, por exemplo. Naquele semestre haveria o espetáculo de final ano – *Para Além do Oceano* – e representaríamos o “arco-íris”. Para tanto elas queriam uma música alegre, vibrante e que “mudasse” bastante. Eu lhes sugeri *Hedwig’s Theme*¹³ e foi com estes acordes mágicos que subi ao palco pela primeira vez. Foi um sonho, não sabia se ria ou chorava, sentia que estava recriando!

Agora não eram escadarias,
Nem muros ou árvores.
Ao recriar a aventura da altura,
Sonhava com o voo da bailarina...

¹¹ Era o Festival Internacional de Dança da Amazônia – FIDA, realizado no período de 25 a 30 de outubro de 2011.

¹² Eram Lorena Kawamoto Dantas e Leticia Soares, alunas da Escola de Dança Ribalta e da Licenciatura Plena em Dança da UFPA e que ali faziam estágio docente.

¹³ Tema (score) dos filmes da saga “Harry Potter” de autoria do meu querido John Williams, que compôs tantas trilhas que trago no coração: “A Lista de Schindler”, “Indiana Jones”, “Super Man”, “Tubarão”, “Esqueceram de Mim” e poderia ficar horas e horas falando dele.

Foi por recriar a mania de sonhar que descobrir, no mesmo ano, a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA e o Curso Técnico de Intérprete Criador em Dança no qual ingressei no início de 2012. Nesta segunda casa que tanto arnei, entrei em contato com outros gêneros de dança além do *ballet* e do *jazz* que já fazia na Ribalta e, também, com um pensamento:

[...] a dança se relaciona com a formação humana em uma sociedade capitalista hegemônica. Presenciamos na dança contemporânea formas muito ricas de trabalho, com uma grande abertura para o crescimento crítico e criativo do ser humano [...] No balé clássico nos deparamos com a busca pela apropriação da técnica institucionalizada cujos significados e códigos refletem uma sociedade hierarquizada e autoritária. Sua proposta de trabalho é pautada na reprodução e repetição a fim de chegar a um movimento tecnicamente perfeito. Desvencilhar-se das antigas concepções reafirmadas pelo balé clássico sobre o ensino da dança é bastante árduo, porém muito necessário para que tenhamos uma nova proposta, pautada na liberdade e no respeito pela individualidade do ser humano. (ASSUMPÇÃO, 2006, p. 1)

Pensamento este que permeou boa parte das relações de ensino e aprendizagem que vivenciei no Curso Técnico de Intérprete e Criador em Dança. Pensamento que levanta questionamentos em relação ao *ballet* responder ou não aos anseios artísticos da atualidade. Contudo, minha experiência me leva a lançar um outro olhar para o *ballet*, de possibilidades que habitam na forma de pensar e praticá-lo, de modo que a relevância está no que queremos, enquanto profissionais da dança, expressar através do nosso corpo, ou seja, “Qual mundo [o bailarino] está interessado em inaugurar com sua prática-pensamento?” (ROCHA, 2009, p. 65 apud LEIMANN, 2010, p. 24).

Minha prática-pensamento seguiu se [re] construindo entre vivências de sala de aula (na Ribalta, na ETDUFPA e, agora, no Luz Centro de Dança¹⁴), de palco, de pesquisa e corpo vivo. Por esta natureza de escrita dançante, não poderia chamar de capítulos o que escrevo, antes, prefiro chamar de narrativas entrecruzadas: de mim, de pessoas com quem vivenciei experiências¹⁵ e de outros que eternizaram seus passos na história do *ballet*. E por que? Dependendo da história que conto, posso convocar diferentes narrativas e pensamentos que se cruzam no caminho do ato de refletir um determinado tema.

História, outra coisa antiga que sempre amei, desde de disciplina favorita dos tempos de escola, às histórias de família que me foram contadas, passando por aquelas que escrevia

¹⁴ Desde agosto de 2015 ingressei no Luz, escola de dança dirigida pela Prof. Aliny Luz, cujo método de ensino é o inglês, também conhecido como Royal Academy of Dance – RAD.

¹⁵ Ao narrar minhas experiências baléticas, trago, consequentemente, relações com outras experiências (de professores e colegas de turma com quem convivi).

nos meus diários. Não à toa, foi na História da Dança¹⁶ que busquei respostas para todos os autoquestionamentos advindos da vivência com o *ballet* dentro e fora da academia. Contudo, em lugar de respostas, encontrei caminhos, pistas a seguir. Algumas destas apresentadas na Comunicação Oral *Por que dançar ballet na contemporaneidade?* e no solo coreográfico *A dança em mim*, ambos apresentados no VI Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA em 2013. Outras amadurecidas no projeto de pesquisa aqui apresentado para a seleção do Mestrado em Artes em maio de 2016, no qual me propunha a escrever um diário com o objetivo de:

Lançar um olhar diferenciado (afetuoso) para a história do *ballet* clássico, bem como minha própria história e, diante de suas nuances de rupturas evidenciadas em transformações e mudanças de pensamento, refletir se existem nesta arte potencialidades de se reinventar na contemporaneidade. (NASCIMENTO, 2016, p. 6)

Nesta proposta inicial, as protagonistas eram as grandes histórias de ruptura e permanência do *ballet* clássico, no qual destaquei dois grandes movimentos: a reforma do *ballet* proposta por Jean-Georges Noverre no século XVIII e a revolução estética promovida pelos Ballets Russes de Diaghilev no início do século XX, pois via nestes movimentos específicos a capacidade do *ballet* de se reinventar de acordo com as necessidades de seus artistas, advindos de épocas e contextos socioculturais diferentes.

Eu vinha, timidamente, em segundo plano com minhas histórias e tentativas de novos olhares para o *ballet*. Mas nas disciplinas *Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes* (ministrada pela Professora Doutora Ivone Xavier, que vivia a me dar “xavecadas” do tipo: “É o teu corpo Thais, é a tua história de bailarina adulta”), *Atos da Escritura* (das Professoras Doutoras Wlad Lima e Bene Martins; aqui o desejo de uma escrita diferenciada amadureceu na introdução de poetas, filmes e procedimentos de escrita performativa) e *Movimento Criador do Ato Teórico* (com Ivone e Wlad, esta última, sempre a me revirar do avesso com suas provocações), redesenhei a pesquisa para um novo sentido: Poetizar¹⁷, por meio do conto de narrativas entrecruzadas de histórias de vivências baléticas minhas e de outros, um movimento de reflexão acerca do *ballet* clássico e a possibilidade de ressignificá-lo no meu corpo, para escrever dançar o meu próprio *ballet*.

¹⁶ Disciplina vivenciada no 1º bimestre do Curso Técnico, em 2012.

¹⁷ “A função poética realça a elaboração da mensagem e caracteriza-se pela criatividade da linguagem. Percebe-se um cuidado especial na organização da mensagem através da exploração de figuras de linguagem, do ritmo, das sonoridades e da polissemia (= variação de significados) das palavras” (MAIA, 2000, p. 25).

Ressignificação, palavra que gerou controvérsias nas diversas apresentações do meu fenômeno de pesquisa, porque para meus pares¹⁸ ela remete a algo novo, um “produto” (uma coreografia ou um espetáculo, quem sabe uma *performance*), uma poética, uma reforma do *ballet* “à la Noverre” ou uma atitude mais radical, um rompimento (algo no patamar do movimento da dança moderna). Sendo que minha pesquisa – para eles – parece ter apenas um caráter histórico-bibliográfico [ignoram que as narrativas de minhas experiências baléticas apontam para um campo de pesquisa, para uma dada realidade sociocultural vivida no passado / presente]. Resignificar, um termo que não existe nos mais atuais dicionários da Língua Portuguesa. Em um dos dicionários informais da internet temos: “Atribuir um novo significado a; dar um sentido diferente a alguma coisa”.¹⁹ Para mim, a escolha desta palavra partilha a essência do que escrevo:

[Re] significar!
Significar é dar sentido.
Qual o sentido do *ballet*?
E, por que o ressignifico?

Desde que comecei a aprender a técnica do *ballet*, vinha inconscientemente – talvez imbuída daquele imaginário da bailarina ideal dos sonhos infantis – tentando encaixar meu corpo, minha realidade, meu pensamento ao que dita o sentido do *ballet* dito clássico:

Os exercícios de *ballet* trabalham a busca da verticalidade, o alongamento, a extensão, a flexão, a impulsão, o controle, a coordenação, etc., **tendo o sentido estético e artístico como objetivo final.**²⁰ (CAMINADA, 2008, p. 6) [grifos meus]

No ato de refletir sobre meu desejo de viver o *ballet*, as contradições geradas em mim por pensamentos como os de Assumpção (2006), bem como minhas experiências e da descoberta – na História do *Ballet* – de outros movimentos de resignificação, entendi que estes só foram possíveis por uma mudança de pensamento no que tange ao fazer balético²¹. E é exatamente numa mudança de pensamento, postura e olhar para este fazer que pode vir a morar um novo significado, uma resignificação do *ballet*, gerando em mim uma balética própria, o meu *ballet*.

¹⁸ Refiro-me aos meus colegas de turmas e as discussões geradas em todas as apresentações de minha pesquisa.

¹⁹ Encontrado em <www.dicio.com.br>.

²⁰ Falei mais sobre a estética do *Ballet* em outro momento.

²¹ Fazer balético refere-se a teoria e prática que envolve o “todo” deste gênero de dança: processo de ensino / aprendizagem da técnica clássica, processo de criação coreográfica, a reflexão acerca das constantes transformações da técnica e estética, implementada por bailarinos, coreógrafos e professores.

Aqui, meu ato poético mora no recriar hábitos de outrora, de uma infância – hoje vejo – não tão distante (aquela criança sonhadora que fui, habita em mim e me impulsiona a questionar e a [re] criar). Mora no lembrar, no rememorar, escrever, copiar / desenhar, narrar, contar histórias, dividir experiências numa linguagem poética: “Contar histórias é parar o tempo e viver *no* tempo. Habitá-lo para lá das linhas de uma página e das horas de um relógio” (MENDONÇA, 2016, p. 2.)

Recriar, palavra que me é tão cara, nascida do ir e vir do processo de pesquisa, das tentativas de entender onde queria chegar. Quando, no meio do caminho, lembrei que mais importante do que chegar / definir / interpretar / conceituar é viver o *ballet* que me habita, lançar para o mundo nossas trocas e constantes transformações e está atenta para os retornos. O processo de recriar não tange, simplesmente, um retorno a infância [uma infantilização], todavia, se volta para a capacidade da criança de observar, contemplar, criar, de olhar o mundo e dar a este o que olhar; atributos que por vezes, desconcerta o mundo concreto / definido / conceituado dos adultos. Tal característica imaginativa e desviante pode se tornar um poderoso método de pesquisa em artes.

Assim o é para a filósofa Maria Filomena Molder, que ao beber na fonte das suas memórias infantis e nos pensamentos de Walter Benjamin²², transforma o olhar infantil em método filosófico para pensar a arte, a poesia e a própria filosofia:

As crianças são muito atentas. E essa atenção pode disciplinar-se ou pode perder-se. Ou pode ser forçada. Ou muito maltratada, por muitas razões diferentes. Mas a capacidade de observação é determinante. Na verdade, observar é sempre mais poderoso do que interpretar. Para Wigenstein isso é claro. E para Benjamin também! Mesmo que o conceito de interpretação seja tão importante no seu pensamento [...] não podemos esquecer que é uma interpretação que tem sempre a ver com a observação. E não é uma observação científica, que pressupõe momentos metódicos. Ela mesma inclui um método...

Furtivo, metafórico, porém desviado...

“Seguir as exigências da coisa”, é esse o verdadeiro método, que é desvio, claro. A observação que implica a atenção é o pequeno tesouro, ou o grande tesouro, da infância, que pode persistir. E desdobra-se de muitas maneiras. (ALMEIDA [MOLDER]²³, 2014, p. 13) [grifos das autoras]

²² “[...] Benjamin dá a enxergar no mundo deturpado e frágil da infância, um desfocamento que desloca, revira, desmonta e, em função disto, produz outros sentidos e dessentidos, estranheza e resistência” (PINHEIRO, 2010, p. 131).

²³ Tal referência foi extraída de uma entrevista concedida por Maria Filomena Molder à Emília Pinto de Almeida. Apesar da autoria do texto ser atribuída a Almeida, por ser tratar de um diálogo no qual Molder tem voz mais que ativa, referencio seu nome entre colchetes, dado que a fala de Almeida corresponde a frase em negrito.

As minhas memórias [ouvir / contar / escrever histórias, o ato de copiar desenhos] mostraram-me um forte apelo, uma necessidade de imaginar – partindo de minhas experiências – para criar imagens de pensamento, ou seja, reflexões partidas do mergulho nas minhas vivências no *ballet*. Foram tempos a remoer o que isso me apresentava e como poderia me expressar. Não era apenas o imperativo de voltar atrás e contar as origens do meu amor pelo *ballet* que me trouxe até aqui, era algo a mais – essas imagens apontavam para um caminho de reflexão de meu fenômeno de pesquisa – mas que caminho [método] seria esse? Surgi a noção de recriar.

Essa vontade de recriar minha pesquisa me trouxe ao feliz encontro com Maria Filomena Molder, que ver na capacidade de espanto da criança a habilidade:

[...] para renovadamente ver e dar a ver o mundo. E ao mesmo tempo não é indiferente à filósofa a aptidão da criança para abalar as ordens firmadas, dos adultos. A criança instância um espaço de resistência contra o cinto modelador da cultura. (MENDONÇA, 2016, p. 2)²⁴

Por isso, sigo contando histórias na esperança de que outras histórias sejam escritas, tecidas e narradas, não numa escrita da / sobre dança, antes num “escreverdançando” como nos diz Baldi (2014, p. 25) ou, na minha versão: escreverballetando!

²⁴ Aqui, Luís Mendonça fala apaixonadamente de Maria Filomena Molder e sua arte de contar histórias, partindo de um olhar observador herdado de seus meandros infantis.



I-P 4 – Da lagarta à borboleta vejo caminhos... (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

Em 17/04/18 – *Ballet de cour, ballet d'action, ballet clássico, ballet romântico, ballet acadêmico, ballet neoclássico*: ufa! Entre tantos *ballets* qual é o *ballet* que tanto busco?

Subir no muro é pira-alta.
Me esconder atrás de metáforas é pira-se-esconde.
E deitar no chão para contemplar o brilho dançante das estrelas
Ao invés de explica-las
É driblar a mãe no pira-pegas...

Confusões à parte, falar de *ballet* não é uma tarefa fácil diante dos apelos para definir de que *ballet* eu falo. Como numa brincadeira de “pira-pegas”, permito-me driblar a exigência acadêmica pela definição / interpretação²⁵ e mergulho no meu fenômeno, sinto como ele me

toca e contemplo seus entornos. Observar, contemplar, imaginar, seguindo “as exigências da coisa” de um modo “furtivo, metafórico e desviado”: recriando! Entre olhares furtivos para a história do *ballet* e diálogos metaforicamente desviados com a Antropologia da Dança, tento traçar um vislumbre contemplativo do termo *ballet*.

Como nativa do *ballet*²⁶ considero-me, ao respirar, me referir a tal como “clássico”, mediante ao fato de vivenciar, como *balletista*, a prática da técnica clássica e de dançar coreografias provenientes de tal vocabulário. Contudo, compreendo minha condição de gota d’água em meio ao gigantesco mar do *ballet* e sua tradição a séculos estabelecida. Sou apenas uma bailarina *outsider*²⁷, literalmente incomodada pela atração / encanto que esta dança me exerce (mesmo diante de algumas experiências negativas). Ou seja, não é minha intenção ressignificar o *ballet* clássico, não tenho tal poder; meu desejo aqui é refletir nas minhas experiências com o *ballet* clássico, ressignificando-o no meu corpo (corpo entendido como um todo físico, mental e espiritual) para [re] descobrir o meu *ballet*. Então, deixo claro que, ao me referir ao termo “*ballet* clássico”, falo do meu contato com a técnica clássica, seu vocabulário (o que poderíamos denominar de passos), sua estética²⁸, as

I-P 4 – Da lagarta à borboleta vejo caminhos... (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

²⁵ Sobre esse apelo pela definição, pela interpretação, Camargo (2013, p. 17) comenta: “Porque gostamos de explicar bem direitinho o que é cada coisa, para que não se confunda Ballet Clássico com Dança Moderna, Isadora Duncan com Martha Graham, Capoeira com *Break*, Pina Bausch com Eugênio Barba, Sapateado Americano com Sapateado Irlandês, Flamenco com Dança Cigana e assim por diante”.

²⁶ Digo, nativa, pois para além de uma visão etnocêntrica da dança (CAMARGO, 2013), vejo, como Keallinohomoku (2013 [1998]), o *ballet* como uma dança étnica que reflete o ideal cultural das sociedades europeias dentro das quais se originou.

²⁷ Fora dos padrões da tradição balética.

²⁸ A estética da dança clássica, na perspectiva de Lourenço (2014), refere-se ao modo como a gramática clássica é trabalhada (juntamente com música, cenários e figurino) para a criação de um espetáculo de bailado. Modo que foi herdado da tradição do bailado oitocentista, codificado na Rússia imperial, cujo expoente maior é o mestre francês Marius Petipa: revisor de *Giselle* (1884), autor de *A Bela Adormecida* (1890), *La Bayadère* (1877), *Raymonda* (1898), coautor (como Lev Ivanov) de *O Lago dos Cisnes* (1895) e *O Quebra-Nozes* (1892), dentre outros bailados (também denominados de *ballets* de repertório). Segundo este autor, tal estética vem sofrendo uma evolução por conta de uma “complexificação” tanto das coreografias originadas dos bailados do século

Em 17/04/18 – *Ballet de cour, ballet d'action, ballet clássico, ballet romântico, ballet acadêmico, ballet neoclássico*: ufa! Entre tantos *ballets* qual é o *ballet* que tanto busco?

Subir no muro é pira-alta.
Me esconder atrás de metáforas é pira-se-esconde.
E deitar no chão para contemplar o brilho dançante das estrelas
Ao invés de explica-las
É driblar a mãe no pira-pegas...

Confusões à parte, falar de *ballet* não é uma tarefa fácil diante dos apelos para definir de que *ballet* eu falo. Como numa brincadeira de “pira-pegas”, permito-me driblar a exigência acadêmica pela definição / interpretação²⁵ e mergulho no meu fenômeno, sinto como ele me toca e contemplo seus entornos. Observar, contemplar, imaginar, seguindo “as exigências da coisa” de um modo “furtivo, metafórico e desviado”: reciançado! Entre olhares furtivos para história do *ballet* e diálogos metaforicamente desviados com a Antropologia da Dança, tento traçar um vislumbre contemplativo do termo *ballet*.

Como nativa do *ballet*²⁶ considero natural, como respirar, me referir a tal como “clássico”, mediante ao fato de vivenciar, como uma aluna tardia, o ensino da técnica clássica e de dançar coreografias provenientes de tal vocabulário. Contudo, compreendo minha condição de gota d’água em meio ao gigantesco mar do *ballet* e sua tradição a séculos estabelecida. Sou apenas uma bailarina *outsider*²⁷, literalmente incomodada pela atração / encanto que esta dança me exerce [mesmo diante de algumas experiências negativas]. Ou seja, não é minha intenção ressignificar o *ballet* clássico, não tenho tal poder; meu desejo aqui é refletir nas minhas experiências com o *ballet* clássico, ressignificando-o no meu corpo (corpo entendido como um todo físico, mental e espiritual) para [re] descobrir o meu *ballet*. Então, deixo claro que, ao me referir ao termo “*ballet* clássico”, falo do meu contato com a técnica clássica, seu vocabulário (o que poderíamos denominar de passos), sua estética²⁸, as

²⁵ Sobre esse apelo pela definição, pela interpretação, Camargo (2013, p. 17) comenta: “Porque gostamos de explicar bem direitinho o que é cada coisa, para que não se confunda *Ballet Clássico* com Dança Moderna, Isadora Duncan com Martha Graham, Capoeira com *Break*, Pina Bausch com Eugênio Barba, Sapateado Americano com Sapateado Irlandês, Flamenco com Dança Cigana e assim por diante”.

²⁶ Digo, nativa, pois para além de uma visão etnocêntrica da dança (CAMARGO, 2013), vejo, como Keallinohomoku (2013 [1998]), o *ballet* como uma dança étnica que reflete o ideal cultural das sociedades europeias dentro das quais se originou.

²⁷ Fora dos padrões da tradição balética.

²⁸ A estética da dança clássica, na perspectiva de Lourenço (2014), refere-se ao modo como a gramática clássica é trabalhada (juntamente com música, cenários e figurino) para a criação de um espetáculo de bailado. Modo que foi herdado da tradição do bailado oitocentista, codificado na Rússia imperial, cujo expoente maior é o mestre francês Marius Petipa: revisor de *Giselle* (1884), autor de *A Bela Adormecida* (1890), *La Bayadère* (1877), *Raymonda* (1898), coautor (como Lev Ivanov) de *O Lago dos Cisnes* (1895) e *O Quebra-Nozes* (1892), dentre outros bailados (também denominados de *ballets* de repertório). Segundo este autor, tal estética vem sofrendo uma evolução por conta de uma “complexificação” tanto das coreografias originadas dos bailados do século

danças geradas coreograficamente de tal contato e as tentativas de aprendizagem de variações de repertório²⁹.

Nesse sentido, me permito um mergulho na História e Antropologia da Dança, para buscar uma harmonia em meio a tantos adjetivos que circundam o termo *ballet*.

O *ballet*, para Monteiro (1999), é uma dança originada dentro de um esboço social, cultural, educacional, político, econômico e religioso, que perpassa desde a Itália do *Quattrocento* (século XV) e seu *Balletti*³⁰, como no plano ideológico diante da consolidação dos Estados absolutos (entre os séculos XVI e XVII) e, também na catequização do “novo mundo”. Para tal autora, o conceito de *ballet* tem em si elementos díspares, pois pode representar desde um *ballo* coreografado por Guglielmo Ebreu na Itália renascentista, como uma obra de *ballet* da era romântica dançado por Marie Taglione no século XIX, bem como uma peça criada por uma companhia de *ballet* da nossa atualidade: elementos caracteristicamente diversos, oriundos de contextos socioculturais e tempos históricos diferentes, mas ambos se autodenominam como *ballet*. De tal modo, para definir o conceito de *ballet* se faz necessário uma reflexão do ponto de vista histórico.

O *balletti*, origem primórdia do *ballet* que conhecemos hoje, era um conjunto de danças executadas num salão de baile pela elite nobre italiana, originadas das danças camponesas, que eram refinadas por mestres de dança, para servir a um propósito educativo do corpo e do gesto (saber dançar e ter boas maneiras era quesito essencial para ascender no jogo das relações hierárquicas).

Ao chegar na França através da florentina Catarina de Médicis, que casou-se com o rei francês Henrique II (1533), afrancesou-se chegando ao termo *ballet*. Em meio a consolidação de um projeto político de Estado absoluto francês em torno da figura do rei, o *ballet* torna-se muito mais que um manual de educação / etiqueta e diversão nobre, era “[...] um importante instrumento político, aliviando tensões e apaziguando facções antagônicas” (HOMANS, 2012, p. 31) e “[...] investiram a dança de um objetivo sério e quase religioso e associaram-na à vida intelectual e política francesa” (HOMANS, 2012, p. 35). Surge, neste contexto, o *ballet*

XIX, quando de coreografias de bailados clássicos contemporâneos. Parte desta complexificação é delegada à moda das pernas levantadas a 180 graus, introduzida pela bailarina francesa Sylvie Guillem [que antes de fazer *ballet*, era praticante de ginástica rítmica].

²⁹ Variações de repertório são coreografias que compõem os *ballets* de repertório (em conjunto com as coreografias feitas para o corpo de baile), feitas especialmente para bailarinos solistas e para os primeiros bailarinos.

³⁰ Diminutivo de *ballo*, *balletti* correspondia a danças executadas num salão de baile nobre (Monteiro, 1999). Já no entendimento de Castro (2015), *ballo* era como o mestre de dança Domenico de Piacenza (autor do primeiro tratado escrito sobre dança [1455] de que se tem conhecimento) denominava suas coreografias, sendo *balli* o plural de *ballo*.

de cour [balé de corte], que correspondia a um grande espetáculo palaciano de dança, música, recitais, carros alegóricos e poesia, com temáticas que resgatavam o classicismo grego, dançado pelo e para os nobres, sempre a exaltar a figura do rei, também, expandindo estrategicamente a “grandeza” cultural e a influência francesa para a toda Europa.

Com a fundação da Real Academia de Dança em 1661, pelo rei Luís XIV, as bases do *ballet* [codificação da técnica e vocabulário de gestos e passos – expressos na língua francesa] começaram a ser sistematizadas ao longo de um século chegando a codificação do *ballet* dito clássico, tanto pela época, o renascimento francês, como pela constância da temática mitológica grega nos *ballets* desta época (BOUCIER, 2006).

Em meados do século XVIII surgiram vários movimentos de reforma do *ballet*, com diversos protagonistas entre bailarinos e mestres de dança. Entre os mestres de *ballet* destaco alguns como o inglês John Weaver, o florentino Gásparo Angiolini, ambos precursores do francês Jean-Georges Noverre na construção e consolidação do *ballet d'action* [balé de ação]:

Segundo Noverre, no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada, dança mecânica, que se contenta em “agradar os olhos”, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza. (MONTEIRO, 2006, p. 34)

Noverre conclamou os “filhos de Terpsícore”³¹ a abolir o *ballet* do uso de máscaras, perucas, camadas e camadas de saias de crenolina, espartilhos e ancas duríssimas, que enrijeciam os movimentos, tudo em pró da expressividade; a trocar o virtuosismo exagerado pela educação do corpo e do espírito, levado a cabo por um estudo sério da técnica clássica, da anatomia do corpo, bem como de poesia, literatura e história, de modo a ampliar os horizontes dos bailarinos para a noção dos sentimentos e paixões humanas. A pantomima aliada a dança, daria ao *ballet* independência dos recitais falados e músicas cantadas, ou seja, a expressividade oriunda desta união geraria por si só o sentido / significado do espetáculo de *ballet*, alçando-o ao *status* de bela artes.

E, não poderia deixar de citar [falando dos primórdios do *ballet d'action*] a importante contribuição de uma bailarina [dentre outros bailarinos que também contribuíram para o crescimento do *ballet*] que antes de Noverre, fez sua própria revolução, Marie Sallé. Ousou [simplesmente por ser mulher numa época em que os desejos das mulheres eram controlados

³¹ Monteiro (2006).

por seus pais ou maridos] ao renunciar o empetecado figurino feminino, aliando técnica clássica e pantomima para construção de uma dança profunda e emocional; inovou [na era dos mestres de *ballet*], criando e interpretando muitas de suas danças, contestou a excessiva tradicionalidade da Ópera de Paris, “fugindo”³² para teatros mais populares dentro e fora de Paris. O próprio Noverre lhe rendeu louvores como sinônimo de uma dança verdadeiramente expressiva.

Assim, com a consolidação do *ballet d'action*, as raízes da “[...] ideia de que a dança podia suportar o seu próprio peso dramático, estaria aberto o caminho para bailados narrativos autônomos como *Giselle* (1841) [...]” (HOMANS, 2012, p. 97). Chegamos a era dos *ballets* românticos, no século XIX, caracterizado pela temática das lendas nacionais europeias, pelo contraste entre um mundo real e um sobrenatural, pela constância do amor impossível e da mulher etérea, fúlgida, inalcançável, começa a era das bailarinas, tutus e sapatilhas de ponta.

Com declínio do romantismo na dança, o *ballet* perde seu encanto nos palcos franceses e italianos (cuja preferência era a ópera), levando vários mestres e bailarinos, de ambas as nacionalidades, para uma nova fronteira a ser conquistada: a Rússia. Da união entre a beleza elegante francesa, o virtuosismo italiano e a “alma eslava”³³, nasce a doutrina acadêmica³⁴, responsável por pérolas do bailado narrativo como *O Corsário* (1837, coreografia de Marius Petipa), *Paquita* (1846, coreografia de Marius Petipa e Joseph Mazilier), *A Filha do Faraó* (1862, coreografia de Marius Petipa), *Dom Quixote* (1869, Coreografia de Marius Petipa), *Coppélia* (1870, coreografia de Arthur Saint-Léon), *La Bayadère* (1877, coreografia de Marius Petipa), *O Lago dos Cisnes* (1877, coreografia de Marius Petipa e Lev Ivanov), *A Bela Adormecida* (1890, coreografia de Marius Petipa), *O Quebra-Nozes* (1892, coreografia de Marius Petipa e Lev Ivanov) e *Raymonda* (1898, coreografia de Marius Petipa).³⁵

Já o *ballet* neoclássico tem suas origens na revolução estética³⁶ dos Ballets Russes de Diaghilev, no início do século XX, e se consolida com o trabalho do mestre / coreógrafo Georges Balanchine, que concebe uma dança pura ligada à música, sem subterfúgios

³² Homans (2012).

³³ Bourcier (2006)

³⁴ Importante ressaltar que “acadêmico” foi um termo cunhado por Bourcier (2006) para expressar esse “novo” ballet surgido das contribuições francesa, italiana e russa. Outra historiadora, Homans (2012) definiu este mesmo ballet como “clássico”.

³⁵ Agostine (2010). Obras como *La Fille Mal Gardée* (1789, coreografia de Jean Dauberval, que fora aluno de Noverre), *La Sylphide* (1832, coreografia de Filippo Taglione e que imortalizou a bailarina Marie Taglione) e *Giselle* (1841, coreografia de Jules Perrot e Jean Coralli, considerado o auge do *ballet* romântico) também são consideradas *ballets* de repertório, com a diferença de que surgiram ainda na tradição francesa de *ballet*, sendo *La Fille* um ballet pré-romântico e o mais antigo bailado de repertório dançado até os dias de hoje.

³⁶ Para mais informações sobre a revolução estética promovida pelo Ballets Russes, ler Ferreira (2015).

narrativos, cuja técnica exigia um elaborado trabalho de braço e pés, alongamentos extremos e, por vezes, movimentos de anca pouco convencionais.³⁷

Por maiores que sejam as diferenças no contexto histórico, social / cultural existem elementos ligam o *balleti*, ao *ballet de cour*, ao *ballet d'action*, ao *ballet* clássico (ou acadêmico), ao *ballet* romântico e ao *ballet* neoclássico. Sejam esses elementos um projeto de educação nobre ou a temática da mitologia clássica ou o aspecto do *ballet* como imitação da natureza (*poesis*) ou a técnica clássica que sofreu diversas mudanças ao longo dos séculos. Assim:

Há, porém, algo a ligar todas essas formas de expressão dançada. Sem precisar borrar as diferenças existentes entre elas, não se pode deixar de reconhecer que os mais diversos processos criativos na dança, **ao se colocarem sob uma mesma rubrica, estão sinalizando e afirmando uma pertinência a mesma tradição.** Sem que seja necessário endossar uma concepção evolucionista da história da dança, **é possível reconhecer que por trás do conceito de balé está presente uma totalização histórica.** **Todo balé quando assim se autodenomina, está implicitamente reconhecendo-se como herdeiro de uma tradição.** O conceito de balé estaria expressando uma autoconsciência da dança ocidental que se percebe como uma ruína que vive e revive em compromisso estreito com o passado, embora sempre renovado. O **balé como signo de tradição** remete às dialéticas das práticas sociais, com uma lógica que dá conta tanto da **continuidade**, quanto da **ruptura**. (MONTEIRO, 1999, p. 187-188) [grifos meus]

Reiterando o conceito de *ballet* como “uma autoconsciência da dança ocidental” e “herdeiro de uma tradição” volto minha reflexão sobre o termo *ballet* na perspectiva da Antropologia da Dança.

Partindo da análise de Kaeppler (2013 [1978b]) sobre o uso do conceito de estilo, o *ballet* seria um gênero de dança teatral ocidental e os tantos adjetivos [aqui esclarecidos em uma breve reflexão histórica] seriam estilos³⁸ de se dançar o gênero *ballet*, que se diferenciam pela época e pelo contexto sociocultural nos quais foram praticados. Como ambos os estilos de *ballet*, tem (quase) em comum a técnica clássica [o “quase” se deve ao fato dela ter se modificado e continuar se remodelando ao longo do tempo], temos essa técnica como “forma” (conteúdo), que por sua vez consisti na “estrutura”³⁹ mais o “estilo”:

³⁷ Bourcier (2006) e Homans (2012).

³⁸ Partindo desta ideia, as escolas de *ballet* (francesa, italiana, russa, dinamarquesa, americana) seriam também estilos diferentes de se ensinar (metodologia) a técnica clássica.

³⁹ “Estrutura” seria os elementos (tijolos) que compõem uma coreografia de um dado gênero de dança: “kinemas” são as unidades mínima de movimento (passos). Uma combinação de Kinemas geram “morfokinemas”, que são a menor unidade com significado (o que corresponderia no *ballet* a “uma oitava”, que

É modo como se realiza a estrutura, ou seja, o “estilo”, que nos possibilita compreender e traçar diferenças que são manifestas no tempo e no espaço; por exemplo, a diferença entre o *ballet* do século XIX e o *ballet* do século XX, ou diferenças entre os ballets Russo, Francês e Dinamarquês. (KAEPPLER, 2013 [1978b], p. 93)

Este breve olhar sobre o termo “*ballet*” e os adjetivos que lhe qualificaram em diferentes épocas e contextos socioculturais, segue a ideia⁴⁰ de que o *ballet* reflete em sua tradição as características desses diversos contextos (etiqueta da nobreza, idealização hierárquica, instrumento de propaganda política, didática de catequização, ideal romântico, arte teatral). Mas os tempos são outros e, na contemporaneidade resta-nos a arte teatral, a dança que, na sua estética ainda reflete um ideal de nobreza, o que leva a colocações de que o *ballet* é “[...] uma forma de expressão artística apenas veiculadora de kitsch museológico e, por isso, ultrapassada e há muito postergada para o plano da irrelevância estética” (LOURENÇO, 2014, p. 11) e de que se encontra em vias de morte (HOMANS, 2012).

Então, que *ballet* é esse que tanto busco? Novamente driblando a mãe no pira-pegas, talvez, não seja capaz de conceituá-lo. Quiçá, olhando para minha trajetória, possa dedilhar aqui e acolá imagens de pensamento: o encantamento diante da sonhadora Clara e seu quebranozes, a difícil rotina da aprendizagem da técnica clássica, a dor física e espiritual de ficar longe do *ballet* por 3 meses por conta de uma lesão no tornozelo esquerdo, os desafios de aprender *ballet* aos 27 anos, a tenacidade de permanecer aprendendo-o aos 34 [por toda a vida se possível], a loucura e correria dos ensaios, o burburinho das coxias, o cansaço que por vezes beira o desânimo, os preconceitos que sofri por parte de alguns colegas de turma [s] e professores, a oportunidade de pesquisar sobre o *ballet*... De todas essas imagens, uma resume todas: a alegria de entrar no palco e balletear⁴¹: “É durante esse estado de fluxo ou transcendência, em que os dançarinos não têm que pensar sobre a técnica, mas encontrar a si mesmos criando novas zonas de artisticidade no *ballet* – isso é o que faz tudo valer a pena” (WULFF, 2018 [2008], p.202).

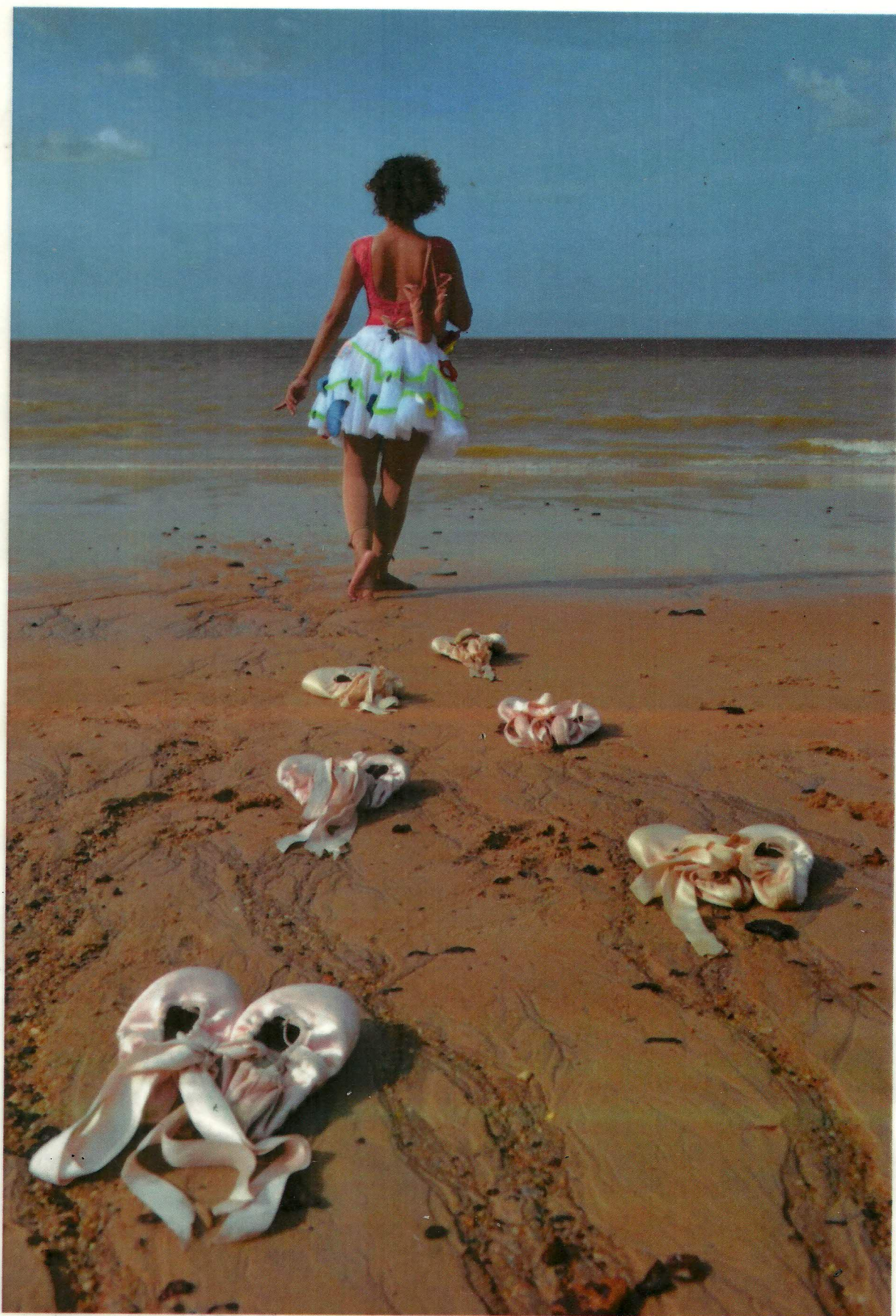
é uma sequência de passos em oito tempos). Combinações de kinemas e morfokinemas geram “motivos” que são sequências gramaticais de movimentos (sequências combinadas de várias “oitavas”). Os motivos, por sua vez, combinados com imagens que geram significâncias, geram um “corema”, que é uma unidade gramatical coreográfica que ocorrem dentro de uma ordem cronológica, ou seja, uma coreografia. (KAEPPLER, 2013 [1978b])

⁴⁰ Para Kaeppler (2013[1978a]) o estudo antropológico da dança pode revelar as estruturas da sociedade a qual ela pertence.

⁴¹ Verbo que não existe formalmente nos cânones da língua portuguesa, mas que a tempos habita a vida e o linguajar dos nativos do *ballet*, significando literalmente dançar *ballet*. Significado este que se aprofunda no texto, à medida que minha escritadança ganha corpo.



I-P 5 – Reprise do Espetáculo da Escola de Dança Ribalta – *Para além do oceano* – 2012. De um arco-íris imaginário, eu represento a cor amarela (Fonte: arquivo pessoal).



I-P 6 – Rastros na areia (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

Em: 17/10/17- Sobre caminhos:

Sei de onde parti,
Não sei onde aportarei.
Mas até chegar ao prumo,
Que magia o rumo.
As pedras no caminho, que do tropeço
Levam-me a um recomeço.
Das flores no caminho,
O sorriso
De quem ousa bailar a valsa triste
Ao som dos bandolins.
Trilha Clara sua andança
Como criança
Que sonha na ponta dos pés,
Com um mundo onde não é revés...
(NASCIMENTO, 2018, p. 294)

Como escrever mediante tantas imagens que parecem dançar nos meus pensamentos? Como poderia, diante de um desejo ardente, fazê-los dançar também nestas páginas? Olhar o mundo do *ballet* e dar ao mundo do *ballet* o que olhar? Não se trata de chegar a conclusões, trata-se da troca experiências, que para Benjamin (1987), é a base da narrativa. Para ele, o narrador se vale de sua própria experiência e da experiência de outros para narrar suas histórias e que uma boa narrativa não pede explicações, mas sim, causa espanto e suscita diferentes reflexões naqueles que a ouvem.

Então, como narrar entrecruzadamente histórias de vivências baléticas de mim e de outros? O ato de narrá-las pode gerar ressignificações sobre o *ballet* para quem as escrevi e para quem as lê? Ou, ainda, trazendo questões de outrem, "se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, porque, então, não observar o observador? Porque não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?" (FORTIN, 2009, p. 82).

Falando de experiências, do amálgama de meu projeto de pesquisa, trouxe comigo a autobiografia educativa, que, para Souza (2008), podem ser entendidas em três aspectos: o ato de narrar-se como fenômeno, como método de investigação e como processo formativo, que intervêm na construção identitária de professores. Nos diz, ainda, que a utilização de histórias de vida é uma alternativa de mediação entre as histórias individuais e sociais, pessoais e profissionais, de modo a compreender as influências das várias escolhas feitas ao longo da vida, assim

Em: 17/10/17- Sobre caminhos:

Sei de onde parti,
 Não sei onde aportarei.
 Mas até chegar ao prumo,
 Que magia o rumo.
 As pedras no caminho, que do tropeço
 Levam-me a um recomeço.
 Das flores no caminho,
 O sorriso
 De quem ousa bailar a valsa triste
 Ao som dos bandolins.
 Trilha Clara sua andança
 Como criança
 Que sonha na ponta dos pés,
 Com um mundo onde não é revés...
 (NASCIMENTO, 2018, p. 294)

Como escrever mediante a tantas imagens que parecem dançar nos meus pensamentos? Como poderia, diante de um desejo ardente, fazê-los dançar também nestas páginas? Olhar o mundo do *ballet* e dar ao mundo do *ballet* o que olhar? Não se trata de chegar a conclusões, trata-se da troca experiências, que para Benjamin (1987), é a base da narrativa. Para ele, o narrador se vale de sua própria experiência e da experiência de outros para narrar suas histórias e que uma genuína narrativa não cede explicações, mas sim, causa espanto e suscita diferentes reflexões naqueles que a ouvem.

Então, como narrar entrecruzadamente histórias de vivências baléticas de mim e de outros? O ato de narrá-las pode gerar ressignificações sobre o *ballet* para quem as escrevi e para quem as lê? Ou, ainda, trazendo questões de outrem, “se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, porque, então, não observar o observador? Porque não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82).

Falando de experiências, dos primórdios de meu projeto de pesquisa, trouxe comigo a autobiografia educativa, que para Souza (2008), podem ser entendidas em três aspectos: o ato de narrar-se como fenômeno, como método de investigação e como processo autoformativo, que intervém na construção identitária de professores. Nos diz, ainda, que a utilização de histórias de vida é uma alternativa de mediação entre as histórias individuais e sociais, pessoais e profissionais, de modo a compreender as influências de nossas escolhas feitas ao longo da vida, assim

[...] analisando o percurso, no sentido de desvendar o profissional que nos habita, e que desejamos ser, é possível conhecer a própria historicidade e dar sentido às experiências vividas, ressignificando conhecimentos e aprendizagens experienciais. (SOUZA, 2008, p. 44)

Tendo em mente o princípio de ressignificar conhecimentos e aprendizagens advindas da experiência, na Disciplina *Etnoreflexões* (ministradas pela minha orientadora Prof.^a Dr.^a Giselle Guilhon e pela Prof.^a Dr.^a Lilian Barros) entrei em contato com a Etnografia, que me remetia a ideia da pesquisa de campo em um determinado espaço sociocultural, na qual a observação participante e a escrita etnográfica dão voz a experiência do “outro”. Em se tratando de Antropologia da Dança diversas pesquisas foram realizadas por meio do método etnográfico. Porém, e se meu campo de pesquisa forem as minhas memórias e vivências enquanto uma bailarina *outsider* pesquisadora? Existe perspectiva para uma escrita de autobiografia etnográfica? Rosa (2015, p. 2) citando indiretamente Kumar (2011) anuncia:

[...] uma auto-etnografia como projeto metodológico engajado na evocação das experiências corporificadas, onde, a escrita performática pode ser utilizada enquanto ferramenta para descolonizar a produção de conhecimento acadêmico.

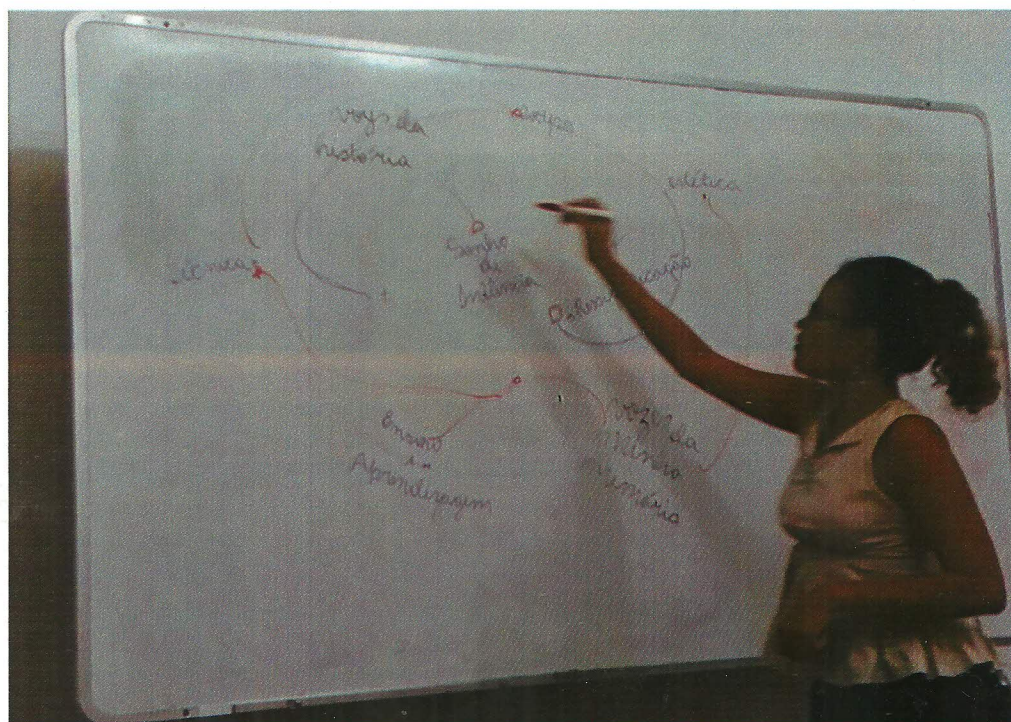
Para Fortin (2009) a autoetnografia se aproxima das escrituras de si, das biografias, das histórias de vida, se caracterizando pela escrita do “eu” num fluxo contínuo entre experiências pessoais e as dimensões culturais, evidenciando as ressonâncias do interior sensível de si. Já para Meyer (2018 [2014]) a dança mediante o olhar de uma epistemologia autoetnográfica proporciona voz ao que não tem, à medida que corporifica na pesquisa a experiência do pesquisador enquanto artista, a dança deixa de ser objeto para ser o fenômeno que dá vida a escrita, dança esta que não está dissociada do pesquisador que a vive⁴²:

A autoetnografia e a autobiografia, pensada no campo da dança, demanda em um ater-se não somente à seleção de documentos, entrevistas, observação de campo, mas às experiências do pesquisador como um tipo de dado etnográfico. As artes da presença requisitam um afastamento da visão descorporizada da ciência clássica, diminuindo o hiato entre ciência e experiência. Como descrever a textura sensível de um acontecimento? A autoetnografia pode propiciar uma chave para a problematização da circularidade entre fazer e conhecer, entre observar e descrever a experiência própria do dançar [...]. (MEYER, 2018 [2014], p. 70)

⁴² “Trata-se sim de um desvio, um desvio na direção do vivido (conhecer | fazer).” (ROCHA, 2012, p. 75)

São tantas as histórias para contar desses quase 7 anos de mergulho no mundo do *ballet*. Histórias que dão a observar as ressonâncias entre meu eu bailarina e as dimensões culturais baléticas vivenciadas, como nos exemplos: por que troquei de instituição de ensino de *ballet*? Com tal troca, veio a mudança, também, de método de ensino (escola de *ballet*), então, quais são minhas impressões do método inglês? Conto depois, vamos continuar falando de caminhos...

Essas ressonâncias geram pegadas, trilhas, rumos, imagens-pensamento, que se entrecruzam acendendo sentidos, criando mapas. Mapas? Se o ato de mapear pode “[...] captar poemas em movimento” (SEEMANN, 2012, p.89), vejo possibilidades de uma cartografia. Cartografia? Mas não era autoetnografia?



I-P 7 - Desenhando meu mapa poético inspirado numa notação de dança em uma aula de *Atos da Escritura* (Fonte: Arquivo pessoal)

Era e é! Costa (2014) traz pistas, quando nos diz que o pesquisador necessita criar seus próprios procedimentos cartográficos mediante o mergulhar no seu território de pesquisa, estabelecendo relações. Já Mejía (2015) lança um olhar para uma certa avizinhança entre etnografia e cartografia evocando a fabulação do poeta: “Eu escrevo com o corpo, poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede, procure ser árvore”. (BARROS, 1998, p. 37 apud MEJÍA, 2015, p. 90).

Seguindo tais rastros deparo-me com uma cartografia autoetnográfica ou uma autoetnografia cartografada. Ambas trazem no seu âmago a grafia (escrita), por sua vez, escrita e dança tem a mesma natureza, lembra?⁴³ Ao escolher tais caminhos, busco “[...] na produção de conhecimentos, afirmar outros possíveis, outros mundos coalescentes a esse nosso atual presente” (FONSECA et al, 2012, p.8).

Outros possíveis através de um olhar recriado, espiralado e criativo que busca dispositivos poéticos disparadores de uma escrita encarnada de ideias, reflexões, imagens que falam, uma escrita que dança. Um escreverballetando.



I-P 8 – Minha espiral de pesquisa imaginada na Disciplina *Movimento Criador do Ato Teórico*, onde busco entender meu fenômeno de pesquisa por meio de palavras-chave que lançam entre si ressonâncias e linhas de intensidade. A escolha de fazer uma espiral em formato de tutu de *ballet* veio do desejo de fazer minha pesquisa e escrita dançarem (Fotografia por Stéphanie Nascimento).

⁴³ “Desde o começo percebemos que a dança é afim a escrita, que o movimento que percorre uma entrelaça a outra, que as duas são feitas de algo único” (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 130 apud BALDI, 2017, p. 27).



I-P 9 – O voo da bailarina (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

23/10/17- Boca de forno

Boca de forno?
Forno.
Tirando o bolo?
Bolo.
Jacarandá?
Dar.
Onde eu mandar?
Vou!
E se não for?
Apanha um bolo!⁴⁴

Hoje bateu fundo no peito a saudade das aulas de *ballet*. Já quase um mês parada, porque não vou dançar no espetáculo de fim de ano e esse mês só terão ensaios. Aulas, montagem de coreografias, espetáculos e ensaios são processos típicos do fazer balético, que envolvem relações de criatividade, ensino e aprendizagem, teoria e prática. Enquanto pedagoga, nunca entendi o ato de ensinar separado de aprender, o teórico desvinculado do praticar e vice-versa. Nunca entendi tais dualidades:

Para a dança, o pensamento não é reflexivo. Pensamento é ato, é tomada de posição no tabuleiro. Pensar é uma escolha, uma estilística da existência. Neste caminho, somos levados a entender que fazer e pensar estão necessariamente imbricados e de que criar/pensar significa inventar mundo, fabricar futuro, interferir no curso das coisas tal como elas se dão. No pensar/criar sempre uma política. (ROCHA, 2012, p. 74-75)

Quando criança costumava brincar de boca de forno e fazia de tudo para realizar as tarefas pedidas pelo mestre da brincadeira. Ai de mim apanhar um bolo! O *ballet* parece seguir o mesmo princípio:

Tendu en croix,⁴⁵
Recomeça por trás.
Glissé, demi plié,
Glissé, demi plié,
Glissé, demi plié.

⁴⁴ Cantiga cantada na brincadeira *Boca de forno*, mais lembranças de minha infância.

⁴⁵ Parece um de meus poemas, mas é a escrita da lembrança de uma aula livre de *ballet* no Luz Centro de Dança. A maioria do vocabulário do *ballet* foi codificado em francês: *tendu* (significa esticado, consiste em arrastar a perna até esticar o pé sem tirá-lo do chão), *glissé* (significa escorregando/deslizando, consiste em arrastar a perna até o pé esticar, tirando-o do chão num ângulo menor que 45 graus), *demi plié* (significa dobrado e consiste em dobrar os joelhos o máximo possível sem tirar o calcanhar do chão) e *jeté* (significa jogado/atirado, consiste em arrastar a perna até esticar o pé, tirando-o do chão num ângulo de 45 graus, sua dinâmica é diferente do *glissé*, pois deve ser executado como uma rápida e precisa flecha) são passos realizados na barra *en croix*, que significa fazer o movimento de perna em formato de cruz (frente, lado e atrás) e *détourné* é dar a volta por dentro (pelo lado da barra), para assim executar o *détourné* tirando o lado direito para o esquerdo.

23/10/17- Boca de forno

Boca de forno?
Forno.
Tirando o bolo?
Bolo.
Jacarandá?
Dar.
Onde eu mandar?
Vou!
E se não for?
Apanha um bolo!⁴⁴

Hoje bateu fundo no peito a saudade das aulas de *ballet*. Estou quase um mês parada, porque não vou dançar no espetáculo de fim de ano e esse mês só terão ensaios. Aulas, montagem de coreografias, espetáculos e ensaios são processos típicos do fazer balético, que envolvem relações de criatividade, ensino e aprendizagem, teoria e prática. Enquanto pedagoga, nunca entendi o ato de ensinar separado de aprender, o teorizar desvinculado do praticar e vice-versa. Nunca entendi tais dualidades:

[...] a natureza do pensamento não é reflexiva. Pensamento é ato, é tomada de posição no tabuleiro. Pensar é uma escolha, uma estilística da existência. Neste caminho, somos levados a entender que fazer e pensar estão necessariamente imbricados e de que criar/pensar significa inventar mundo, fabricar futuro, interferir no curso das coisas tal como elas se dão. No pensar/criar sempre uma política. (ROCHA, 2012, p. 74-75)

Quando criança costumava brincar de boca de forno e fazia de tudo para realizar as tarefas pedidas pelo mestre da brincadeira. Ai de mim apanhar um bolo! O *ballet* parece seguir o mesmo princípio:

Tendu en croix,⁴⁵
Recomeça por trás.
Glissé, demi plié,
Glissé, demi plié,
Glissé, demi plié.

⁴⁴ Cantiga cantada na brincadeira *Boca de forno*, mais lembranças de minha infância.

⁴⁵ Parece um de meus poemas, mas é a escrita da lembrança de uma aula livre de *ballet* no Luz Centro de Dança. A maioria do vocabulário do *ballet* foi codificado em francês: *tendu* (significa esticado, consiste em arrastar a perna até esticar o pé sem tirá-lo do chão), *glissé* (significa escorregando/deslizando, consiste em arrastar a perna até o pé esticar, tirando-o do chão num ângulo menor que 45 graus), *demi plié* (significa dobrado e consiste em dobrar os joelhos o máximo possível sem tirar o calcanhar do chão) e *jeté* (significa jogado/atirado, consiste em arrastar a perna até esticar o pé, tirando o do chão num ângulo de 45 graus, sua dinâmica é diferente do *glissé*, pois deve ser executado como uma rápida e precisa flecha) são passos realizados na barra *en croix*, que significa fazer o movimento de perna em formato de cruz (frente, lado e atrás) e *détourné* é dar a volta por dentro (pelo lado da barra), para assim executar o exercício tanto do lado direito como esquerdo.

*Jeté, jeté, jeté, jeté,
Détourné. E começa tudo de novo do outro lado...*

Ouçó, observo, tento entender a velocidade e dinâmica dos passos de acordo com o tempo da música.⁴⁶ Procuro não somente reproduzir o movimento, antes busco senti-lo, refletindo nas potencialidades do meu corpo e o que poderia criar com esses conhecimentos e, se necessitar, pergunto. Antes da oportunidade de vivenciar uma formação profissional em dança, não pensava a minha educação balética, apenas observava e repetia o que me era ensinado.

Professores de *ballet* ensinam pela demonstração dos movimentos. Os mais cuidadosos até tocam o corpo do aluno para lhes mostrar o caminho do movimento no corpo, mas em contrapartida, desejam ver a perfeição do reproduzir: “Estica esse pé”, “*Glissé* tem uma força, tem precisão e é menos de 45 graus”, “Olha essas cabeças”, “Decora o exercício Fulana”, “Já falei que é assim”.

Ouçó com atenção, mesmo quando a correção não é comigo. Dependendo do mestre [e já tive 10 diferentes professores de *ballet* entre homens e mulheres, jovens e mais maduros], ser corrigida pode ser uma experiência de crescimento ou de humilhação.

Por ter passado por ambos – experiência de crescimento e experiência de humilhação – posso refletir que o processo de ensino e aprendizagem do *ballet* enquanto percurso, pode ser uma via de mão dupla ou de mão única. Quando de mão dupla há interação entre professor e aluno, existindo a troca de conhecimentos e experiências, consideração a realidade corporal do aluno, condições para que este seja capaz de entender por si a experiência da técnica clássica e seja capaz de criar por meio do repertório do *ballet*. Todavia, na maioria dos casos, a tradição do ensino do *ballet* cabe apenas um processo de aprendizagem de mão única, no qual o professor diz / demonstra e o aluno obedece / copia / executa.

A exemplo disto temos a experiência de Neila Baldi (2014), que ao rememorar seu processo de aprendizagem do *ballet* em sua dissertação de mestrado, relata justamente um processo de mão única, no qual as alunas tinham que reproduzir o que era demonstrado por sua professora e as danças eram cópias das *performances* de grandes bailarinas vistos em vídeos. As aulas também demandavam a valorização do virtuosismo, evocado nos gritos de sua professora que exigia que as alunas sustentassem a perna alta, e que se dessem por

⁴⁶ O tempo musical é dado conforme a dinâmica do exercício, a contagem pode ser 2/4, 3/4, 4/4. Alguns professores gostam de contar o tempo de cada sequência de passos, mas eu prefiro ouvir a música, pois o próprio andamento musical “diz” o que fazer.

satisfeitas com os gritos, uma vez que ela, quando era aluna, aprendeu a sustentar a perna apanhando de sua professora.

Outro exemplo similar é o de Klauss Vianna, que fora aluno do ex-bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Carlos Leite, conhecido por sua rigidez e por bater nos alunos com uma vara:

[...] as aulas dele não eram um primor de respeito humano e artístico: eram brutais, com ensinamentos que chegavam aos alunos através de xingamentos e varadas. E qualquer questionamento mais insistente tinha apenas uma resposta: “Isto é segredo profissional”. (VIANNA, 1990, p. 22-23)

Na aventura de aprender o *ballet* clássico vivenciei tanto trajetórias de trocas mútuas, quanto experiências de preconceito. Meu primeiro professor gritava muito, não tinha paciência e não acreditava que eu tinha potencial de subir ao palco com apenas 4 meses de experiência [confesso que também não acreditava]. Entretanto – ao mudar de turma – as professoras estagiárias Leticia Soares e Lorena Kawamoto não só acreditaram em mim, como me proporcionaram as primeiras vivências agradáveis de aprendizagem e a oportunidade de dançar pela primeira vez num palco [com o bônus de uma música sugerida por mim].

Com o fim do estágio docente delas e saída do meu antigo professor, conheci Dejan Souza, um professor que sabia escutar seus alunos, sensível a necessidade de cada um, foi o primeiro a tocar meu corpo⁴⁷, me auxiliando no ato de entender o caminho que um movimento deve percorrer no corpo para uma perfeita execução da técnica. Com ele tive as melhores experiências coreográficas.

Como não falar da professora Rosana Rosário, da ETDUFPA, com a facilitação do ensino do *ballet* através do método de educação somática GYROKINESIS®, cujo projeto de extensão tive o prazer de participar como aluna entre 2012 e 2013. Experiência da qual se originou a coreografia *Brisa*, dançada no Espetáculo *Quatro*.⁴⁸ Sobre esta coreografia um adendo interessante que ouvi de uma professora desta mesma instituição: “Foi a que mais gostei de ver no espetáculo, porque não era *ballet* era contemporâneo”. Dança contemporânea? Há controvérsias, pois, o *ballet* pode beber em outras fontes sem deixar de

⁴⁷ Ensinar *ballet* a uma criança é completamente diferente de ensinar um adulto iniciante. Ao contrário da criança que tem um corpo em formação, o adulto chega a uma sala de aula de *ballet* com vícios posturais, dificuldade de coordenar braços, pernas e cabeça num mesmo movimento, pouca força e flexibilidade. Diante de uma estrutura corporal a ser desconstruída para corporificação da técnica do ballet, a correção pelo gesto do toque pode ser um importante recurso docente para o ensino da técnica, tendo em mente que mais valioso “[...] do que o resultado formal do movimento, é o processo, o percurso do gesto. Portanto, o como se torna prioridade.” (SOTER, 1999, p. 144-145)

⁴⁸ O espetáculo *Quatro*, foi a apresentação de fim de ano (2012) do Curso Básico de *Ballet* da ETDUFPA, coordenado na época, pela Prof.^a Msc.^a Ana Cristina Freire Cardoso e pela Prof.^a Msc.^a Rosana Rosário.

ser *ballet*⁴⁹ e dança contemporânea não é um gênero de dança em si, mas um modo de [re] pensar a dança, seja um ou mais gêneros [incluindo o próprio *ballet*], aliada ou não a outras artes como teatro e o circo, modalidades esportivas, artes marciais, dentre outras misturas.

E, ainda, a professora Aliny Luz, responsável por me guiar na descoberta do método inglês de ensino do *ballet* (também conhecido como método Royal). Sempre disponível, responde dúvidas, incentiva, ensina e corrige tanto pela demonstração como pelo toque.

Falando em método inglês, deixei no ar, anteriormente, que havia uma motivação para a troca de instituição de ensino de *ballet*: No início de 2015, o professor Dejan saiu da escola e outra docente assumiu seu lugar. Trata-se de uma excelente professora, mas naquele momento específico não teve olhar e escuta para as necessidades específicas de cada aluno.

Nesta turma tínhamos uma colega em processo degenerativo de perda da visão; com a paciência e um ensino conduzido pelo toque, o professor Dejan mediou a aprendizagem desta aluna especial, que floresceu e dançou lindamente nossa coreografia no espetáculo de final de ano (2014). Com a nova docente, esta aluna acabou desistindo do *ballet*, pois as demonstrações eram rápidas demais e eram ensinados passos além das habilidades da maioria dos alunos. Ela não parava sua aula para mediar pessoal e diretamente no corpo desta aluna, ajudando-a na compreensão de como ela poderia realizar os movimentos propostos e se deslocar pelo espaço sem enxergar-lo direito. Como educadora, tentei alertá-la sobre necessidade de tal aluna e comentei como o professor Dejan mediava sua aprendizagem, porém...

Também senti muito a mudança de professor, pois sempre tive dificuldade de entender e decorar sequências [fato que venho tentando superar] e com a nova metodologia de ensino, cada dia era uma aula de barra nova, as sequências de centro e diagonais eram difíceis e ensinadas rápidas demais⁵⁰. Havia bastante espaço para as alunas virtuosas, tanto que estas foram selecionadas para, também, terem aulas de repertório com outra professora, obtendo assim mais oportunidades de crescimento. Aos demais alunos restava o acostumar-se a habitar as filas de trás nas coreografias e – no meu caso – buscar por si conhecimentos que agregassem a minha aprendizagem. Quanto a distinção entre alunos considerados comuns e alunos tidos como virtuosos, Wulff (2018 [2008]) numa interessante pesquisa etnográfica

⁴⁹ Para quem desejar tirar as próprias “conclusões”, a coreografia *Brisa* pode ser assistida no link < https://www.youtube.com/watch?v=Mlr_6A0UWnY&t=43s>.

⁵⁰ Uma aula de típica de *ballet* se divide em barra (com exercícios que tem ao mesmo tempo função de aquecer o corpo e prepara-lo para executar os mesmos movimentos no centro), centro nos quais são dançados/exercitados os *adágios* (significa muito lento) caracterizado por movimentos lentos com ênfase no equilíbrio e sustentação da perna e diagonais nos quais são praticados os *allegros* (significa alegre, rápido) nos quais são praticadas as baterias de saltos, giros e piruetas.

sobre a cultura de palco e bastidores do *ballet*, discorre sobre uma distinção – típica entre os nativos do *ballet* – entre *workhorses*,⁵¹ que são bailarinos que tendem a trabalhar longas horas na tentativa de obter algum sucesso e *racehorses*,⁵² bailarinos que, com menos esforço, alcançam êxito e superam os demais. Assim as características corporais e o desempenho de um aluno são determinantes para se obter ou não um olhar diferenciado por parte das instituições de ensino e, por consequência, mais oportunidades de aulas e obtenção de conhecimentos.

Neste rumo, a cada dia morria um pouco do meu entusiasmo e meu desempenho dançante já não era o mesmo – como minha cara ex-colega de turma que desistiu do *ballet* – estava prestes a desistir do meu sonho.

A tendência cristalizada do ensino da dança clássica dificulta a formação de um espaço capaz de proporcionar experiências prazerosas, formação e conscientização do próprio corpo, ou seja, um lugar que o aluno não seja desrespeitado, desmerecido como pessoa. Espaços que permitam a aceitação frente ao grupo, espontaneidade, a criação de ideias, a vivência de emoções positivas, além de gerarem segurança e estimular questões importantes como individualidade e experiência de cada um. (REZENDE, 2010, p. 10)

Mudando de rumo em busca de novas possibilidades, cheguei ao Luz Centro de Dança, com a promessa de um recomeço, um novo caminho didático a ser percorrido. Com a professora Aliny matei a saudade do ensino pelo toque que ajuda o corpo a entender o sentido de cada movimento, de uma aula planejada e estruturada para o crescimento gradativo do aluno. Adaptei-me ao método inglês por este organizar o ensino da técnica de modo progressivo, metodologicamente organizados em grades.⁵³ Com um programa fixo de conteúdos a cada ano (a cada grade), pôde experimentar pequenos avanços e conquistas a cada aula. Com as aulas livres (com sequências de movimentos elaboradas pelos professores) e com as aulas de pontas são estimuladas a memória, a musicalidade, a técnica e força necessárias para a dança nas pontas. Não entrarei no mérito de qual é o melhor método ensino do *ballet*,⁵⁴ apenas que, no meu caso, por ter começado tarde no *ballet* e com um corpo

⁵¹ Cavalos de trabalho.

⁵² Cavalos de corrida.

⁵³ No nível iniciante são 8 grades (fora o *Pre-primary* e *Primary*). No intermediário temos o *Intermediate Foundation* e *Intermediate*. E no avançado temos o *Advanced Foundation*, *Advanced I* e *Advanced II* (CASTRO, 2015)

⁵⁴ Posso apenas vislumbrar sensações oriundas de minha experiência: anterior a vivência do método Royal, tive contato na Ribalta com aulas, cuja base era constituída de um misto de metodologias. Como salienta Sampaio (2000), no Brasil não temos um método próprio, aprende-se um pouco do método russo (conhecido como Vaganova) e menos ainda dos métodos francês, italiano (método Cecchetti) e americano (método Balanchine). Sobre o método inglês, o autor considera uma “metodologia enlatada” (p.270). Nesse mesmo sentido, Vianna

biologicamente / anatomicamente maduro, preciso de um tempo maior para pensar o que me é ensinado. Por isso me identifiquei com este método em especial.

É possível percorrer uma via de mão dupla, na qual haja troca de experiências, um olhar e escuta sensíveis para a necessidade de cada aluno. Onde haja possibilidades e ferramentas para que o futuro bailarino (seja amador ou profissional) possa conhecer seu corpo, delinear e superar seus limites, adentrando atalhos de criatividade, autonomia e autenticidade. Nas palavras de Sampaio (2013, p. 186),

A trajetória de um bailarino é construída por ele, somente por ele. Professores lhes dão instrumentos, coreógrafos, experiências, mas é através de sua inteligência e de sua sensibilidade que o bailarino irá reunir elementos suficientes para transpor as imensas dificuldades dessa arte.

O que nos leva a entender que são experiências [mesmo as negativas] no processo de ensino e aprendizagem do *ballet* que delineiam a inteligência e sensibilidade de um bailarino frente a sua dança. É esse processo – seja de via de mão única ou via de mão dupla – que nos proporciona os meios de incorporação de nossa dança.

Não é o foco desta pesquisa discutir a fundo o processo de ensino e aprendizagem em si e as minúcias da técnica do *ballet*, descrevendo passos, exercícios e como executá-los da melhor forma. As experiências aqui narradas lançam olhares para as relações humanas vivenciadas dentro do ato de aprender / ensinar o *ballet*, justamente por entender que é no âmago desse processo educativo que ideias, intenções, [pre] conceitos e padrões podem ou não ser reproduzidos e perpetuados, de modo a alimentar uma tradição na qual, por vezes, “Muitos professores matam o artista em sala de aula” (VIANNA, 1990, p. 34). O coração desta pesquisa está no ressignificar essas experiências para entender que *ballet* é esse que tanto almejo.

Escrevodaço por desejar / sonhar um processo de ensino e aprendizagem mais humano e fecundo, que permita ao aluno / bailarino não só executar o vocabulário do *ballet*, como saber criar em torno de uma ideia e saber PENSAR a sua arte. Teoria e prática imbricadas num processo único gerando *práxis* balética,

(1990) entende o método Royal como inadequado para as brasileiras, pois foi elaborado para o corpo das meninas inglesas, que tem pernas longas e bumbum fino, ao passo que as brasileiras tem perna curta e bumbum grande [meu caso]. Se o método inglês é fechado (enlatado) e inadequado para o corpo das brasileiras, por que me adaptei a tal metodologia? Todos os métodos, tirando o americano e o cubano, foram criados para um corpo europeu, portanto, o que Flávio Sampaio e Klaus Vianna pensam do método RAD corresponde às suas experiências pessoais com o tal.

Praticam-se conceitos em uma sala de ensaio. Teorias emergem de um fazer. A teoria neste sentido seria uma prática, e a prática um ato refletido. Faz-se urgente romper com a lógica bipartidária que perpetua a ideia de que a teoria pertence aos que pensam e a prática aos que fazem. (MEYER, 2018 [2014], p. 69)

Pensar o meu *ballet* é gerar *práxis* balética, que por sua vez é conhecimento que emerge do próprio *ballet* enquanto fenômeno dança, gerando uma escritadança, uma escritaballetante [as imagens-pensamento aqui impressas em papel vegetal, deixam transparecer a escrita das narrativas entrecruzadas como movimento único: uma dançaescrita, uma escritadança]. Um *ballet* encarnado de vida é verdadeiramente balletar...



I-P 10 – Memórias (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

24/10/17- Toda vez que lembro disso...

Toda vez que entro me lembro do que sempre, sempre digo.
E toda vez que saio me esqueço do que nunca disse.

Toda vez,

Toda vez que entro me lembro do que sempre fiz.
Toda vez que saio me esqueço do que nunca pensei.

Toda vez que entro me lembro do que sempre faço.

Toda vez que saio me esqueço do que nunca penso.

Toda vez que entro me lembro do que sempre digo.

Toda vez que saio me esqueço do que nunca pensei.⁵⁵

Lembro como se fosse hoje, em uma aula de História da Dança, um dia atípico com um professor temporariamente substituído. Fazia alguns meses que estávamos vendo um documentário que mostrava as mudanças na dança teatral, do romantismo do século XIX à dança contemporânea do século XX.

No exato momento em que passava uma coreografia em que bailarinos faziam *por de bras* militarmente ao som de uma voz feminina, que entoava as palavras descritas na epígrafe acima, tal professor declarou: “olha só, esse *por de bras* é muito repetitivo, isso não corresponde mais ao nosso tempo”. Alguns colegas da turma concordaram e engrossaram o coro de que o *ballet* é uma dança ultrapassada.

O que todos ignoravam, incluindo eu, é que tal coreografia é de William Forsythe, que veio de uma formação clássica e propôs em seu trabalho uma radicalização da técnica do *ballet*, levando-a a extremos, pois:

[...] investigou possíveis cruzamentos que a tradição do balé poderia desenhar numa conjuntura contemporânea da dança. Propondo pesquisas sobre os percursos do movimento no balé, ações antagônicas como aceleração/desaceleração, mudanças bruscas de direção para passos já estabelecidos e a exploração dos limites físicos e falhas no ato coreográfico, Forsythe atçou reflexões sobre os conceitos e da criação coreográfica no balé. (FERREIRA, 2015, p. 36)

Para Ferreira (2015), Forsythe não ensina investigação e a criação coreográfica em *ballet* como um recital museológico de seu já estabelecido vocabulário, antes como forma de alimentar outras maneiras de existir do *ballet*, pois seu vocabulário não envelhece, apenas sua escrita que é datada no tempo. Ideia a qual comunga Lourenço (2014, p. 18) quando diz:

⁵⁵ Trecho do espetáculo *Artifact* (1984) do coreógrafo americano William Forsythe.

⁵⁶ Trata-se do documentário realizado por Sonia Schoonejans, *A dança do Século* (1999), dividido em cinco partes: 1- *Do Romantismo ao neoclássico*, 2- *Do academicismo ao clássico abstrato*, 3- *Da dança livre ao Tanztheater: o expressionismo alemão*, 4- *Da dança moderna ao pós-modernismo* e 5- *A dança contemporânea, a explosão*.

24/10/17- Toda vez que lembro disso...

Toda vez que entro me lembro do que sempre, sempre digo.
 E toda vez que saio me esqueço do que nunca disse.
 Toda vez,
 Toda vez que entro me lembro do que sempre fiz.
 Toda vez que saio me esqueço do que nunca pensei.
 Toda vez que entro me lembro do que sempre faço.
 Toda vez que saio me esqueço do que nunca penso.
 Toda vez que entro me lembro do que sempre digo.
 Toda vez que saio me esqueço do que nunca pensei.⁵⁵

Lembro como se fosse hoje, em uma aula de História da Dança, um dia atípico com um professor temporariamente substituto. Fazia algumas aulas, que estávamos assistindo a um documentário que mostrava as mudanças na dança teatral ocidental, do romantismo do século XIX à dança contemporânea do século XX.⁵⁶

No exato momento em que passava uma coreografia em que bailarinos faziam *por de bras* militarmente ao som de uma voz feminina, que entoava as palavras descritas na epígrafe acima, tal professor declarou: “olha só como o *ballet* é fechado, repetitivo, isso não corresponde mais ao nosso tempo”. Alguns colegas de turma concordaram e engrossaram o coro de que o *ballet* é uma dança ultrapassada.

O que todos ignoravam, incluindo eu, é que tal coreografia é de William Forsythe, que veio de uma formação clássica e propôs em seu trabalho uma radicalização da técnica do *ballet*, levando-a a extremos, pois:

[...] investigou possíveis cruzamentos que a tradição do balé poderia desenhar numa conjuntura contemporânea da dança. Propondo pesquisas sobre os percursos do movimento no balé, ações antagônicas como aceleração/desaceleração, mudanças bruscas de direção para passos já estabelecidos e a exploração dos desequilíbrios e falhas no ato coreográfico, Forsythe atçou reflexões acerca dos conceitos e da criação coreográfica no balé. (FERREIRA, 2015, p. 30)

Para Ferreira (2015), Forsythe não enxerga a investigação e a criação coreográfica em *ballet* como um recital museológico de seu já estabelecido vocabulário, antes como forma de alimentar outras maneiras de existir do *ballet*, pois seu vocabulário não envelhece, apenas sua escrita que é datada no tempo. Ideia a qual comunga Lourenço (2014, p. 18) quando diz:

⁵⁵ Trecho do espetáculo *Artifact* (1984) do coreógrafo americano William Forsythe.

⁵⁶ Trata-se do documentário realizado por Sonia Schoonejans, *A dança do Século* (1993), dividido em cinco partes: 1- *Do Romantismo ao neoclássico*, 2- *Do academicismo ao clássico abstrato*, 3- *Da dança livre ao Tanztheater: o expressionismo alemão*, 4- *Da dança moderna à pós-moderna, a dança americana* e 5- *A dança contemporânea, a explosão*.

“Como é próprio das línguas vivas, a linguagem do ballet está em constante evolução”. Para contrapor, Homans (2012, p. 604) acredita que “Nas últimas duas décadas o ballet⁵⁷ tem vindo assemelhar-se a uma linguagem moribunda”.



I-P 11 – *Artifact* de William Forsythe (Fonte: <<http://cndanza.mcu.es/es/artifact-suite>> e <<http://www.danseenseine.org/la-vie-de-lassoc/artifact-tourbillon-de-virtuosite>>, montagem de imagem feita por mim)

Seis séculos se passaram, desde que os primeiros *ballos* foram dançados na Itália renascentista e, tempos após tempos, contextos após contextos: o Rei Sol⁵⁸ dançou, *La Sallé*⁵⁹ tirou a máscara e emocionou seu público, Noverre conclamou os “filhos de Terpsícore” a renunciarem a dança mecânica, para dançarem as paixões humanas, Fokine e Pavlova mostraram – nas dores de morte poética de um cisne⁶⁰ – novos rumos para o *ballet* do século XX e, aqui estou, uma bailarina incomum pensando minha arte, buscando o meu *ballet*. Diferentes olhares, histórias e pensamentos para entender que “Todo ponto de vista é a vista de um ponto. Para entender como alguém lê, é necessário saber como são seus olhos e qual é sua visão de mundo. Isso faz da leitura sempre uma releitura.” (BOFF, 1997, p. 2).

⁵⁷ Tanto na referência de Lourenço como na de Homans, o termo ballet não se encontra tachado em itálico.

⁵⁸ Como ficou conhecido o Rei Luís XIV ao interpretar o deus Apolo no *Ballet de La Nuit* em 1653.

⁵⁹ Como era conhecida a bailarina do século XVIII, Marie Sallé.

⁶⁰ Trata-se do solo clássico *A Morte do Cisne*, coreografada por Michel Fokine especialmente para a bailarina Anna Pavlova em 1905, cuja a poesia e carga dramática ficava por conta da interpretação da bailarina, já que a dança correspondia a simplicidade do *pas de bourré* e *por de bras*. É uma das obras primas do repertório dos Ballets Russes de Diaghilev.

Meus olhos veem além do que pude viver do *ballet*. Enxergam a importância do bailarino pensar [não só a copiar e reproduzir]: seu corpo, a técnica [que se torna única em cada corpo que ela reverbera] e a criação, dando vida a outras formas de ser e existir do / no *ballet*, tendo no professor a figura um mediador.

Mediador no sentido de não impor suas experiências corporais ao aluno / bailarino, em acordo com Sampaio (2016) que não acredita na possibilidade do professor ensinar uma experiência corporal sua aos seus alunos, pois cada corpo é único assim como as sensações que nele ressoam. Mediar o processo de ensino, aprendizagem e criação em *ballet* perpassa o entendimento de:

Fazer o aluno ampliar suas potencialidades e seu repertório de possibilidades, desenvolver dentro dele a capacidade de conhecer o íntimo do movimento, seu ponto essencial, ativar em si a noção de espaço e o espaço que lhe cerca, as sensações, o tempo, a vitalidade e a dinâmica do seu movimento. A respiração, que é o princípio básico para um corpo pré-expressivo. A vibração do som dentro dele e a avaliação do impacto que o seu movimento causa em alguém. Não o deixar esquecer de exercitar a inventividade e fazê-lo criar em torno de uma ideia. (SAMPAIO, 2013, p. 189)

Enfatizando novamente o processo de ensino, aprendizagem e criação em *ballet*, tenho em mente que é nesse processo que um determinado modo de pensar / fazer *ballet*, ou seja, uma *práxis* balética, pode se perpetuar engessada no tempo ou pode ganhar novos contornos, novos sentidos.⁶¹ É uma questão de conhecer para entender, lê para reler, pensar para criar / recriar. É uma questão de perspectiva, de que forma você escolhe vê / pensar / criar / dançar o *ballet*.

Agora que conheço a história de William Forsythe, pude ressignificar meu olhar para *Artifact*, além de uma técnica revitalizada num olhar contemporâneo, vejo uma crítica a velha *práxis* balética, cheia de “[...] estereótipos e hierarquias construídas no discurso de quem produz e escreve sobre dança” (FERREIRA, 2015, p. 34). A este conjunto de estereótipos e hierarquias, que delineiam o que é *ballet*, chamo de tradicionalidade balética. Falo mais disso em outro momento.

Dessas lembranças – o impacto da cena de *Artifact*, o olhar daquele professor e de meus colegas de turma para o *ballet* – despertaram em mim uma dolorosa contradição entre o desejo de viver um *ballet* revigorado e a realidade de padrões rígidos nos quais nunca me

⁶¹ Klaus Vianna (1990) segue um raciocínio parecido quando nos diz: “Toda a deformação da dança, no Brasil, começa no ensino.” (p. 60)

encaixei e, quiçá, nunca me encaixe ou não precise me encaixar, porquanto buscar o meu *ballet* implica em ressignificar minhas experiências para possibilitar a escrita de outras *práxis* baléticas, que permitam a esta bailarina *outsider* coexistir com tantas outras formas de ser e estar no *ballet* . Por isso, pensar minha arte seja um ato de esperança de em meio a tantas significações, buscar um simples prefixo – “re” – que pode fazer toda a [s] diferença [s].



I-P 12 – Quem sou eu? (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

25/04/18 – Pensar o meu *ballet*: uma batalha perdida?

Quem sou eu?
 Uma folha caída
 Diante da árvore?
 Uma gota d'água
 Em meio a um imenso oceano?
 Um grão de areia
 No deserto sem fim?
 Mesmo sendo folha caída,
 Gota d'água ou grão de areia,
 Simplesmente,
 Penso, sinto, vivo, balleteio.
 Pequena como sou
 Atravesso e sou atravessada
 Pela imensidão...

Se pensarmos agora em *ballet*, que lhe vem à mente? Os clássicos de repertório?⁶² A técnica, que com o passar dos tempos tornou-se mais vertical? A estética das linhas verticais?⁶⁴ O virtuosismo da perna alta?⁶⁵ A imagem do bailarino, pontas, etérea, frágil, fúlgida, alta, magra, branca, flexível, intocável, beirando o ideal de perfeição do romantismo do século XIX?

Antes as imagens pertencem à tradicionalidade balética que, no meu olhar, é o discurso de base, a força que “alimenta” a linguagem do gênero *ballet* através dos tempos e suas mudanças socioculturais, fomentando o que é e o que não é *ballet*. Os processos de ensino e aprendizagem da técnica, as imagens do bailarino e corpo ideal, assim como a estética das criações coreográficas que compõem os espetáculos de bailado. A história mostra como esse discurso mudou de século em século, de contexto em contexto, influenciando o *ballet* e seus nativos. A tradicionalidade balética que constitui o *ballet* que vemos hoje,

I-P 12 – Quem sou eu? (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

⁶² São obras que contam uma história através da dança, pantomima, música, figurino, cenário, podendo ter 2 ou mais atos, segundo Caminada (1999) para ser de repertório um ballet deve manifestar ao longo do tempo um caráter atemporal, universal e perene. Por essas características, um ballet de repertório deve ser respeitado, modificando-o o mínimo possível.

⁶³ Para Sampaio (2013) a base da estética (verticalidade) e da técnica do ballet estão ancoradas na estabilidade (en dehors) e na perpendicularidade (o ato de empurrar o solo para produzir forças opostas, que dão agilidade e domínio da técnica). Tanto para ele como para Lourenço (2014) a complexificação desta técnica se deu pela ousadia de coreógrafos e avanços técnicos/corporais de bailarinos.

⁶⁴ “[...] a mais saliente lei visual do ballet, que é a verticalidade.” (LOURENÇO, 2014, p. 37)

⁶⁵ Quanto “a moda da perna alta” Lourenço (2014, p. 19) declara que “Mostrar os extremos que o corpo consegue atingir é, queiramos ou não, parte integrante da estética do ballet no século XXI”.

⁶⁶ Não posso deixar de citar que existe exceções como Misty Copeland, a primeira prima bailarina negra dos mais de 70 anos do American Ballet Theatre; Precious Adams, que estudou *ballet* na Tradicional Escola do Bolshoi, na Rússia e enfrentou o preconceito dos professores por ser negra, hoje é bailarina do English Nacional Ballet; Michaela DePrince, também negra e com uma forte história de vida, hoje é solista do Dutch Nacional Ballet e uma companhia de ballet de Nova Iorque criada pela necessidade de abarcar talentosos bailarinos negros, a Dance Theatre of Harlem, onde dança a bailarina brasileira Ingrid Silva. Porém esses relatos ainda são a exceção via de regra na tradição do *ballet*.

25/04/18 – Pensar o meu *ballet*: uma batalha perdida?

Quem sou eu?
 Uma folha caída
 Diante da árvore?
 Uma gota d'água
 Em meio a um imenso oceano?
 Um grão de areia
 No deserto sem fim?
 Mesmo sendo folha caída,
 Gota d'água ou grão de areia,
 Simplesmente,
 Penso, sinto, vivo, balleteio.
 Pequena como sou
 Atravesso e sou atravessada
 Pela imensidão...

Se pensarmos agora em *ballet*, o que lhe vem em mente? Os *ballets* de repertório?⁶² A técnica, que com o passar dos tempos tornou-se mais complexa?⁶³ A estética das linhas verticais?⁶⁴ O virtuosismo da perna alta?⁶⁵ A imagem da bailarina⁶⁶ nas pontas, etérea, frágil, fúlgida, alta, magra, branca, flexível, intocável, beirando a perfeição herdada do romantismo do século XIX?

Ambas as imagens pertencem a **tradicionalidade balética** que, no meu olhar, é o discurso de base, a força que “alimenta” a linguagem do gênero *ballet* através dos tempos e suas mudanças socioculturais, fomentando o que é e o que não é *ballet*, os processos de ensino e aprendizagem da técnica, as imagens do bailarino e corpo ideais, assim como a estética das criações coreográficas que compõem os espetáculos de bailado. A história mostra como esse discurso mudou de século em século, de contexto em contexto, influenciando o *ballet* e seus nativos. A tradicionalidade balética que constitui o *ballet* que vemos hoje,

⁶²São obras que contam uma história através da dança, pantomima, música, figurino, cenário, podendo ter 2 ou mais atos, segundo Caminada (1999) para ser de repertório um ballet deve manifestar ao longo do tempo um caráter atemporal, universal e perene. Por essas características, um ballet de repertório deve ser respeitado, modificando-o o mínimo possível.

⁶³ Para Sampaio (2013) a base da estética (verticalidade) e da técnica do ballet estão ancoradas na estabilidade (en dehors) e na perpendicularidade (o ato de empurrar o solo para produzir forças opostas, que dão agilidade e domínio da técnica). Tanto para ele como para Lourenço (2014) a complexificação desta técnica se deu pela ousadia de coreógrafos e avanços técnicos/corporais de bailarinos.

⁶⁴ “[...] a mais saliente lei visual do ballet, que é a verticalidade.” (LOURENÇO, 2014, p. 37)

⁶⁵ Quanto “a moda da perna alta” Lourenço (2014, p. 19) declara que “Mostrar os extremos que o corpo consegue atingir é, queiramos ou não, parte integrante da estética do ballet no século XXI”.

⁶⁶ Não posso deixar de citar que existe exceções como Misty Copeland, a primeira prima bailarina negra dos mais de 70 anos do American Ballet Theatre; Precious Adams, que estudou *ballet* na Tradicional Escola do Bolshoi, na Rússia e enfrentou o preconceito dos professores por ser negra, hoje é bailarina do English Nacional Ballet; Michaela DePrince, também negra e com uma forte história de vida, hoje é solista do Dutch Nacional Ballet e uma companhia de ballet de Nova Iorque criada pela necessidade de abarcar talentosos bailarinos negros, a Dance Theatre of Harlem, onde dança a bailarina brasileira Ingrid Silva. Porém esses relatos ainda são a exceção via de regra na tradição do *ballet*.

começou a delinear seus contornos por meio da tradição oriunda dos bailados do século XIX da Rússia Czarista, como percebido na fala de Lourenço (2014):

Na verdade, o auge do ballet clássico não foi na Rússia Imperial. É hoje. Se a máquina do tempo nos permitisse assistir à estreia da Bela Adormecida em Sampetersburgo (1890), podemos estar certos de que a desilusão seria o principal sentimento que experimentaríamos. Para os nossos cânones atuais, a inépcia técnica dos homens a dançar em palco seria confrangedora. As bailarinas parecer-nos-iam risivelmente gordas. A flexibilidade corporal de hoje, que permite levantar as pernas quase a 180 graus, era desconhecida. (p. 18)

Ao discorrer sobre qual época / contexto que seria o auge do *ballet*, Frederico Lourenço aponta algumas pistas das origens da imagem que temos do *ballet* na contemporaneidade. Contudo, chama atenção a visão deste autor sobre [uma suposta] superioridade da técnica de hoje em detrimento da técnica do século XIX. Também, seu olhar para com o corpo da bailarina cujo corpo supostamente gordo seria risível⁶⁷. Não existe a superioridade de um período do *ballet* sobre outro, existe apenas mudanças de contextos socioculturais implementadas pela necessidade e / ou criatividade de seus artistas.

Assim, a tradicionalidade balética se faz presente no pensar / fazer – *práxis* balética – de companhias, escolas⁶⁸, instituições de ensino, *maîtres* (mestres) de *ballet*, professores, bailarinos (profissionais e amadores) e alunos; tal ordem é proposital, tendo em vista o círculo de influência que vem das esferas profissionais da cena balética, chegando ao processo de ensino e aprendizagem do *ballet*. Para discutir acerca da natureza desta força que impulsiona o mundo do *ballet*, trago a contribuição de Richard Schechner (2006) e o conceito de *performance* como comportamento restaurado.

Performances **marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances** – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – **são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam.** Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de

⁶⁷ Sinônimos de risível: caricato, burlesco, irrisório, ridículo, grotesco, cômico.

⁶⁸ Existem 06 escolas tradicionais: a francesa advinda da tradição da Academia Real de Dança fundada por Luís XIV; a italiana que desenvolve o método de Enrico Cecchetti (1850 – 1928); a dinamarquesa baseada nos ensinamentos de August Bournonville (1805 – 1879); a russa que desenvolve o método vaganova, criado pela ex-bailarina e professora Agrippina Vaganova nas primeiras décadas do século XX; a inglesa, conhecida como Royal Academy of Dance – RAD, fundada na metade do século XX, é uma das mais difundidas escola de ballet; e a americana fundada por George Balanchine (1904 – 1983) e desenvolvida no New York City Ballet (SAMPAIO, 2013). Apesar de Flávio Sampaio não a considerar como escola do *ballet*, temos a cubana, desenvolvida pela bailarina e coreógrafa cubana Alicia Alonso.

aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais (p. 2-3).⁶⁹ [grifos meus]

Performance enquanto comportamento restaurado é potencializadora de formação de papéis na sociedade, que são moldados formando uma identidade, um corpo, um discurso em vários desdobramentos através da história. A tradicionalidade balética concebida desta forma, seria potencializada por meio do caráter oral / demonstrativo do processo de ensino / aprendizagem do *ballet*. Podemos notar tal princípio na relação circular que vislumbra a carreira de professor que, em sua grade maioria, são ex-bailarinos [ou na pior das possibilidades, aqueles que não deram certo como bailarinos]⁷⁰ sem formação docente, que aprenderam com os professores tais, que também foram bailarinos e estes aprenderam com alguém. E assim o processo segue seu curso no tempo formulando contextos que refletem um padrão de comportamento que é repetido, por ser visto como espécie de *habitus*⁷¹ dentro da tradição do *ballet*:

A “verdade” ou “fonte” original deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas – mesmo quando esta verdade ou fonte é enobrecida. Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; **distorcido pelo mito e pela tradição**. (SCHECHNER, 2006, p. 8) [grifos meus].

Indo para além da formação de professores como uma mostra de como a tradicionalidade balética pode se desdobrar no tempo formulando um modo de ser / estar para os nativos do *ballet*, pode-se notar na fala de Vianna (1990) como tal tradicionalidade pode influenciar a formação de novos possíveis bailarinos (profissionais ou amadores), coreógrafos e professores:

⁶⁹ A tradução, encontrada em PDF, consta que o texto vai da página 28 à 51. Porém as páginas não estão numeradas, portanto uso a numeração do documento PDF que vai da página 1 à 25.

⁷⁰ “Percebe-se que este fato gera uma enorme frustração por parte destes professores, que descontentes e excluídos de uma carreira artística, optam por ministrarem aulas de ballet. Normalmente estes professores não possuem uma formação específica na área, resultando assim, em aulas pautadas na reprodução de modelos, na imposição de um padrão técnico vinculando a técnica pela técnica” (REZENDE, 2010, p. 8).

⁷¹ *Habitus* de acordo com Dornelles de Almeida e Flores Pereira (2018 [2014]) seria as corporalidades apresentadas por um “corpo pessoa”, adquiridas num processo de corporificação das exigências de um determinado espaço sociocultural, ou seja, como um corpo é moldado frente ao mundo das práticas. No caso desta etnografia, foi investigado como os corpos bailarinos corporificam o *habitus* exigido por uma importante companhia de dança do Brasil.

Reafirmo que essas escolas⁷² são inúteis porque seus quadros são formados por professores que têm uma mentalidade antiga, ultrapassada, conservadora, uma visão conservadora de arte. E são exatamente essas pessoas que formam crianças e jovens, que saem dessas escolas já inteiramente malformadas e desinformadas em relação à dança. (p. 44)

A tradicionalidade balética como força geradora de uma identidade específica que define o gênero de dança *ballet*, permite que este seja “[...] preservado não somente por ser uma ‘cultura de elite’, mas também uma cultura física que tem sido ensinada e cultivada entre os corpos por séculos.” (WULFF, 2018 [2008], p. 193). Por sua vez, essa cultura física – *habitus* – é repetida e perpetuada do meio profissional (as grandes companhias de *ballet*) para a base (instituições de ensino) que formam novos bailarinos que podem ou não seguir uma carreira profissional. Como no exemplo de Neila Baldi (2014), já citado, que aprendia variações de repertório copiando a *performance* de grandes bailarinas, observadas em vídeos. Ainda, no meio profissional, “corpos bailarinos” são moldados de acordo com as especificidades das companhias de *ballet*, que exigem e moldam a corporificação da dor (bailarinos são disciplinados a dançar / interpretar independente do que estejam sentindo), a corporificação de um tipo de corpo e movimentação ideais (que deve ser atlético, magro, forte e flexível para suportar grandes cargas de trabalho e coreografias que pedem extremos físicos) e a corporificação do dançar com alma (habilidade de se movimentar de modo intencional para interpretar uma determinada emoção, carisma):

O **corpo bailarino** é pensado e tratado como um objeto, distanciado da **pessoa bailarino**, devendo ser moldado para atender às exigências do corporativo, do público, do mercado. É um objeto, pois não sente dor, não cansa, apresenta uma forma física estável e uma movimentação corporal tão constante e padronizada quanto uma máquina. O corpo bailarino é também objetificado quando exigido a mudar de técnica, de estilo a um simples comando da ensaiadora ou de um fechar e abrir das cortinas durante o espetáculo.

O bailarino não é imune a esse olhar objetificado, o qual aceita por se concretizar em uma exigência de fôlego, resistência, flexibilidade e força física, superior às possibilidades desse corpo bailarino, ou seja, uma cultura que naturaliza o uso extremo desse **corpo trabalhador**. Esse contexto de objetificação do corpo bailarino acaba também por dificultar um dos resultados almejados tanto pelos bailarinos em seu trabalho quanto pelas companhias de dança na sua qualificação artística: o dançar com a alma. (DORNELLES DE ALMEIDA; FLORES PEREIRA, 2018 [2013], p. 236) [Grifos das autoras]

⁷² Ele se refere especialmente às instituições de ensino de *ballet* oficiais (ligadas aos Estados), como a Escola Maria Olenewa (no Rio de Janeiro) e a Escola de Bailados de São Paulo nas quais trabalhou.

Se a tradicionalidade balética permanece [re] modulando comportamentos para além dos desdobramentos do tempo, dando ao *ballet* a identidade que conhecemos, pergunto-me se refletir nas minhas vivências com / no *ballet* para ressignificá-lo em busca do meu próprio *ballet*, ou seja, em busca de minha *práxis* balética, seria uma batalha perdida? Estaria eu a romper com o *ballet*, à exemplo dos desbravadores da dança moderna?

Suscitando mais questionamentos, ao citar a escrita de Annie Suquet (s/d) sobre dança solo e identidade, Meyer (2018 [2014])⁷³ discorre sobre a diferença entre o corpo do solista clássico (bailarino clássico) e o corpo do solista moderno (pode ser interpretado como o dançarino moderno e/ou o dançarino contemporâneo), no qual o primeiro é tido como idealmente unificado, cujo solo seria uma incursão narcisista e o segundo corpo se descobre plural com um solo que experimenta os limites da identidade. E é na descoberta dessa pluralidade / heterogeneidade que se vivencia a aventura de um corpo a sondar sua própria corporiedade, propiciando “[...] a possibilidade de investigação de um corpo mais experienciado e menos idealizado. Tudo acontece na carne do artista.” (MEYER, 2018 [2014] p. 66). Seguindo tais perspectivas, as narrativas de minhas experiências baléticas não transmitem a descoberta de minha própria corporeidade mediante a vivência do gênero de dança *ballet* clássico? Ao refletir sobre a complexidade do *ballet* e minhas tentativas de viver o meu corpo balético e não um corpo balético idealizado não torna meu corpo mais experienciado e menos idealizado? Minhas histórias não aconteceram e não acontecem na minha própria carne?

Como possibilidades de caminhos a percorrer – e não de respostas a tais indagações [respostas soam conclusivas] – diria que não! Não estou a romper com o *ballet*. Creio na sua

⁷³ Para Meyer (2018 [2014]) a dança contemporânea tem a capacidade de criar e problematizar um corpo para si mesmo sem excluir o outro: surge a figura do artista-pesquisador que olha sua própria poética originada de uma fusão entre a interpretação e a criação, fenômeno que “começou” no início do século XX por meio das danças solos implementados por dançarinas modernas como Isadora Duncan, Lœie Fuller, Mary Wigman, Ruth Saint Denis, entre outras. Cabe um parêntese, aqui, sobre o papel social do bailarino, que no auge do *ballet de cour* era exaltar a figura do rei como a soberana base do seu reino (como no *Ballet de La Nuit* cuja a “escuridão” é vencida pela chegada do deus Apolo, o Sol que ilumina o reino da França (interpretado pelo rei Luís XIV). Tal papel social muda com o advento do *ballet d'action*, do *ballet* romântico e da mudança dos palácios para o teatro, se limitando a interpretação de um papel com a intenção de emocionar o público (o público não é mais o nobre palaciano, mas o pagante frequentador dos teatros). Outro adendo essencial é que poucos teóricos e pesquisadores da dança reconhecem pontos de inovação no *ballet*: antes das solistas da dança moderna, Marie Sallé coreografava muitas de suas danças, sem as máscaras, perucas, adereços e roupas pesadas que roubavam o movimento corporal e expressão das bailarinas do século XVIII; citando, ainda, Marie Camargo, contemporânea de Sallé, que encurtou suas saias, cortou seus saltos, inventou a ceroula de precaução (antecessor do collant) e criou vários movimentos que foram acrescentados ao vocabulário do *ballet*; o que dizer então dos solistas clássicos dos Ballets Russes de Diaghilev (Nijinsky, Pavlova, Karsavina, Massine)? (HOMANS, 2012) e (BOURCIER, 2009). Estaria o pioneirismo do pensar / criar a sua dança nas mãos das dançarinas modernas e da dança moderna? Onde está o reconhecimento para com as histórias de contestação, ruptura e renovação ocorridas no *ballet* ao longo de seus 600 anos?

qualidade de se reinventar no tempo por meio da busca e necessidade de seus artistas. Creio, como o coreógrafo William Forsythe, que apesar de seu vocabulário antigo, ele renasce renovado na criatividade daqueles que bebem em sua fonte. Renasce, também, em cada criança, adolescente, adulto, homem⁷⁴ ou mulher⁷⁵ que se propõe a experiência de aprender a dançar *ballet*.

Quando reflito nas minhas vivências baléticas, imagino como seria o meu *ballet*. Vejo minha expressividade e alegria de dançar sendo mais valorizadas do que o alcance de minhas pernas, o grau de meu *en dehors*⁷⁶ ou quantas piruetas sou capaz de girar. Vejo-me vivenciando a técnica e sentindo suas possibilidades em meu corpo, sem ser obrigada a violenta-lo em busca do *en dehors* perfeito. Permito-me aprender a [re] criar em cima de um conhecimento adquirido, quando geralmente bailarinos não são estimulados a pensar e criar sua dança.⁷⁷ Questiono a falta de humanidade no processo de ensino e aprendizagem do *ballet*: gritos, humilhações, cobranças de um padrão a seguir e [pre] conceitos não geram arte. Antes, podem [ou não] gerar traumas, sonhos abandonados, distúrbios alimentares e repetição / cópia / reprodução de uma arte engessada num modo apenas de pensar / fazer o *ballet*.

Nos rumos que andei
Vi pessoas marcadas pelo trauma
Desenhados num olhar perdido de medo
E numa cabeça baixa ante os gritos.
Vi lindas bailarinas deixando seus sonhos
Perdidos pelo caminho da vida.
Vi corpos esmaecerem
Sob o peso de um padrão.
E vi o repetir sobre o repetir e mais repetir.

⁷⁴ Como e por que um homem de 75 anos, abre mão de uma aposentadoria tranquila para fazer *ballet*? Hélio Haus, hoje com 80 anos, chega a fazer cinco aulas por dia, pois para ele dedicação gera o movimento perfeito e a harmonia: “A gente não chega um belo dia, acorda e diz: ‘Vou fazer ballet’. Tem uma história. Eu sempre gostei, sempre frequentava o Theatro Municipal. Mas não tinha coragem, a vida biológica e a emocional não andam juntas. Tive que fazer minha vida e quando adquiri estabilidade disse: ‘E agora’.”. Sua história é uma entre tantas que encarnam o poder do *ballet* de se reinventar na vida daqueles o escolhem como uma prática de vida. E pode ser visualizada no endereço: <<https://g1.globo.com/olha-que-legal/noticia/aos-80-anos-aposentado-faz-5-aulas-de-bale-por-dia-eu-me-sinto-vivo.ghtml>>.

⁷⁵ Doreen Penchey, aos 71 anos, se tornou a bailarina mais velha do Reino Unido a ingressar na Royal Academy of Dance. Ela passou (em 2016) no exame do 6º grau dois anos depois de implantar uma prótese no joelho. Para ela, o ballet era um sonho de infância que não pode realizar por conta das condições financeiras de sua família, mas depois da estabilidade conquistada com a carreira de engenheira elétrica e de sua aposentadoria, decidiu calçar sapatilhas e reescrever sua história. Notícia visualizada em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/18/cultura/1471518012_342071.html>.

⁷⁶ Rotação externa do quadril (do fêmur na fossa do acetábulo), que permite ao bailarino os pés virados para fora.

⁷⁷ “Quase toda uma geração que hoje forma bailarinos foi educada para o silêncio: dançar foi, durante muito tempo, uma manifestação muda. Bailarinos não falavam, mas apenas escutavam e eram obrigados a concordar com coreógrafos e ensaiadores. Bailarinos não precisam pensar: sua função era repetir o movimento tecnicamente preciso [...] Era perigoso quebrar regras. Perguntas, muitas vezes, significavam falta de respeito. Afinal, professores não podiam correr o risco de não saber a resposta.” (SAMPAIO, 2000, p. 265-266)

Tudo isso vivi,
 Tudo isso tem significações,
 Mas...
 Entre o abandonar sonhos
 E o fazer do limão uma limonada,
 Escolhi escrever um simples RE antes de tudo...
 REtornar, REcomeçar, REpensar, REcriar,
 REsignificar...

Que *ballet* é esse que emerge dessa reflexão? Talvez leve uma vida inteira para entende-lo. Ou, simplesmente, seu fundamento maior esteja na capacidade de refletir nas experiências vividas para ressignificá-las num processo contínuo de amadurecimento da arte de dançar de *ballet*. Helena Wulff (2018 [2008]) me conduz a pistas, ao conceituar o “bailarino pensante”, que seria aquele com um interesse em se aprofundar no entendimento da estrutura do *ballet*. Para tal, estuda a técnica como forma de aperfeiçoá-la, o efeito de dietas e diferentes treinamentos para a resistência corporal. Este se impõe uma rotina maior de ensaios, treinamento e estudo como forma de crescimento profissional. O que torna o conceito de “bailarino pensante” tão análogo a minha experiência?

O ponto é que “bailarinos pensantes” não têm o que é considerado o “corpo ideal” e, portanto, um “talento natural”, no que se refere à “suavidade das articulações e à musicalidade”. Mas eles possuem a “**mentalidade certa**”, o que significa que estão fortemente comprometidos com o trabalho. Com o tempo, eles alcançam “vitórias de trabalho”. Discutindo a relevância das proporções corporais específicas de atletas e pianistas, Blacking (1977, p. 23) observou que “uma qualidade misteriosa como a **determinação** ou a **vontade** pode ajudar um corpo menos adequado a desempenhar melhor do que o esperado. (WULFF, 2018 [2008], p. 205) [grifos meus]

Pensando meu *ballet* vislumbro – para além de “vitórias de trabalho” – perspectivas de uma mudança de foco da capacidade técnica / corporal e do virtuosismo como ápice da dança balética, para o corpo. Não o corpo objetificado, antes, o corpo sujeito (“corpo bailarino” e “pessoa bailarino” indissociáveis) que pensa, sente, que corporifica experiências de vida. Como o corpo bauchiano relatado por Rocha (2000), que emerge da fricção entre dança e teatro não como uma folha em branco, surge carregado de histórias e possibilidades expressivas.

Sinto que meu *ballet* não é comprometido com o ideal da perfeição, apesar de sempre buscar o meu melhor balletear dentro do conhecimento que me foi / é proporcionado e da realidade de meu corpo. Ele carne da minha carne, nascido de minhas experiências. É dança,

é escrita, é o corpo que grita. Sou o que penso, o que sinto, o que danço, o que escrevo. Sou escritaballetante:

Determinação, vontade
Força de um sonho.
Meu *ballet* é poesia imperfeita,
Dançado pelas beiras.
É um pensamento cujo fundamento
É ser feliz
Corpo ideal? Talento natural?
Não tenho igual
Um dia ouvi de um professor
Que muitos escolhem a dança,
Mas a dança não os escolhem.
Uma indireta, quiçá
Ou não.
Quão, é maravilhoso saber
Que a dança te escolhe para ser
Pois a vida da dança é habitar
Aquele que a escolhe para viver...

**.2º Ato – MAPAS-CORPO – DESENHANDO MINHAS IMAGENS-
PENSAMENTO:**

Sabe aquela mania
De imaginar desenhos nas nuvens do céu,
Nos veios de uma madeira
Ou em paredes descascadas?
Em meio a camadas de tintas e cores
Uma forma te salta os olhos?
Imaginação.
Assim são os pensamentos
Que não se deixam delinear só por palavras...



I-P 13 – Pensando (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

Em 02/11/17 – A difícil arte de se aceitar como se é: contrastes imagéticos

Desenho linhas do que poderia ter sido
O perfeito esmaecido
Num sonho ressurgido.
Na busca por meu próprio traço
Descubro o contraste
Do perfeito sobre mim.
E já não é nem um, nem outro
Antes, o novo...

Quando era criança adorava desenhar, pintar e como não sabia fazer meus próprios desenhos [ainda não sei], eu copiava. Pegava manteiga, criava meu próprio papel vegetal, colocava sobre os desenhos que desejava e nascia minhas obras de artes copiadas, que já eram os mesmos desenhos, tinham os traços tremidos, falhas, a singeleza de um dedilhar.

Meio sem perceber, fiz o mesmo. Comecei a tentar / copiar a perfeição: a pirueta tem que ser *en dedan* que ser sustentada em 180 graus, pois 90 graus é para o chão, não tem sustentação além dos 45 graus? –; a abertura precisa ser zero, não pode ser mais, seja solista, mas se quiser brilhar seja a primeira bailarina.

Exigências que levam a violar o corpo, a criar uma imagem, que para a grande maioria dos mortais, é inalcançável. Existem naços, desenhos de um padrão de técnica e corpo a seguir, que segundo Lima (2013), são delineados na imagem da bailarina etérea, fúlgida, delicada, longilínea, magra e branca, que se consolidou com o ideal romântico, ora de heroínas, ora de mulheres frágeis capazes de morrer por amor, ora seres sobrenaturais, que marcaram *ballets* como *La Sylphide* e *Giselle*.

As jovens bailarinas prejudicam a saúde a ponto de correrem risco de morte para manterem-se dentro de um padrão corporal exigido pelo raundo da dança clássica. Dessa forma, o corpo impossível invade o sonho e a realidade da vida de uma bailarina. (LIMA, 2013, p. 143)

Na perspectiva de Michel Foucault, em “Vigiar e Punir” (1987), corpos dóceis⁷⁹ são disciplinados para serem produtivos e submissos a um padrão de dominação⁸⁰. No caso do

⁷⁸ Existem dois tipos de pirueta: *en dehor* (giro para fora) e *en dedan* (giro para dentro). Aqui a referência a uma pirueta *en dehor* é no sentido da perna do retiré está bem aberta e com o pé ao lado do joelho, o que dar ao retiré uma altura adequada.

⁷⁹ “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1987, p. 118).

Em 02/11/17 – A difícil arte de se aceitar como se é: contrastes imagéticos

Desenho linhas do que poderia ter sido
 O perfeito esmaecido
 Num sonho ressurgido.
 Na busca por meu próprio traço
 Descubro o contraste
 Do perfeito sobre mim.
 E já não é nem um, nem outro
 Antes, o novo...

Quando era criança adorava desenhar, pintar e como não sabia fazer meus próprios desenhos [ainda não sei], eu copiava. Papel e manteiga, criava meu próprio papel vegetal, colocava sobre os desenhos que desejava e assim nascia minhas obras de artes copiadas, que já não eram os mesmos desenhos, tinham os traços tremidos, falhas, a singeleza de um dedilhar infantil.

Meio sem perceber, fiz o mesmo com o *ballet*. Somos cobrados a imitar / copiar a perfeição: a pirueta tem que ser *en dehor*⁷⁸ e dupla no mínimo; a perna tem que ser sustentada em 180 graus, pois 90 graus é para os fracos – o que dizer de mim, que mal sustento além dos 45 graus? –; a abertura precisa ser zerada; corpo de baile nem pensar, seja solista, mas se quiser brilhar seja a primeira bailarina...

Exigências que levam a violentar o corpo, buscando uma imagem, que para a grande maioria dos mortais, é inalcançável. Existem traços, desenhos de um padrão de técnica e corpo a seguir, que segundo Lima (2013), são delineados na imagem da bailarina etérea, fúlgida, delicada, longilínea, magra e branca, que se consolidou com o ideal romântico, ora de heroínas, ora de mulheres frágeis capazes de morrer por amor, ora seres sobrenaturais, que marcaram *ballets* como *La Sylfide* e *Giselle*.

As jovens bailarinas prejudicam a saúde a ponto de correrem risco de morte para manterem-se dentro de um padrão corporal exigido pelo mundo da dança clássica. Dessa forma, o corpo impossível invade o sonho e a realidade da vida de uma bailarina. (LIMA, 2013, p. 143)

Na perspectiva de Michel Foucault, em “Vigiar e Punir” (1987), corpos dóceis⁷⁹ são disciplinados para serem produtivos e submissos a um padrão de dominação⁸⁰. No caso do

⁷⁸ Existem dois tipos de pirueta: *en dehor* (giro para fora) e *en dedan* (giro para dentro). Aqui a referência a uma pirueta *en dehor* é no sentido da perna do retiré está bem aberta e com o pé ao lado do joelho, o que dar ao retiré uma altura adequada.

⁷⁹ “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1987, p. 118).

ballet, existe um perfil de bailarino profissional estabelecido [pela tradicionalidade balética] no domínio da técnica aliado a um corpo magro, atlético, flexível e forte para atender as demandas coreográficas cada vez mais complexas e cheias de proezas acrobáticas. No mundo do *ballet* profissional (que influencia o *ballet* em nível amador) salvo algumas exceções, muito pouco se admite o diferente, o destoante, pois o padrão de corpo está a serviço de uma dança altamente virtuosa, homogênea e dolorosamente hierarquizante – como podemos sentir na fala / desabafo de uma bailarina da Ópera de Paris em vias de se aposentar aos 42 anos:

Uma das coisas mais bonitas no *ballet* clássico é a cena de “Lago dos Cisnes” em que 32 bailarinas do corpo de baile dançam juntas. Mas nessa cena, há longos **momentos de imobilidade**, de poses. **Nós nos tornamos uma decoração humana, para ressaltar as étoiles.**⁸¹ E para nós, **é a coisa mais horrível que fazemos.** Eu mesma, por exemplo, eu queria gritar ou até sair do palco. (DOISNEAU, 2004)⁸² [grifos meus]

Houve um tempo no qual me entristecia por ser uma bailarina fora dos padrões, sempre “habitando” as últimas fileiras das coreografias em que dançava; como Veronique Doisneau, eu também queria gritar. Tentei por tempo demais me encaixar neste mundo, me submetendo a exercícios, que violavam meus limites corporais, em busca de uma perna mais alta, de melhorias em meu *en dehors* ou a chance de brilhar uma vez que seja [como a própria Veronique, que confessou o sonho de viver *Giselle*, ante a barreira de ser apenas corpo de baile⁸³]. Até entender que poderia ser eu mesma e continuar balleteando.

Por isso, em busca de novas experiências, como medida de superação e de autodescobertas, me desafiei a fazer este ano o exame do 5º grau da Royal Academy of Dance – RAD, para ampliar meu conhecimento e, numa relação de troca, entender o *ballet* em mim, sentir suas reverberações e que retornos estes me dariam. Contudo, minha resolução foi altamente testada por novos episódios de preconceito, gritos e humilhações por parte da

⁸⁰ “Esses 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, são o que podemos de chamar de ‘disciplinas’” (Foucault, 1987, p. 118).

⁸¹ Do francês, significa estrelas (primeiras bailarinas). Na Ópera de Paris a hierarquia é bem rígida, onde um bailarino pode ser *quadrilles*, *coryphées*, *sujets*, *première danseuse* e *étoiles*. Um bailarino pode subir de nível através de provas até chegar em *première danseuse*. Porém para ser uma *étoile*, é necessário ser indicado pela direção da companhia. Mais informações, leia “Dos passos da bailarina”, blog de Cássia Pires.

⁸² Depoimento de Veronique Doisneau que, no palco da Ópera de Paris, fala de sua aposentadoria aos 42 anos, de sua vida e trajetória como bailarina *sujet* desta companhia. Tradução de Cássia Pires, vídeo disponível em: < <https://dospassosdabailarina.wordpress.com/2012/10/22/veronique-doisneau/>>.

⁸³ Fica o convite para assistir a derradeira e reveladora apresentação desta bailarina, desde a dor de viver a “imobilidade” no corpo de baile em *O Lago dos Cisnes*, à, principalmente, sua versão da variação de *Giselle* (2º ato) poeticamente dançada ao som de sua voz sussurrando a música de Adolph Adam.

diretora de uma das instituições na qual os exames são realizados em Belém⁸⁴: ali eu era apenas um número [nº 3], minha história com *ballet*, minhas necessidades como aluna e ser humano não contavam. Tinha que reproduzir um padrão e dançar sob o peso de palavras que me corroíam por dentro – “Você já disse para essa menina que ela não tem chance de passar?”⁸⁵ ou “Essa aí de óculos não sabe nada, está só saltando de um lado para outro!”⁸⁶. Tudo em seu posicionamento clamava que não era digna de estar ali. Meses de preparação, aprendizagem e tentativas de superação de meus limites, para deixar de acreditar em mim e acreditar nas suas palavras, que podem [ou não] ser reflexo de algo comum no meio bailarístico:

A questão é essa: o professor de balé é limitado, em geral frustrado por ser obrigado a parar de dançar cedo e **assim incapaz de dar amor, atenção e incentivo ao aluno**. O professor deveria ser sempre um artista mais velho, mais sábio, com mais vivência, e que tivesse **condições de criar um clima de compreensão na sala de aula**. (VIANNA, 1990, p. 24) [grifos meus]

Esse recente episódio de minha vida balética foi um divisor de águas. Ali tive que me reencontrar comigo mesma, refletir nos motivos que me levaram a dançar. Lembrei do meu sonho e de tudo que vivenciei até aqui. Sabia que não acreditavam em mim, mas eu precisava acreditar e assumir o desafio de dar o meu melhor. Deixei de tentar copiar os padrões que me eram impostos e dancei o meu *ballet* possível. Já não importava mais o resultado do exame, só queria viver a experiência de balletar a minha realidade sem receio ou vergonha. Onde cheguei com isso? Hoje descobri que passei com *merit*⁸⁷ e apenas 2 pontos me separaram da *distinction*:

Águas frescas
Para matar sede
De sonhos possíveis...

Partindo desta experiência em especial – nessa difícil arte de se aceitar como se é – e no contraste entre as imagens de um padrão de perfeição balética e as imagens de minha

⁸⁴ O exame do método inglês ou RAD a que me submeti, não é realizado na instituição em que estudo.

⁸⁵ Palavras desta diretora para minha professora.

⁸⁶ Esta fala ouvi pessoalmente nos ensaios para o exame. Porém, só minha professora sabia de minhas conquistas diante de minhas dificuldades e consequentemente, entendia que os “erros”, que ali cometi eram frutos de nervosismo ante UM OLHAR que me enxergava superficialmente.

⁸⁷ Os níveis de classificação do exame da RAD são: *distinction* (distinção: excelente), *merit* (mérito: bom) ou *pass* (passar: regular). Mais informações, visite o site da RAD.

realidade como uma bailarina *outsider*, busquei por meio do resgate de minha mania infantil de copiar desenhos, um modo de olhar para o mundo do *ballet* e dar a ele o que olhar:

- Seleccionei oito imagens de bailarinas profissionais realizando passos do vocabulário clássico, a saber: *Grand jeté*, *Retiré*, *Arabesque*, *Arabesque penché*, *Assemblé*, *Grand batteman devant* (180°), *Developpé à la second* (en dehor e a 90 graus) e *Grand écart* (espacate ou abertura lateral). A escolha desses movimentos em especial, deve-se ao fato de estarem entre as mais conhecidas dentro do vocabulário do *ballet* e por eu conseguir executá-los dentro de minha realidade corporal e técnica. Ainda existem movimentos que não consigo executar;

- Transformei essas imagens em desenhos copiados sobre papel vegetal;

- Por meio de um ensaio fotográfico, realizei os mesmos passos/poses;

- Em seguida, contrastei minhas imagens com os desenhos copiados.

Do contraste imagético entre a perfeição e o meu possível, não ficam nem os traços dos padrões baléticos, nem a minha realidade. O que surge é algo novo. Fica apenas a reflexão das vozes das imagens-pensamento que falam não de paradoxos, mas de possibilidades. Possibilidades que são cruzadas poéticas de um corpo na descoberta de um si balético. Cruzadas que geram mapas-corpo.

Mapas, metáforas espaciais
Biografias de uma existência
Segue as pistas da memória
Atravessado de vivências
Em arte e dança
Poesia latente
De um corpo que sente.

Para Seemann (2012) mapas são como autobiografias gráficas que, num memorial espacial, revelam uma história pessoal, evocam imagens implícitas (metáforas cartográficas) e expressam ideias, como “[...] uma (re) afirmação de que existimos” (p. 84).

Mapas-corpo paridos de contrastes imagéticos que expressam, sentem, escrevem, desenham, falam, dançam o meu *ballet*. Em cada um destes oito mapas-corpo escrevo pistas, que podem gerar diversas [re] significações dependendo de cada olhar. Pistas, olhares, pensamentos que desenham as linhas mal traçadas deste meu *ballet*. “Aquilo que se diz da dança diz-se inevitavelmente do corpo e dizer do corpo é também inevitavelmente questionar do ‘eu’.” (ROCHA, 2012, p. 76).

Entre narrativas entrecruzadas e contrastes imagéticos, segue escrito este olhar marginalmente recriado para o meu *ballet*, porquanto mesmo sendo o *ballet* clássico UM [entre OUTROS] gênero de dança ocidental teatral de alcance mundial, cada bailarino traz dentro si (mesmo que seja inconscientemente) o seu *ballet*, seu modo particular / único / sentimental de olhar / fazer / pensar sua dança, seu balletar: diversos universos possíveis que fazem do UM, UNS. UNS como frutos de experiências, que são espessuras do vivido, um vivido que pode ensinar (ROCHA, 2012). São caminhos desenhados / dedilhados / costurados / escritos de “experiências da procura”⁸⁸ por [des] sentidos para uma relação paradoxal entre permanências e rupturas que formam uma tradição no desdobrar do tempo, entre amor e dor, entre reprodução e criatividade, entre passividade e possibilidades e, entre o pre e o conceito.

Não existe uma narrativa conclusiva, penso cada uma dessas páginas como aquela brincadeira de observar uma parede descascada que, numa miríade de cores e contrastes, faz saltar aos olhos imagens diversas. Acompanhando estas imagens, pistas, retalhos de pensamentos e experiências, sigo minha sina de escrita bailarina enquanto houver uma música a tocar, um palco para balletar, sonhos a realizar e um *ballet* para escreverdançar / amar.

⁸⁸ Pinheiro (2010).

MAPA-CORPO 1: *Grand jeté*⁸⁹

Significa lançar. É um grande salto no qual uma perna é atirada para longe da outra, com a intenção de deslocar o corpo elevando-se no ar.



I-P 14 – Marianela Nunez, Royal Ballet (Fonte: <http://atcaminhante.blogspot.com.br/2011/09/grand-jete_16.html>)

⁸⁹ Significados dos termos em francês e os modos de execução foram pesquisados em Sampaio (2013), no livro “Curso de balé / Royal Academy of Dancing” e na minha própria experiência.

O que é perfeição para mim?
É saber que o livro da minha vida tem, ainda, páginas em branco. Posso [re]aprender, posso evoluir, posso poetizar, posso ballietar...

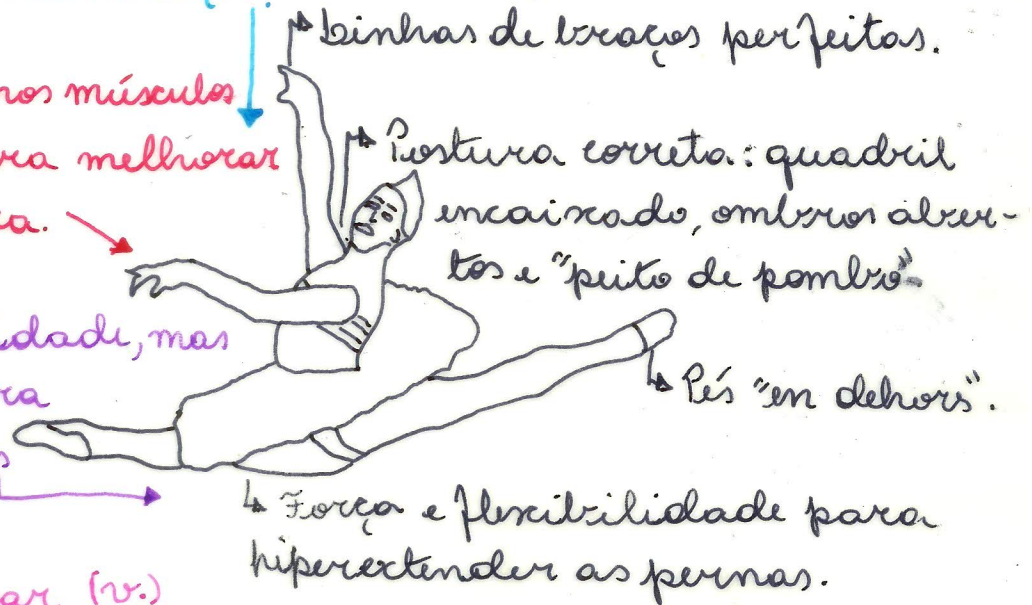
Estético da Perfeição:

- Linhas corporais perfeitas;
- Super-flexibilidade;
- Força muscular;
- "En dehors" de 180 graus;
- Leveza, agilidade, virtuosismo.

O que dizer dos meus braços?

Preciso de força nos músculos do abdômen para melhorar minha postura.

Tenho flexibilidade, mas falta força para abrir as pernas



ressignificar (v.)

é olhar de dentro para fora... é encontrar novidade no que a gente vê todo dia. é saber que as coisas mudam tanto quanto as pessoas. é recriar o que um dia foi criado. é a própria regra. é saber lidar com o novo. é perceber que tem um pouco da gente em tudo que a gente faz - é um exercício de autoconhecimento.

é um ato de extrema liberdade em que a gente pinta o mundo à nossa volta do jeito que a gente vê. (DOEDERLEIN, 2014, p. 112)

Instruções de ballietura

1. Todas as considerações escritas em preto referem-se ao ballet clássico.
2. Já as considerações escritas em cores referem-se ao meu ballet possível.

O que é perfeição para mim?
É saber que o livro da minha vida tem, ainda, páginas em branco. Posso [re]aprender, posso evoluir, posso poetizar, posso balletar...

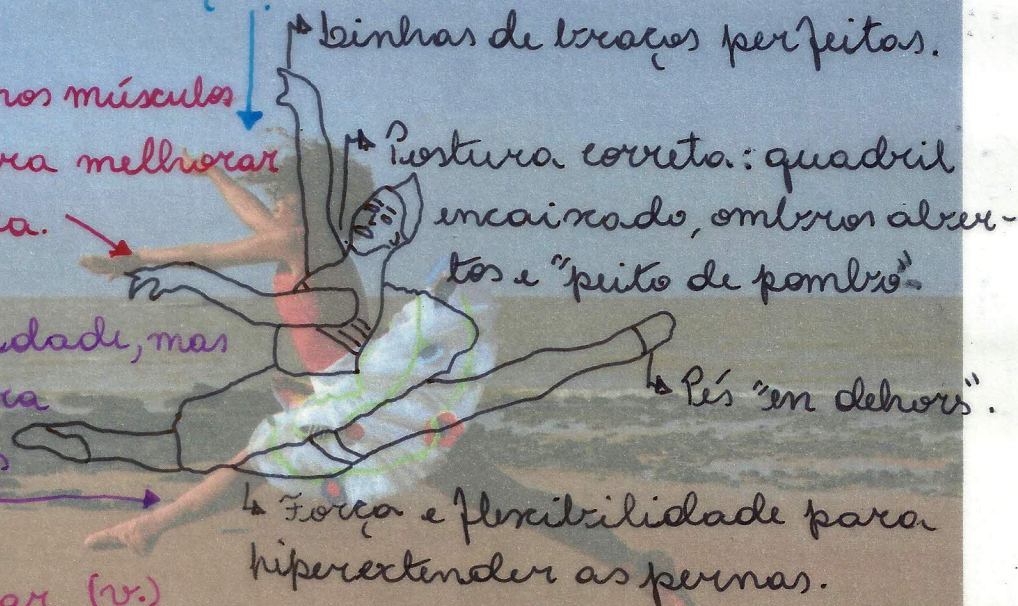
Estético da Perfeição:

- Linhas corporais perfeitas;
- Super-flexibilidade;
- Força muscular;
- "En dehors" de 180 graus;
- Leveza, agilidade, virtuosismo.

O que dizer dos meus braços?

Preciso de força nos músculos do abdômen para melhorar minha postura.

Tenho flexibilidade, mas falta força para abrir as pernas



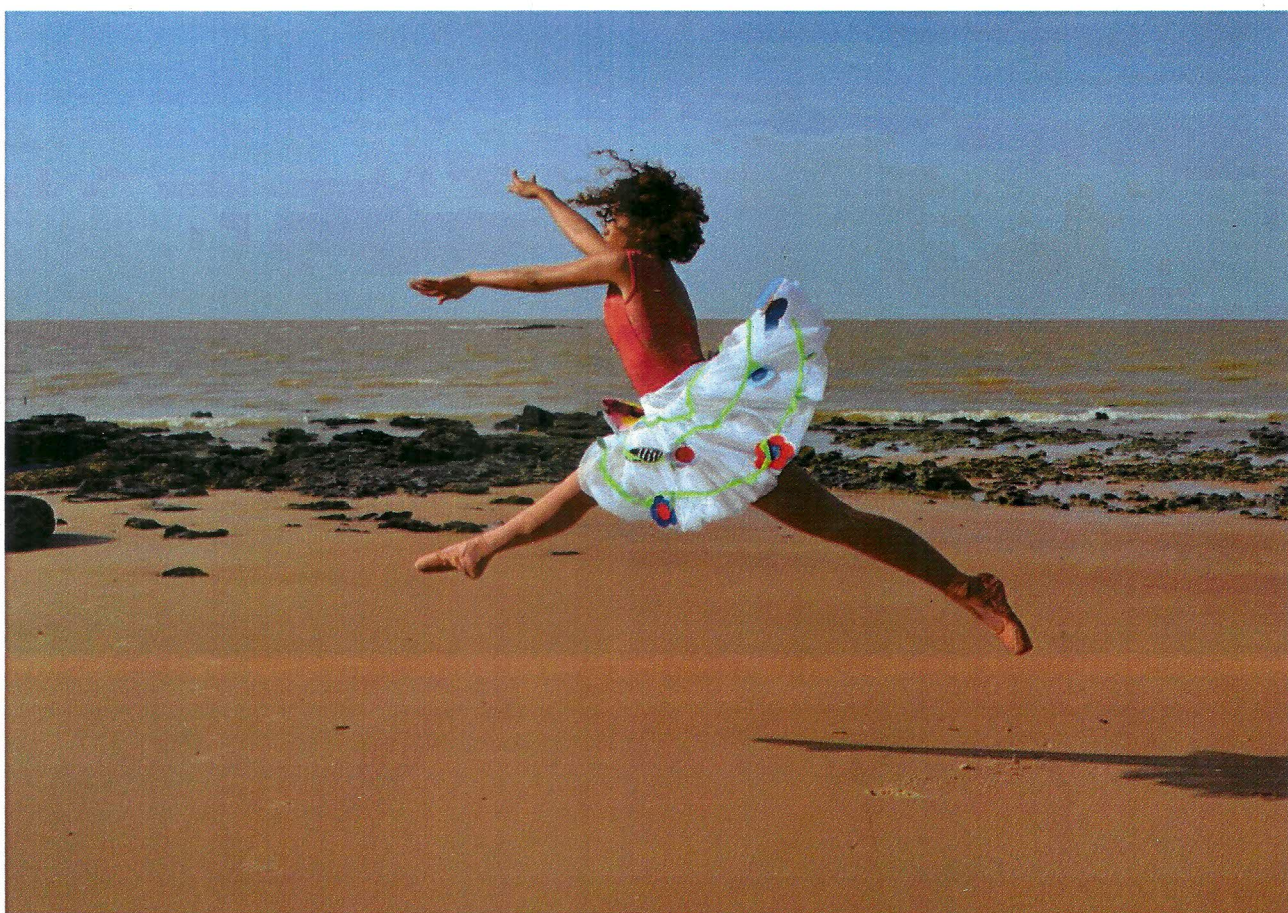
ressignificar (v.)

é olhar de dentro para fora... é encontrar novidade no que a gente vê todo dia. é saber que as coisas mudam tanto quanto as pessoas. é recriar o que um dia foi criado. é a própria regra. é saber lidar com o novo. é perceber que a gente tem um papel da gente em tudo que a gente faz - é um exercício de autoconhecimento.

é um ato de extrema liberdade em que a gente pinta o mundo à nossa volta do jeito que a gente vê. (DOEDERLEIN, 2014, p. 112)

Instruções de leitura.

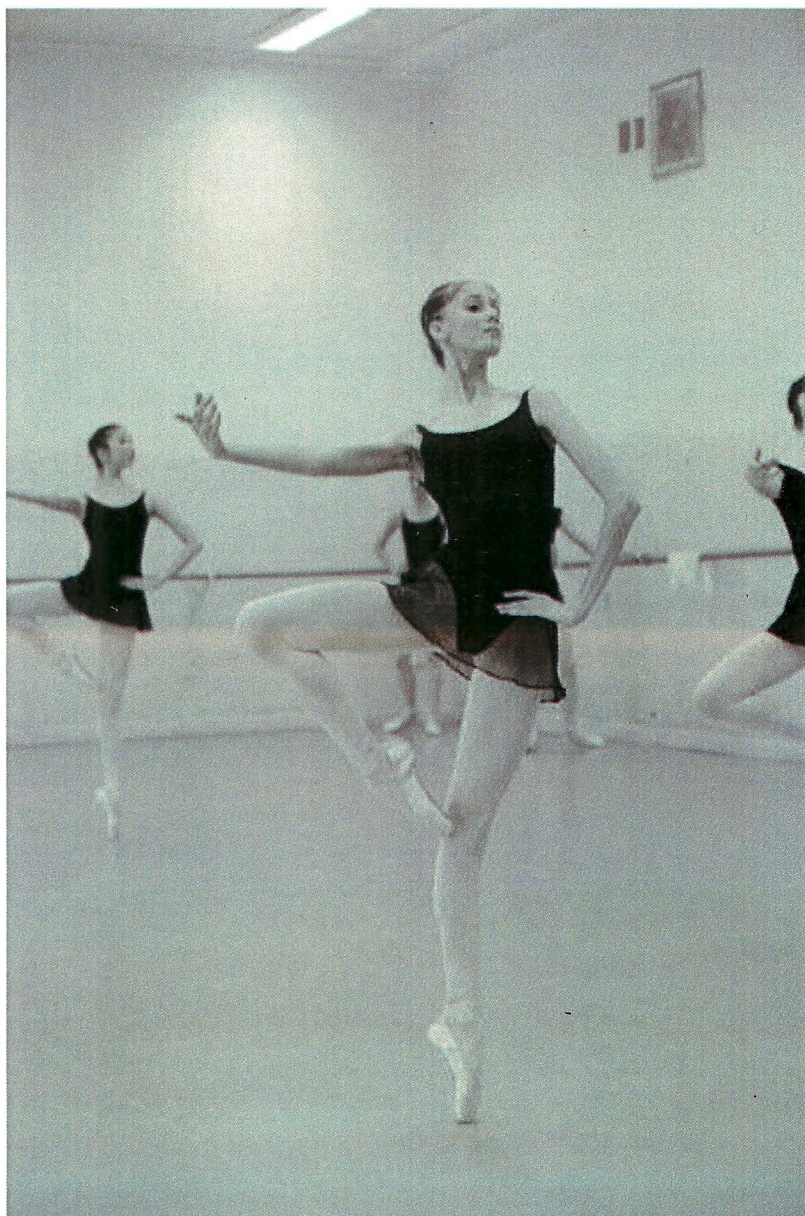
1. Todas as considerações escritas em preto referem-se ao ballet clássico.
2. Já as considerações escritas em cores referem-se ao meu ballet possível.



I-P 15 – *Grand jeté* (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

MAPA-CORPO 2: *Retiré*

Significa retirado, retraído. Movimento em que se eleva a coxa em segunda posição com o joelho dobrados, deslizando o pé pelo lado da perna de base até atingir o joelho.



I-P 16 – Bailarina desconhecida 1 (Fonte: <<https://mariadoval.wordpress.com/ballet-clase/>>)

dançar (v.)

é quando a alma usa o corpo de instrumento musical. é se entregar ao vento e ao ritmo. é se sentir levada por algo maior que a gente. é uma levada boa, que se expressa, que acalma. é desabafar sem dizer nada. é estar entregue e entregar o próprio controle. é ser controlado por outras notas de outra vida. é rebelar.

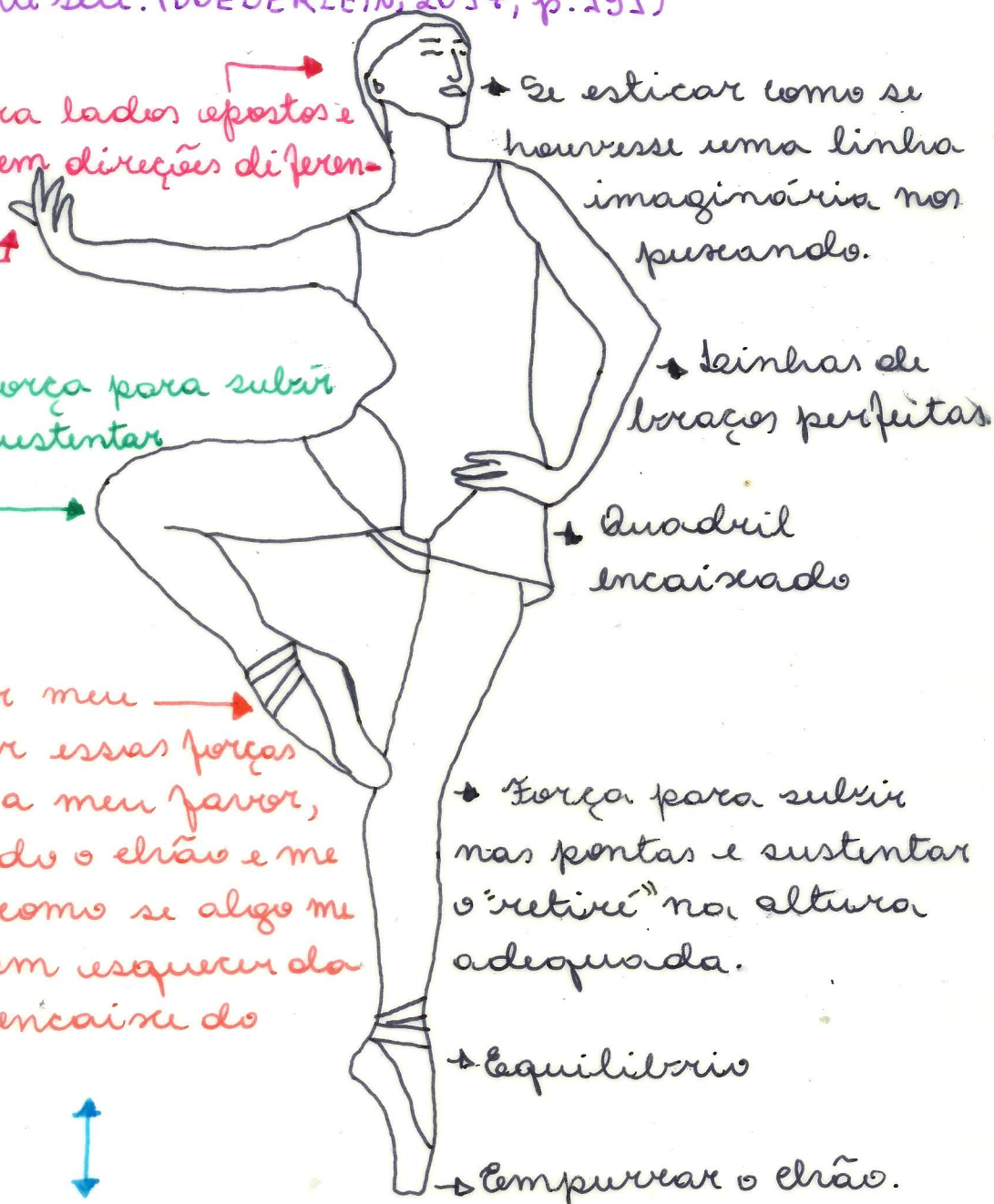
é dizer "dane-se o mundo" e ter um momento seu. inteiramente seu. (DOEDERLEIN, 2017, p. 191)

Olhamos para lados opostos e apontamos em direções diferentes. Por que será???

Preciso de força para subir a perna e sustentar o "retiré".

Preciso sentir meu corpo e usar essas forças contrárias a meu favor, empurrando o chão e me esticando como se algo me puxasse. Sem esquecer da postura e encaixe do quadril.

Tenho tanto o que aprender ainda...



dançar (v.)

67

é quando a alma usa o corpo de instrumento musical. é se entregar ao vento e ao ritmo. é se sentir levada por algo maior que a gente. é uma levada boa, que se expressa, que acalma. é desabafar sem dizer nada. é estar entregue e entregar o próprio controle. é ser controlado por outras notas de outra vida. é rebelar.

é dizer "dane-se o mundo" e ter um momento seu. inteiramente seu. (DOEDERLEIN, 2014, p. 191)

Olhamos para lados opostos e apontamos em direções diferentes. Por que será???

Preciso de força para subir a perna e sustentar o "retiré".

Preciso sentir meu corpo e usar essas forças contrárias a meu favor, empurrando o chão e me esticando como se algo me puxasse. Sem esquecer da postura e encaixe do quadril.

Se esticar como se houvesse uma linha imaginária nos puxando.

Linhas de braços perfeitas

Quadril encaixado

Força para subir nas pontas e sustentar o "retiré" na altura adequada.

Equilíbrio

Empurrar o chão.

I-P 17 - Retiré (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

Tenho tanto o que aprender ainda...



I-P 17 – *Retiré* (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

MAPA-CORPO 3: *Arabesque*

Significa arabesco. Consiste numa pose onde o bailarino se equilibra sobre uma perna com a outra esticada atrás.

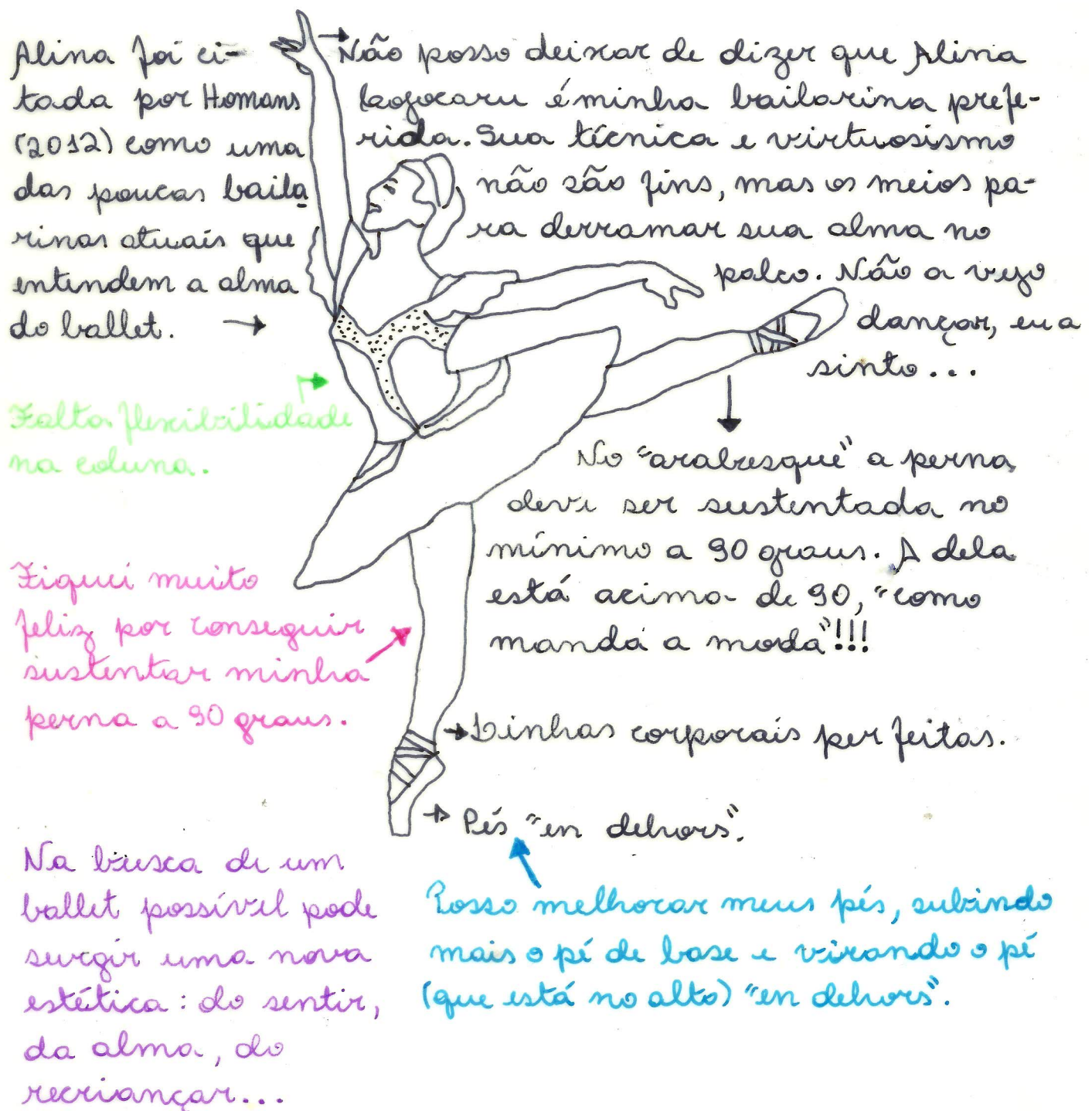


I-P 18 – Alina Cojocaru, English Nacional Ballet (Fonte: <<https://www.ballet.org.uk/people/alina-cojocaru/>>)

bailarina (S.f.)

é a dançarina que se entregou aos braços da arte. é quem está disposta a abrir mão de certos luxos. é quem dança com o vento e com o céu. é muito mais do que um tutu, é sincronizar os pés com a paixão que queima em si. é um cisne sem asas. é uma das filhas preferidas do teatro.

é uma contadora de histórias que dispensa a voz para encantar alguém. (DOEDERLEIN, 2017, p.31)

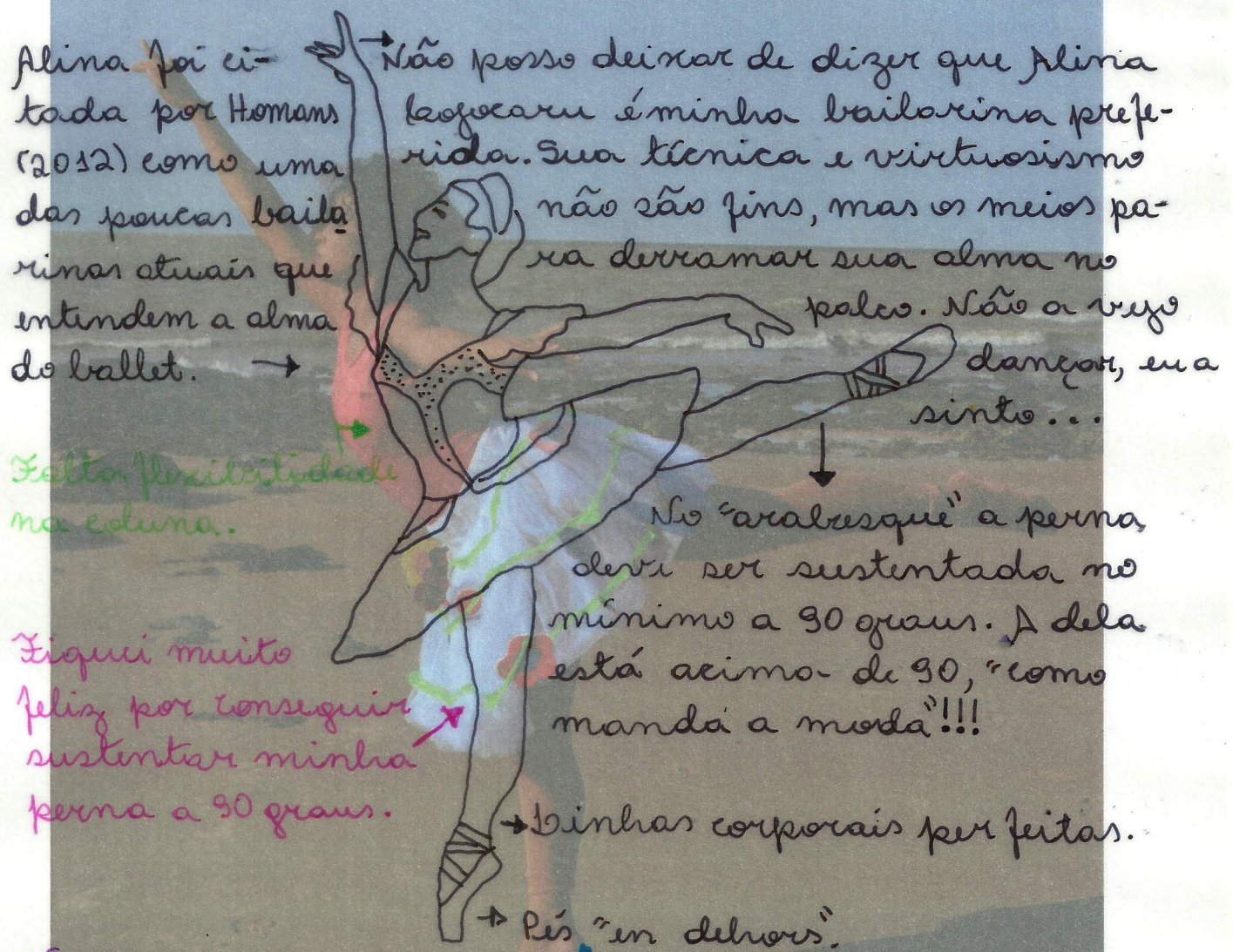


bailarina (S.f.)

69

é a dançarina que se entregou aos braços da arte. é quem está disposta a abrir mão de certos luxos. é quem dança com o vento e com o céu. é muito mais do que um tutu, é sincronizar os pés com a paixão que queima em si. é um cisne sem asas. é uma das filhas preferidas do teatro.

é uma contadora de histórias que dispensa a voz para encantar alguém. (DOEDERLEIN, 2017, p.31)



Na busca de um ballet possível pode surgir uma nova estética: do sentir, da alma, da recreação...

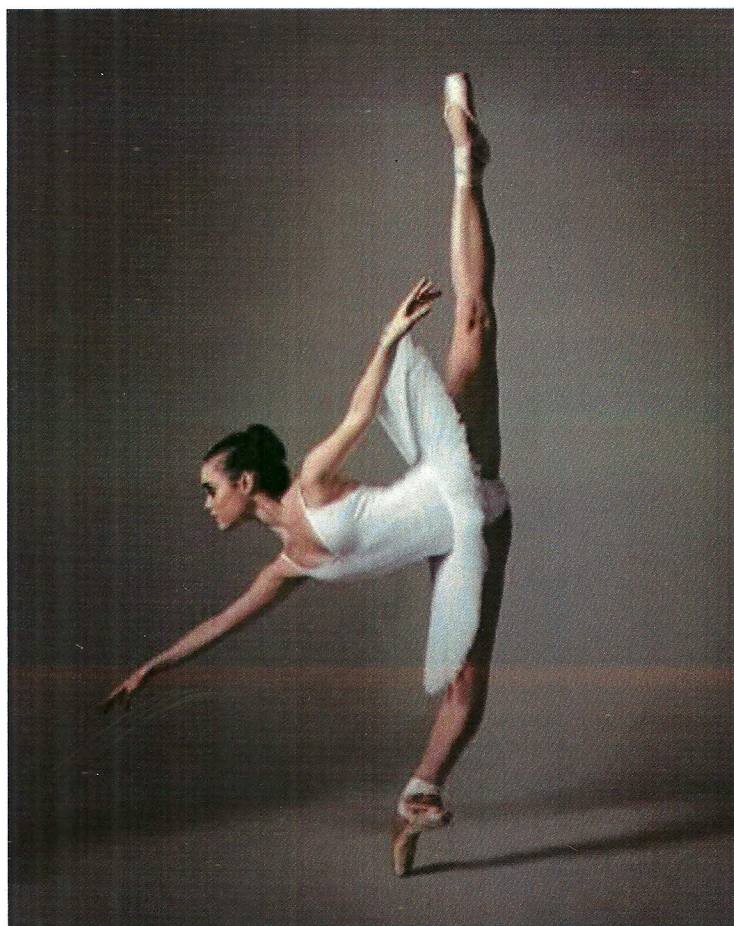
Posso melhorar meus pés, subindo mais o pé de base e virando o pé (que está no alto) "en dehors".



I-P 19 – *Arabesque* (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

MAPA-CORPO 4: Arabesque penché

Penché significa inclinado. Trata-se de uma variação do arabesque inclinado para diante, de modo que o tronco se aproxima do chão, enquanto a perna esticada se eleva mais alto.



IP 20 – Bailarina desconhecida 2 (Fonte: <<https://legalballerina.wordpress.com/2013/04/10/arabesque-penche-challenge/>>)

Na estética da perfeição balética há uma valorização do virtuosismo (quanto mais alto, mais flexível, mais "en dehors", mais porte, mais acrobático, melhor será).



Na busca por meu ponto de equilíbrio sempre haverá o risco. Se cair, levanto e sigo tentando...

Não nasci virtuosa,
porém, teimosa!!!



→ Força.

→ Flexibilidade.

→ Virtuosismo.

→ Motivação:

trabalhar força muscular em prol da flexibilidade e "en dehors" que tenho.

→ Linhas corporais perfeitas.

→ Precisão.

→ Equilíbrio.

determinação (S.7)

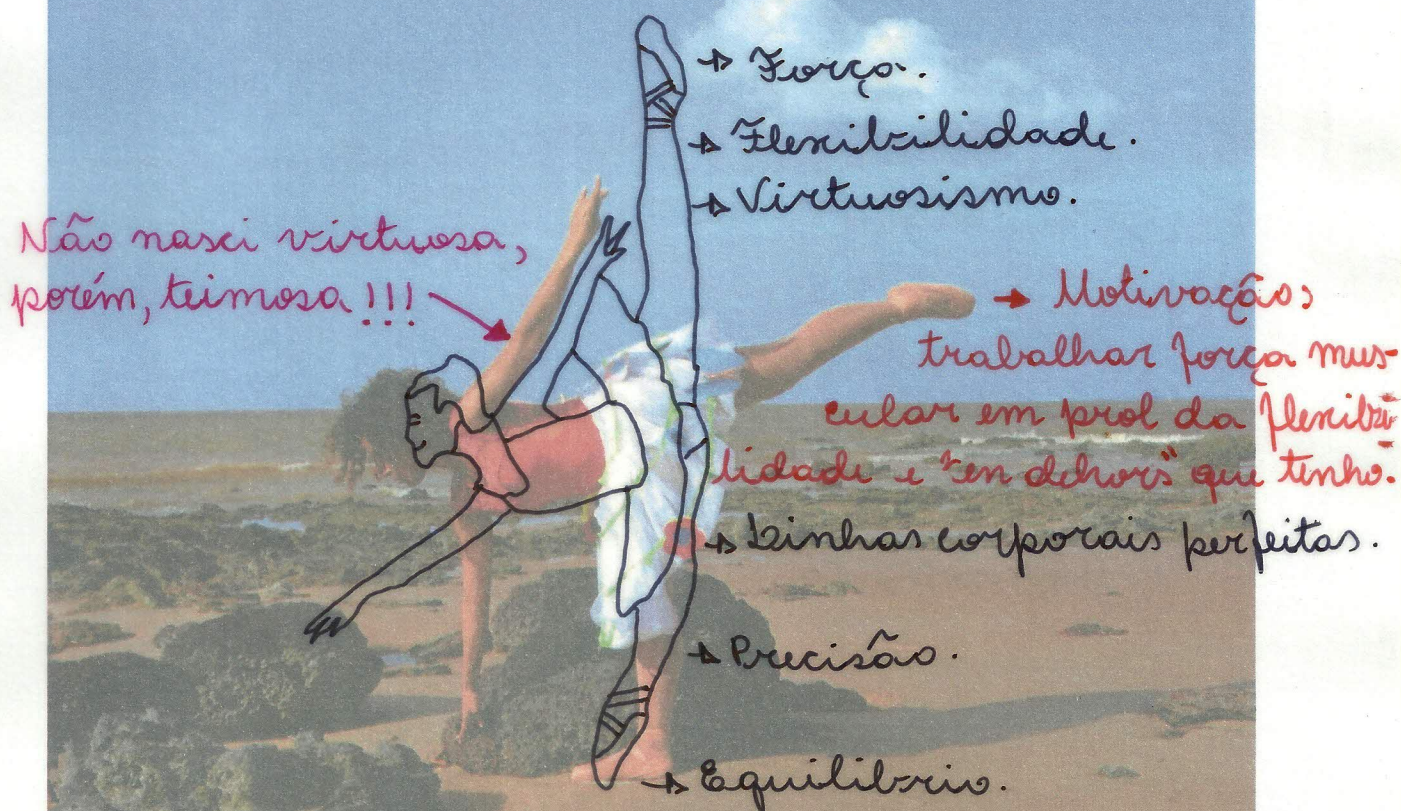
é acordar cinco e meia da manhã, cinco vezes por semana. é fazer o que for preciso. é seguir em frente, enquanto "em frente" for a direção que você quiser seguir. é ignorar o tempo e focar no motivo. é ensaiar sem voz. é estudar sem livros. é a irmã da persistência. as pessoas aplaudem o seu sucesso, comentam o seu fracasso, mas não fazem questão de saber da sua determinação.

é ir contra o mundo inteiro, se for preciso, para realizar um sonho. (DOEDERLEIN, 2017, p. 73).

Na estética da perfeição balética há uma valorização do virtuosismo (quanto mais alto, mais flexível, mais "en dehors", mais forte, mais acrobático, melhor será!).



Na busca por meu ponto de equilíbrio sempre haverá o risco. Se cair, levanto e sigo tentando...



determinação (S.7)

é acordar cinco e meia da manhã, cinco vezes por semana. é fazer o que for preciso. é seguir em frente, enquanto "em frente" for a direção que você quiser seguir. é ignorar o tempo e focar no motivo. é ensaiar sem voz. é estudar sem livros. é a irmã da persistência. as pessoas aplaudem o seu sucesso, comentam o seu fracasso, mas não fazem questão de saber da sua determinação.

1-P21 - Arabesque penché (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

é ir contra o mundo inteiro, se for preciso, para realizar um sonho. (DOEDERLEIN, 2017, p. 73).



I-P 21 – *Arabesque penché* (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

MAPA-CORPO 5: *Assemblé*

Significa unido, juntos, reunidos. Consiste num salto no qual os pés se unem no ar.



I-P 22: Claire Calvert, Royal Ballet (Fonte: <<https://www.balleteofficial.com/breaking-down-beats/>>)

- sonhar (v.)

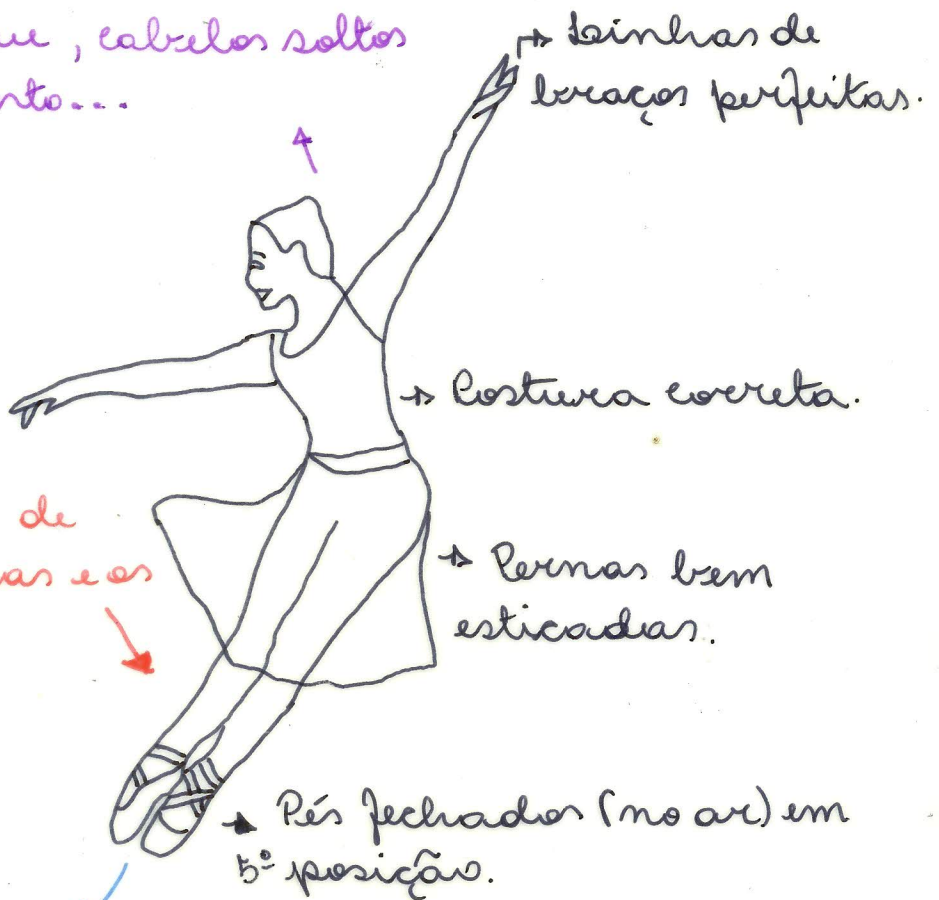
é um marinheiro em fuga da realidade. é o movimento de mar de desejos navegando em ondas de realidade. é um oceano inteiro de bons sentimentos. é a resaca do estresse que faz a gente deitar nas nuvens do nosso ser e relaxar.

é ação que não cabe em mim. transborda.
(DOEDERLEIN, 2017, p. 18)

Nada de coque, cabelos soltos
ao sabor do vento...

Devo lembrar de
esticar as pernas e os
pés.

Faltou fechar os
pés em 5ª posição.



- sonhar (v.)

73

é um morrinheiro em fuga da realidade. é o movimento de mar de desejos navegando em ondas de realidade. é um oceano inteiro de bons sentimentos. é a ressaca do estresse que faz a gente deitar nas nuvens do nosso ser e relaxar.

é ação que não cabe em mim. transborda.
(DOEDERLEIN, 2017, p. 18)

Nada de coque, cabelos soltos
ao sabor do vento...

→ Linhas de
braços perfeitas.

→ Costureira caseira.

Devo lembrar de
esticar as pernas e os
pés.

→ Pernas bem
esticadas.

→ Pés fechados (no ar) em
5ª posição.

Faltou fechar os
pés em 5ª posição.

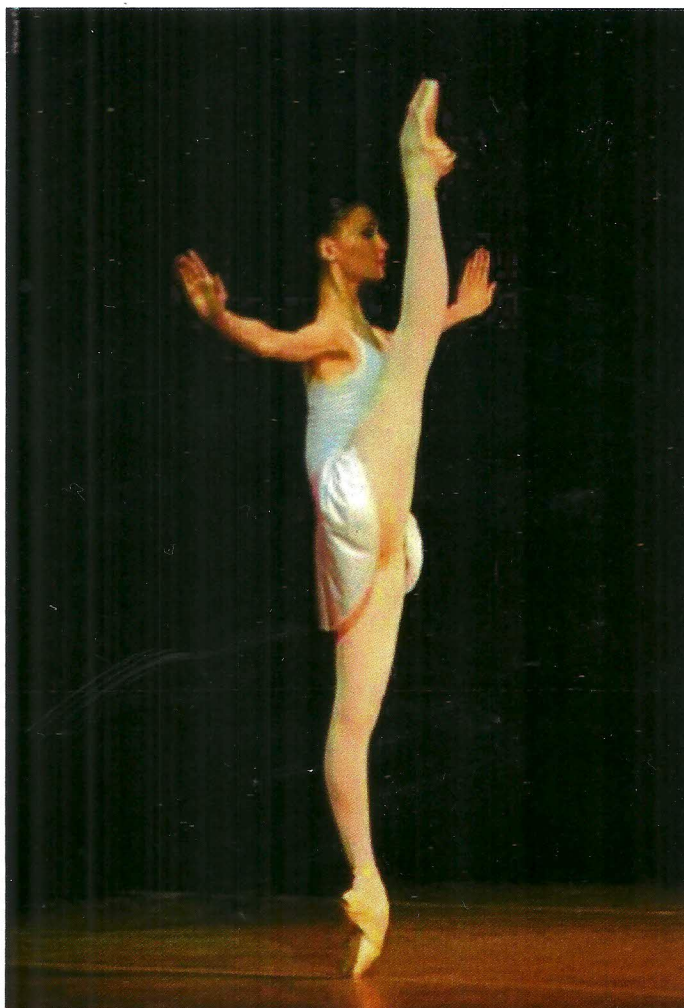


I-P 23 – *Assemblé* (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

MAPA-CORPO 6: *Grand batteman devant*

Grand batteman significa grande batida. Executa-se lançando a perna esticada para o alto.

Devant significa na frente.



I-P 24: Svetlana Zakharova, Bolshoi Ballet (Fonte: <<https://apricot.wordpress.com/2009/03/31/high-insteps-high-arches-ballet-feet/>>)

Se a estética da perfeição pudesse ser corporificada, nomeada na atualidade balética, seu nome seria Svetlana Zakharova. Na etnogeografia corporificada de Dornelles Almeida e Flores Pereira (2018 [2013]), Zakharova foi citada como sinônimo de beleza, pernas altas, pés bonitos (com curvatura acentuada no chamado "peito de pe) e muitos giros. Ela teria tudo que uma bailarina precisa e é um modelo cultivado por muitas bailarinas.



Na busca de um ballet possível, só posso ter por modelo a seguir a mim mesma!

Buscando sempre evoluir;

E ser a melhor versão de mim mesma.

Ter paciência,
trabalhar duro,
viver o meu
tempo.

O que me adiantaria lutar para esticar minhas pernas e pés, me matar por uma perna alta, se minha alma fosse seca para o nascer de uma borboleta.?!?!

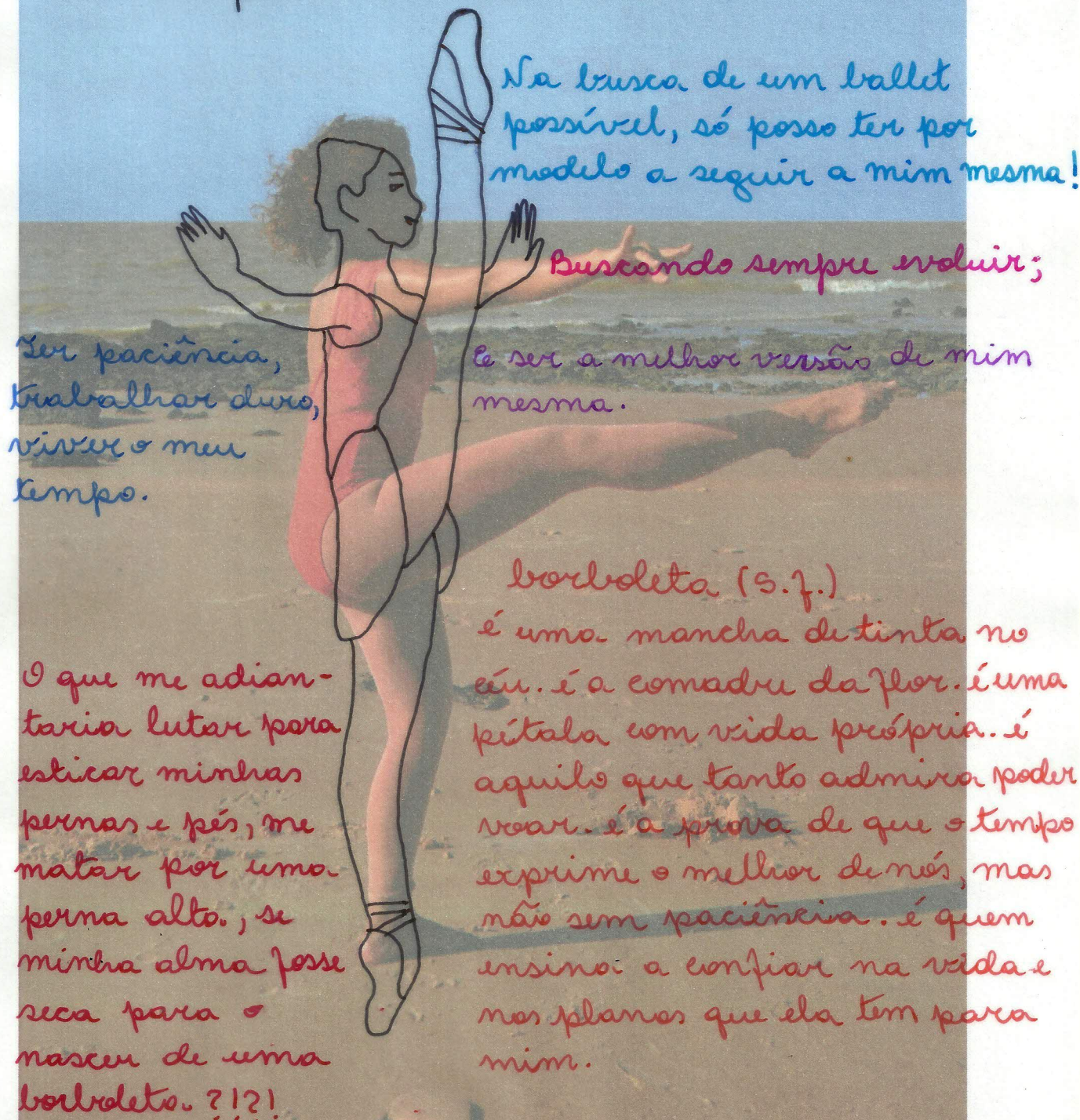
Borboleta (S.F.)

é uma mancha de tinta no céu. é a comadre da flor. é uma pétala com vida própria. é aquilo que tanto admira poder voar. é a prova de que o tempo exprime o melhor de nós, mas não sem paciência. é quem ensina a confiar na vida e nos planos que ela tem para mim.

a vida tem planos para quem acredita que um dia vai voar.

(DOEDERLEIN, 2017, p.37)

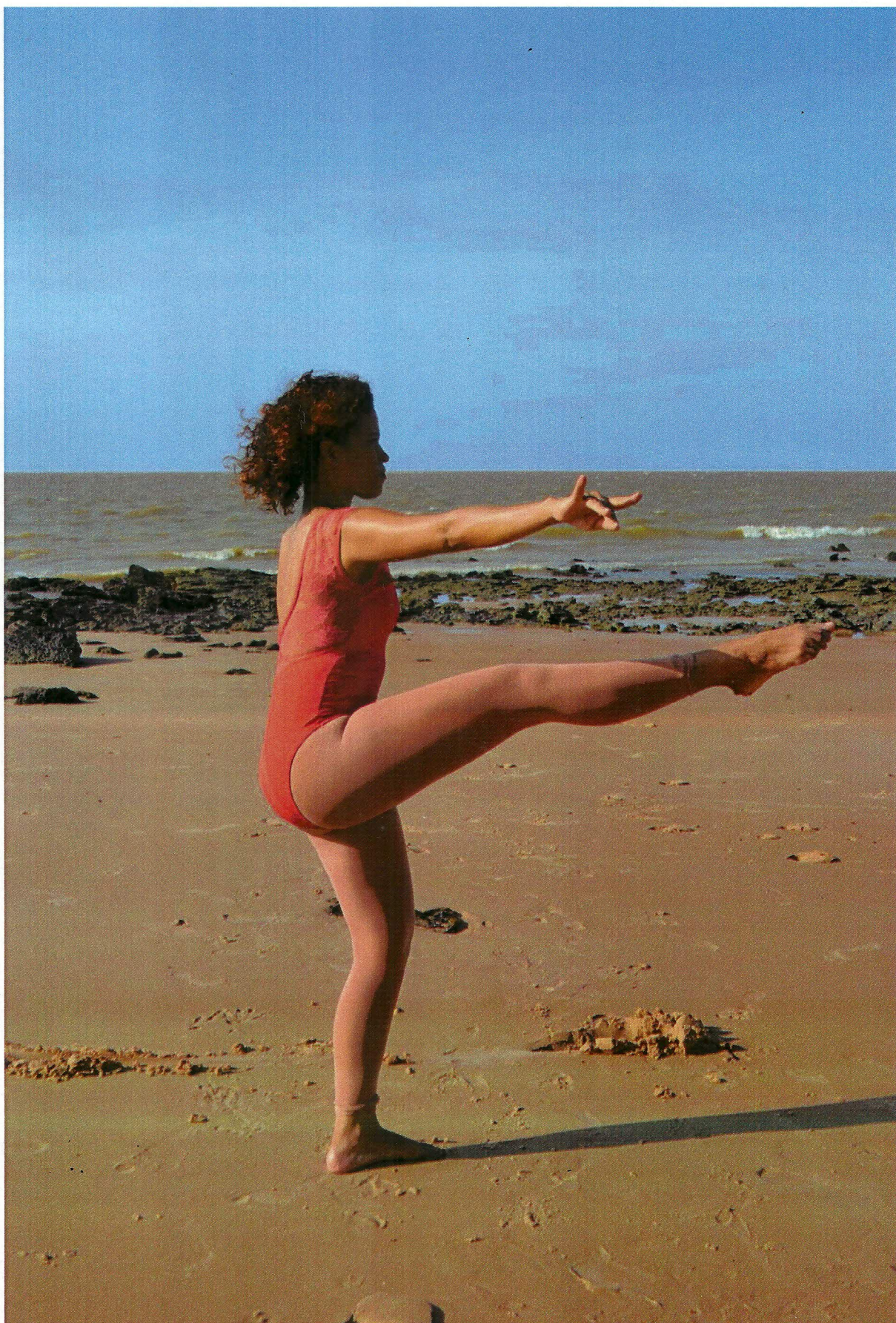
Se a estética da perfeição pudesse ser corporificada, nomeada na atualidade balética, seu nome seria Svetlana Zakharova. Na etnogeografia corporificada de Dornelles Almeida e Flores Pereira (2018 [2013]), Zakharova foi citada como sinônimo de beleza, pernas altas, pés bonitos (com curvatura acentuada no chamado "peito de pe) e muitos giros. Ela teria tudo que uma bailarina precisa e é um modelo cultivado por muitas bailarinas.



I-P 25 - Grand battement devant [que deveria ser a 180 graus?!?] (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

a vida tem planos para quem acredita que um dia vai voar.

(DOEDERLEIN, 2017, p.37)

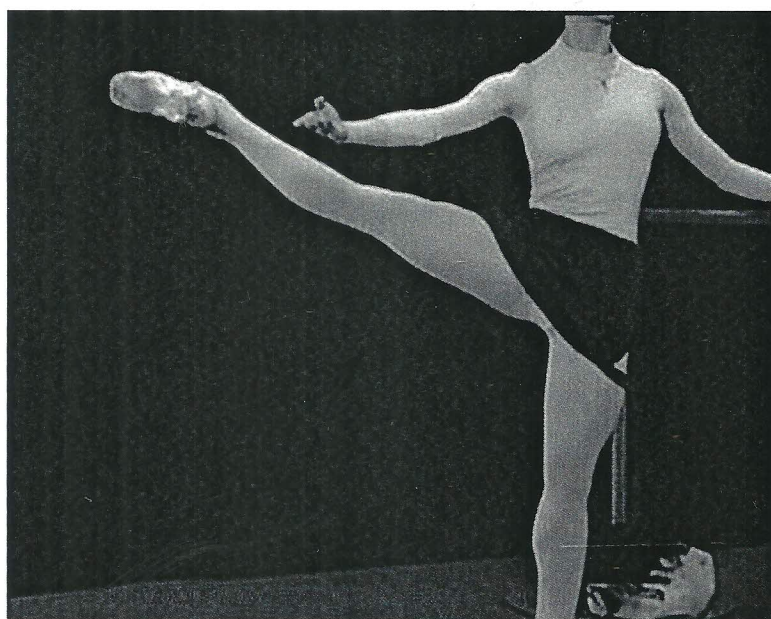


I-P 25 – *Grand batteman devant* [que deveria ser a 180 graus?!?] (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

MAPA-CORPO 7: *Developpé en la second*

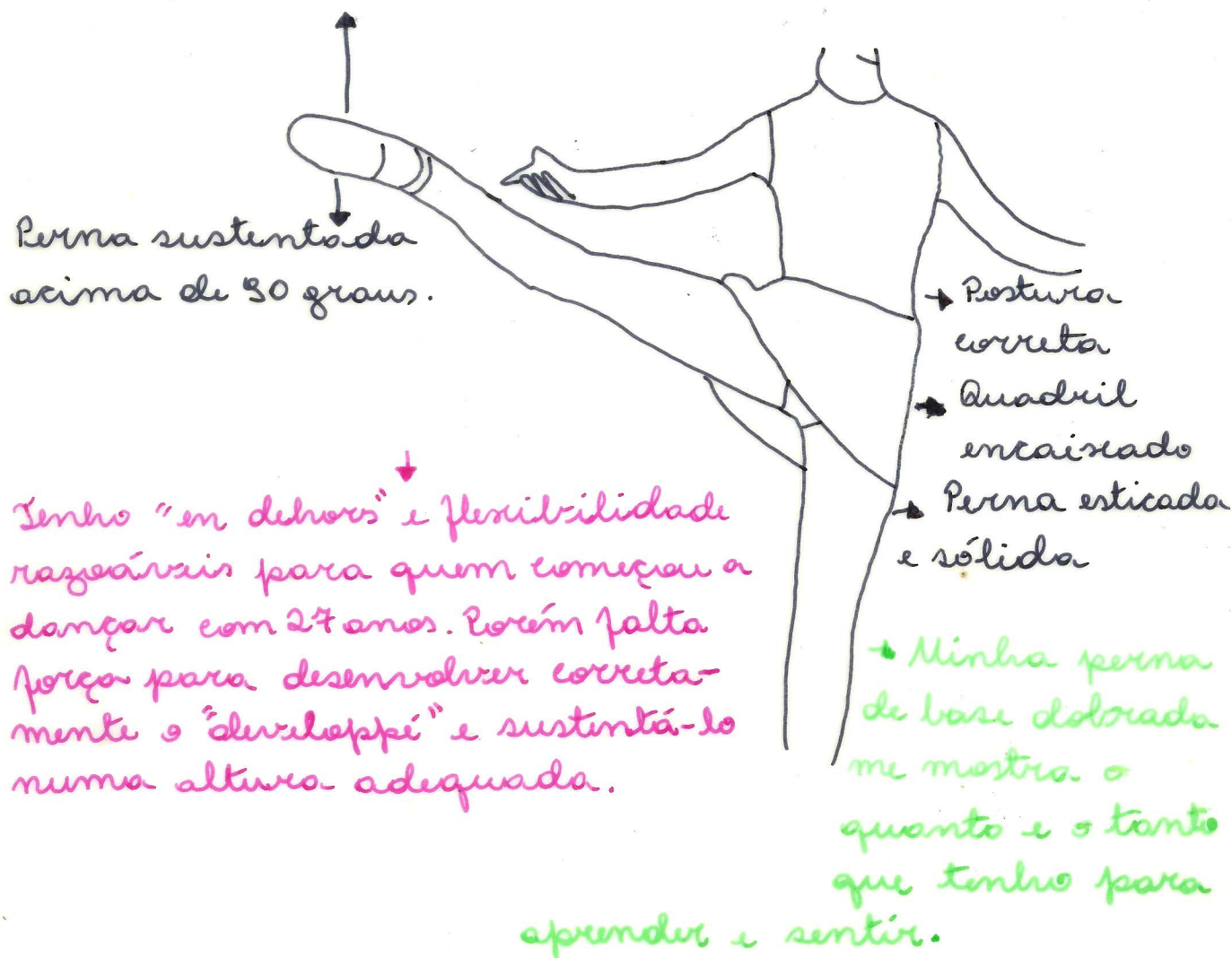
Developpé significa abrir, desdobrar, desenvolver. Realiza-se este passo fazendo um *retiré*, abrindo a perna em seguida até estica-la.

En la second significa ao lado



I-P 26: Bailarina desconhecida 3 (Fonte: <<https://www.tutu4love.com.br/single-post/2016/05/05/En-Dehors-Guia-completo-para-entender-e-realmente-melhorar-a-rota%C3%A7%C3%A3o-do-en-dehors>>.)

Pés e pernas super, mega, ultra. "en dehors"



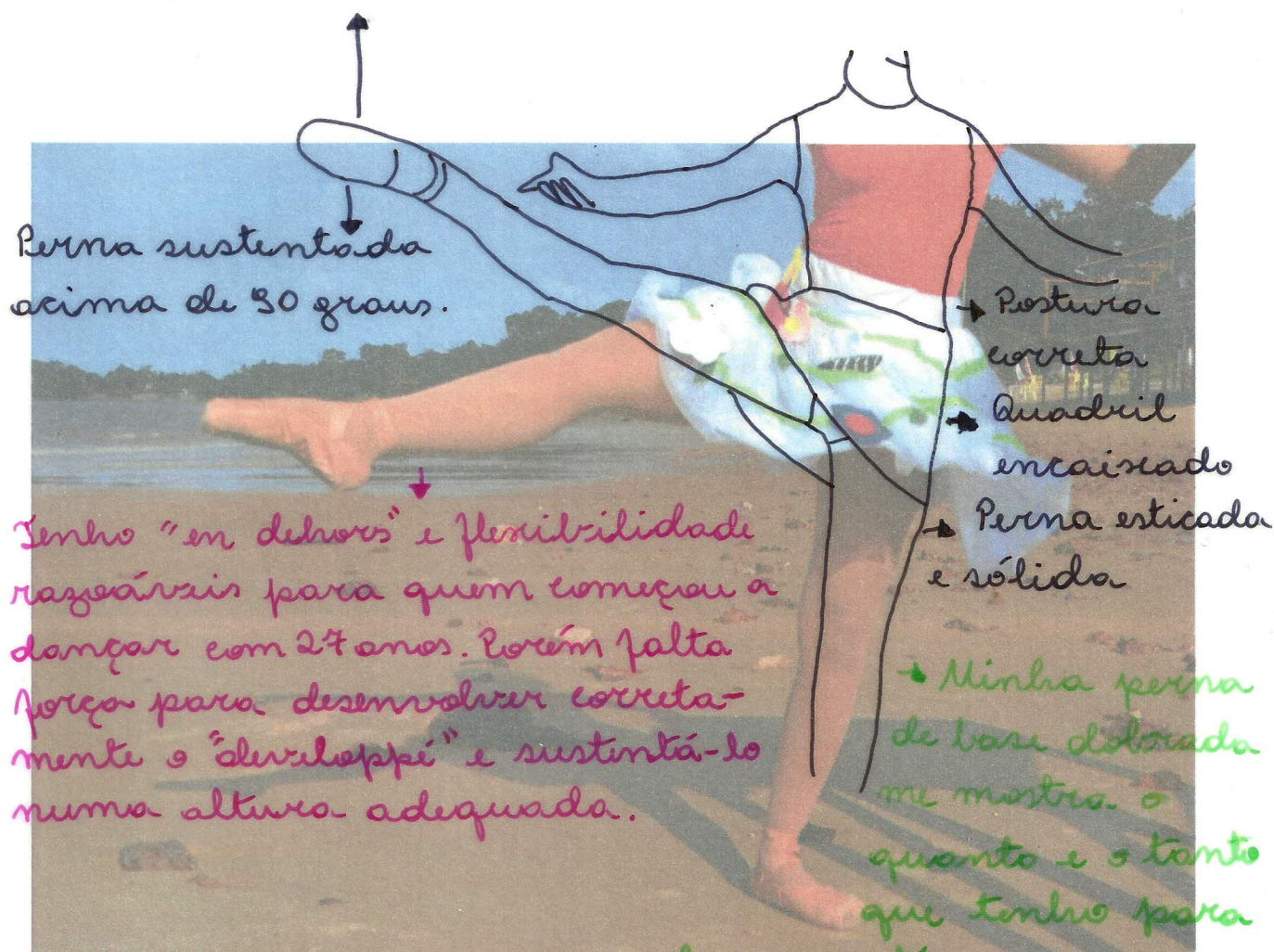
alma (S.F.)

é aquela que dança por entre os frágeis ossos do meu corpo. é quem abraça a mortalidade do nosso ser. é aquela que veste os sentimentos com elegância. é etérea. é a parte da gente dentro de um sonho. é o nosso corpo em outra vida. é quem mora na nossa essência.

é quem sustenta o peso do meu viver.

(DOE DER LEIN, 2017, p.41)

Pés e pernas super, mega, ultra. "en dehors"



I-P 27 – *Developpé à la second* [que deveria ser *en dehors* e a 90 graus?!?] (Fotografia por Stéphanie Nascimento).

alma (S.F.)

é aquela que dança por entre os frágeis ossos do meu corpo. é quem abraça a mortalidade do nosso ser. é aquela que veste os sentimentos com elegância. é etérea. é a parte da gente dentro de um sonho. é o nosso corpo em outra vida. é quem mora na nossa essência.

é quem sustenta o peso do meu viver.

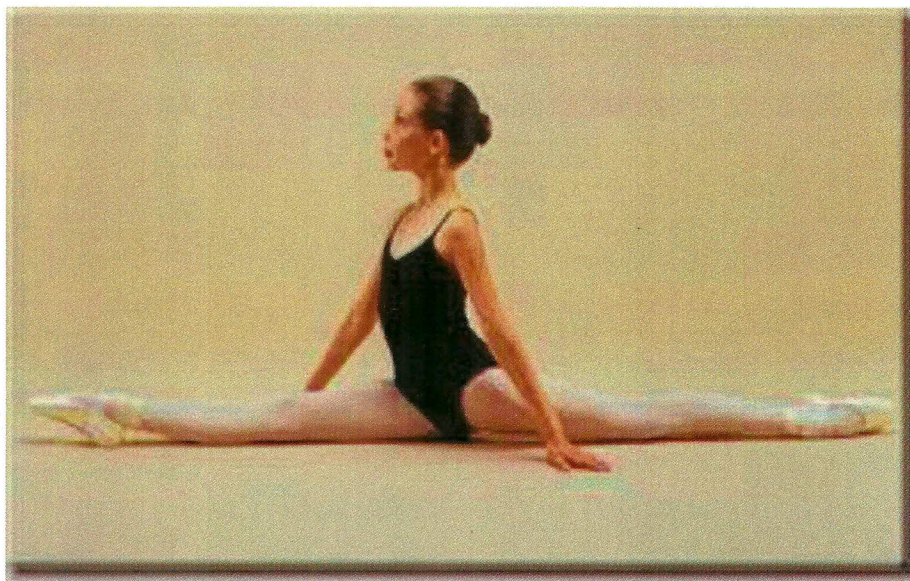
(DOE DER LEIN, 2017, p.41)



I-P 27 – *Developpé à la second* [que deveria ser *en dehors* e a 90 graus?!?] (Fotografia por Stéphanie Nascimento).

MAPA-CORPO 8: *Grand Écart* (abertura lateral ou espacate)

Traduzido do francês significa grande lacuna ou grande diferença. Para realiza-lo se faz necessário um trabalho diário de alongamento para adquirir flexibilidade.



I-P 28: Bailarina desconhecida 4 (Fonte: <<http://sapatilhaballet.blogspot.com.br/2012/11/exercicios-para-melhorar-o-grand-ecart.html>>)

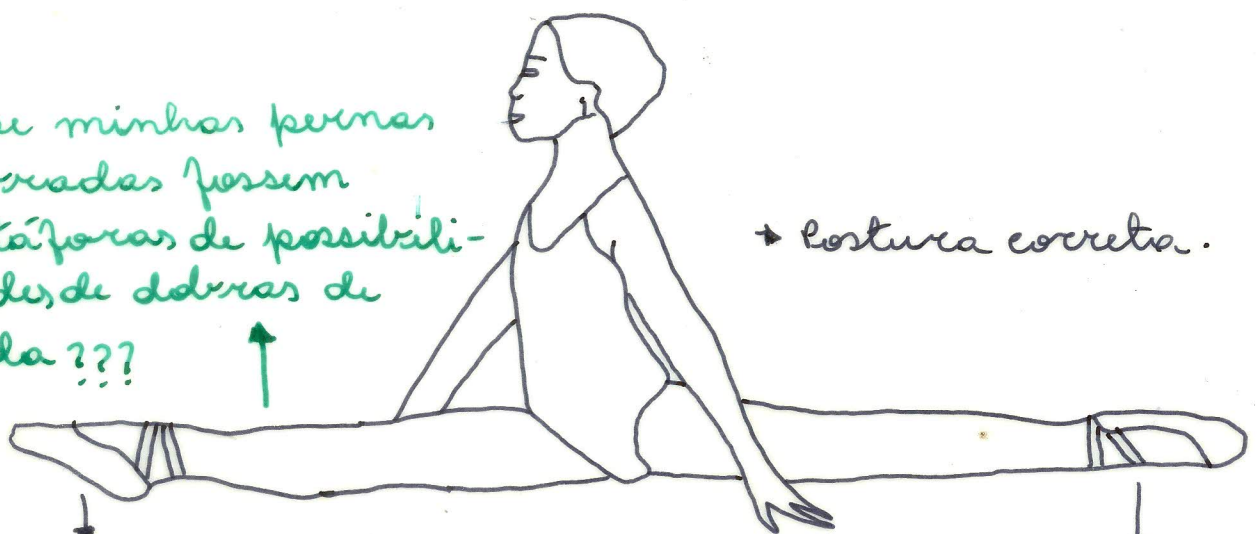
Dobrar e mais dobrar para esticar.

[Re]dobrar para

[Re]esticar,

Dançar, voar, baldear, recriar...

Se as minhas pernas
dobradas fossem
metáforas de possibili-
dades, de dobras de
vida ???



→ Postura correta.

Abertura
zerada.

E, que bom ainda ter
muito o que esticar e caminhos
a percorrer...

Pernas
esticadas.

devir (S.M.)

é um processo de mudanças pelas quais todos os seres
passam. é uma lei geral do universo, que cria, destrói,
reconstrói, ensina e engrandece. nada permanece
igual ao que era no início. é a prova de que não
somos à prova de sentimentos pesados demais, que
corações fortes também choram e que segundos
chances são reais (para quem merece).

é a chance de ser alguém melhor.

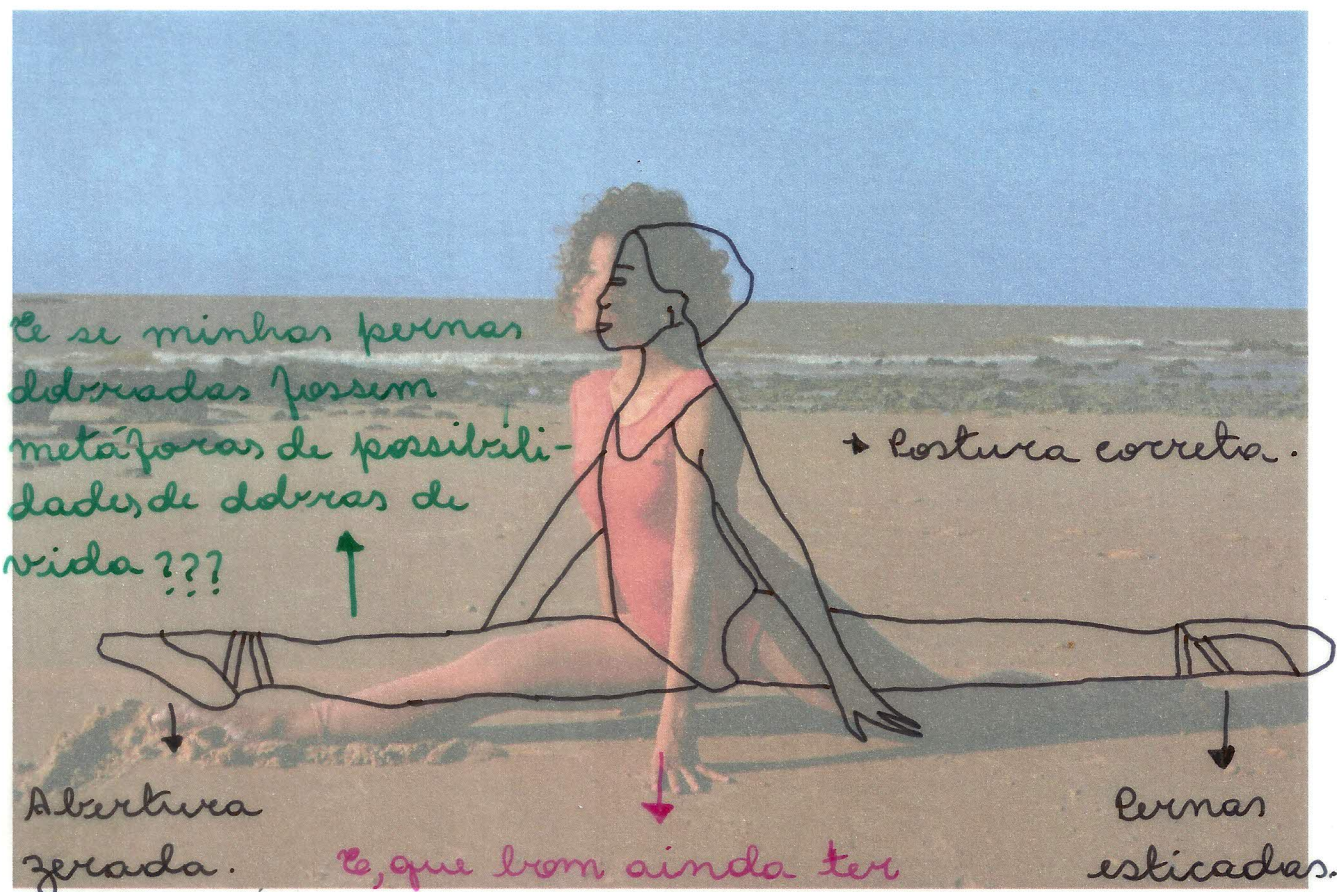
(DOEDERLEIN, 2017, p. 110)

Dobrar e mais dobrar para esticar.

[Re]dobrar para

[Re]esticar,

Dançar, voar, balietar, recrianciar...



I-P 29 – Grand Écart ou abertura [que deveria ser zerada?!?] (Fotografia por Stéphanie Nascimento).

derivar (5.m)

é um processo de mudanças pelas quais todos os seres passam. é uma lei geral do universo, que cria, destrói, reconstrói, ensina e engrandece. nada permanece igual ao que era no início. é a prova de que não somos à prova de sentimentos pesados demais, que corações fortes também choram e que segundas chances são reais (para quem merece).

é a chance de ser alguém melhor.

(DOEDERLEIN, 2017, p. 110)



I-P 29 – *Grand Écart* ou abertura [que deveria ser zerada?!?] (Fotografia por Stéphanie Nascimento).



I-P 30 – Os passos da bailarina (Fotografia por Stéphanie Nascimento)

Em 21/06/18 – Notas de um poema [in] concluído por hora: os passos da bailarina

No meio do caminho havia o *ballet*,
Havia o *ballet* no meio do caminho.
Com licença, poeta, para falar
Da dança dos reis, dos voos, saltos, giros,
Da etnicidade eurocêntrica,
Da beleza da bailarina etérea.
Era...

O *ballet* a hegemonia do perfeito.
E aquela que não podia
Ousou ser bailarina.
Saltar fora do quadrado
Bailar às margens da perfeição.
Desabafar sem falar
Dos medos, [pre] conceitos, modelos,
Do ordenar e copiar
Balletear é saber
Que o ballet
É

Fruto de cada olhar.
Olho um ballet que nasce de um sonho.
Da menina que amava coisas antigas
Escritas bailarinas
Sinas
Pistas
De uma poética da bailarina marginal
Alma...

...e a bailarina de um poema... conteúdo ver o mundo do
ballet e da dança... tempo me faz lembrar cedo ou tarde
[meu]... da minha vida
e me faz lembrar...
que a bailarina...
muito tempo...
o ballet...
papel...
papel...
d...
p...
o...
hegemonia [que, tanto, tanto, tanto]

Em 21/06/18 – Notas de um poema [in] concluído por hora: os passos da bailarina

No meio do caminho havia o *ballet*,
 Havia o *ballet* no meio do caminho.
 Com licença, poeta, para falar
 Da dança dos reis, dos voos, saltos, giros,
 Da etnicidade eurocêntrica,
 Da beleza da bailarina etérea.
 Era...
 O *ballet* a hegemonia do perfeito.
 E aquela que não podia
 Ousou ser bailarina.
 Saltar fora do quadrado
 Bailar às margens da perfeição.
 Desabafar sem falar
 Dos medos, [pre] conceitos, modelos,
 Do ordenar e copiar
 Balletear é saber
 Que o ballet
 É
 Fruto de cada olhar.
 Olho um ballet que nasce de um sonho
 Da menina que amava coisas antigas
 Escritas bailarinhas
 Sinas
 Pistas
 De uma poética da bailarina marginal
 Afinal...

Eis as notas de um poema que imaginava completo por hora, contudo ver o mundo do *ballet* e dar ao mundo do *ballet* o que vê, irremediavelmente me traria retornos cedo ou tarde [nesse caso mais cedo do que esperava], tendo a troca de experiências como base da narrativa e que esta não visa ceder explicações, antes, permitir diferentes olhares e reflexões naqueles que a leem e/ou a ouvem (BENJAMIN, 1987). Assim o poema se mostra [in] completo a medida que mostra pistas que, a priori, não havia enxergado com clareza. Tinha esta pesquisa o objetivo de refletir / entender / delinear / contornar / desenhar / poetizar. o meu *ballet* possível, aquele cuja perfeição não está na construção de um corpo balético ideal dentro dos padrões estabelecidos pela tradicionalidade balética, mas em sentir o *ballet* em si e partindo dessas sensações, trabalhar para ser a melhor versão de si mesma, enquanto bailarina que pensa sua aprendizagem, sua técnica, seu corpo, sua dança, seu *ballet*. Contudo sob outros olhares, esta escritaballetante alçou vozes que alertam para a primazia de uma certa hegemonia [que, antes da dança, perpassa as esferas política, econômica, étnica e cultural] e

contornam as margens onde um conhecimento hegemônico aliado a uma experiência subalterna, pode lançar vias de possibilidades de [re] ações.

Nesse sentido, diante desses outros olhares, narrar experiências entrecruzadas de vivências baléticas, observando as ressonâncias entre as marcas e rastros do *ballet* clássico no meu corpo e o contexto etnossociocultural de uma pequena expressão da natividade do *ballet*, seria uma experiência libertadora. Libertadora por mostrar no *ballet* a existência de uma hegemonia da perfeição, da colonização de corpos por meio da cópia de modelos a seguir. E, por outro lado, poetizar a possibilidade das margens do *ballet* questionado nas suas contradições [entre o encantar e o modelar], do *ballet* pensado, do *ballet* vivido / experienciado. A marginalidade do *ballet* que atravessa corpos, mas que se vê atravessado pela singularidade de cada bailarino que ousa pensar seu corpo, sua história, sua dança, sua arte, seu *ballet*. Seriam estas pistas, tão cedo reveladas, rumos para uma nova pesquisa a seguir?

Se sim é a resposta, esta pesquisa ganharia novos contornos ao olhar para a história, que nos mostra o *ballet* como parte de um projeto político / religioso / cultural / científico / econômico de hegemonia europeia⁹⁰. Tal projeto hegemônico para Miglievich-Ribeiro (2014) e Oliveira (s/d) seria uma **lógica colonizadora** que inviabiliza e silencia outras formas de conhecimento e histórias subalternas / marginalizadas. “A colonialidade sobrevive até hoje nas maneiras de aprender, nas regras e critérios acadêmicos, no senso comum, na cultura, numa autoimagem dos povos, nas experiências e aspirações dos sujeitos”. (OLIVEIRA, s/d, p. 2). Nesta perspectiva, a **colonialidade** se faz presente nos modos de ensinar, aprender e dançar *ballet*, nos padrões, regras e critérios da tradicionalidade balética, no *ballet* enquanto cultura massificada / globalizada⁹¹, numa imagem da bailarina idealizada e nas aspirações profissionais (mesmo as amadoras) baseadas em moldes a se copiar.

Existe, por ventura, uma **pedagogia decolonial** que não só denuncia a as amarras de uma colonialidade europeia, mas se vê como ação propositiva (por isso o “de” ao invés do “des”) de novos olhares, novas formas de conhecimentos, políticas, condições sociais, culturais e de pensamentos (OLIVEIRA, s/d).

Nesta academia fui questionada do porquê dançar *ballet*, do porquê não vivenciar outras danças: “vem pro teatro e deixa de sofrer” me disseram um dia. Lutei para me ouvir e se ouvida; me ouvi no sentido de refletir sobre minhas motivações, angústias, desejos, marcas e entender o *ballet* em mim; ser ouvida para mostrar que o *ballet* é aquilo que pensamos dele. E, ao pensar o meu *ballet*, vejo-me atravessada por sua técnica, estética, padrões e me dou o

⁹⁰ Monteiro (1999) e Homans (2012).

⁹¹ Wulff (2018 [2008]).

direito de atravessar esse mesmo *ballet* com meu corpo, minhas histórias, experiências de vida, minhas necessidades, minha poética recriada, metafórica, desviante, singular.

Se “DEcolonizar [...] é construir outras pedagogias além da hegemônica [e] DEScolonizar é apenas denunciar as amarras coloniais e não constituir outras formas de pensar e produzir conhecimentos” (OLIVEIRA, s/d, p. 3), decolonizar o *ballet* é insurgir na diferença, é humanizar o desumano, é mostrar a beleza do bordado e tramas do seu avesso e não negar sua essência, antes toma-la para mim resignificando-a num *ballet* possível, numa lógica libertadora por não ter vergonha de expor os limites de meu corpo contrastada com a estética da perfeição.

Os passos da bailarina seguem as pistas de um *ballet* que não nega sua tradição de busca do belo, das alturas, da verticalidade, da perfeição, contudo se expande na beleza de vidas / corpos / histórias diferentes, sua altura dependerá daquele salto [e, por ventura, do tamanho do obstáculo], sua verticalidade (equilíbrio, prumo) pode ser um pouco torta sem perder a poesia e a perfeição é alma que transborda num *ballet* transgressor por se permitir.

Das dobras de um corpo na descoberta de seu potencial e limite, das pistas e rastros deixados no caminho por esta escrita marginalmente balleteante moram possibilidades de pensar, em futuras pesquisas, os desdobramentos de uma educação balética voltada para adultos, que pondere o processo de ensino, aprendizagem e criação em *ballet* [não como atividade física alternativa ou movimento recreativo] como um movimento crítico que problematize as contradições deste gênero de dança, que permita a vivência da técnica e as reverberações dela em cada corpo, uma educação que respeite os limites corporais de cada pessoa, mas que não subestime o potencial de cada um. Um *ballet* que permita ao bailarino adulto aprendiz pensar sua dança e seu corpo ligados num elo uno. Um processo que permita ao bailarino a inventividade, criatividade, a improvisação coreográfica: a construção de sua própria poética dançada, seu balletear.

Segue este poema
[In] conclusivo por hora,
Dilema.
A alma que tenta, inventa.
Segue bailarina
Buscando rimas,
Contando histórias,
Desconstruindo mitos
E ritos
De um [pre] conceituar
Dançar
Sem amarras, sem vergonha,

Idônea.
Por um ballet que traduza minha vida.
Vidas.
Por todos aqueles que sonharam,
Sonham e
Sonharão
Balletear!

AQUELES (AS) COM QUEM BAILEI:

AGOSTINI, Bárbara Raquel. **Ballet clássico**: preparação física, aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor. 1 ed. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.

ASSUMPÇÃO, Andréa Cristhina Rufino. O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação. **Pensar a Prática**, [S.l.], v. 6, p. 1-20, nov. 2006. ISSN 1980-6183. Disponível em: <<http://revistas.ufg.emnuvens.com.br/fef/article/view/52/2643>>. Acesso em: 20/01/13.

ALMEIDA, Emília Pinto de. Seguir as dedadas da infância: conversas com Maria Filomena Molder. **Esc:alas – Revista electrónica de estudos e práticas interartes** – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Postado em 06/10/2014. Disponível em: <<https://escalanarede.com/2014/10/06/seguir-as-dedadas-da-infancia-conversa-com-maria-filomena-molder/>>. Acesso em: 04/10/17.

BALDI, Neila Cristina. **Por um balé somático**: cartas sobre o aprenderensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziers e Laban/Bartenieff e do construtivismo pós-piagetiano. Tese (Doutorado) sob orientação da Prof.^a Dr.^a. Ciane Fernandes. Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2017.

_____. **O que há do lado de lá**: cartas de um dueto da educação somática com o ballet clássico. Dissertação (Mestrado). Orientadora: Prof.^a. Dra. Maria Albertina Silva Grebler. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2014.

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. Versão PDF, 1997. Disponível em: <<http://www.bonsucessomt.com.br/imagens/AGUIAEAGALINHA.pdf>>. Acessado em: 03/02/2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013

_____. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, Giselle Guilhòn Antunes (Org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

_____. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Ed. Insular, 2018.

CAMINADA, Eliana. **Considerações sobre o ensino de ballet clássico**. Postado em 2008. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.elianacaminada.net%2Fdoc%2FConsideracoes.doc&ei=4B>>

isULfeE8W70AHByoHICw&usg=AFQjCNFKPBakT7CgXVRI0RQsAc5AxdxWjw>.
Acessado em: 20/11/12.

_____. **História da Dança: evolução cultural.** Rio de Janeiro: Sprint, 1999

CASTRO, Caroline Konzen. **Métodos do balé clássico: história e consolidação.** Curitiba: Editora CRV, 2015.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisa. In: **Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 7, n. 2, p. 66-67 – maio/agosto 2014.**

DODD, Craig. **Curso de balé / Royal Academy of Dancing.** Tradução de Álvaro Cabral. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DOEDERLEIN, João. **O livro dos ressignificados.** 1. ed. São Paulo: Paralela, 2017.

DORNELES DE ALMEIDA, Dóris; FLORES PEREIRA, Maria Teresa. As corporalidades do trabalho bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com alma. In: CAMARGO, Giselle G. A. (org.) **Antropologia da Dança IV.** Florianópolis: Ed. Insular, 2018 [2013], p. 215-242.

FERREIRA, Rousejanny da Silva. **Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994.** Dissertação (Mestrado). Orientador Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais. Goiânia, 2015.

FONSECA, Tania M. G. et al. Rumores discretos de um abecedário de pesquisa. In: FONSECA, Tania M. G. et al. **Pesquisar na diferença: um abecedário.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Melo. In: **Cena: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nº7 [ISSN 1519-275X]: 2009.**

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

KAEPPLER, Adrienne L. A dança segundo a perspectiva antropológica. Tradução de Giselle G. A. Camargo. In: CAMARGO, Giselle G. A. (org.). **Antropologia da dança I.** Florianópolis: Insular, 2013 [1978a].

_____. Dança e conceito de estilo. Tradução de Giselle G. A. Camargo. In: CAMARGO, Giselle G. A. (org.). **Antropologia da dança I.** Florianópolis: Insular, 2013 [1978b].

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o *ballet* clássico como uma forma de dança étnica. Tradução de Giselle G. A. Camargo. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013 [1969-1970; 1998].

LEIMANN, Ana Carolina. **Ballet na contemporaneidade**: permanência e transformação. Florianópolis. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

LOURENÇO, Frederico. **Estética da dança clássica**. 2 ed. Lisboa: Cotovia, 2014.

MAIA, João Domingues. **Português**. Série Novo Ensino Médio (volume único). 5º ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

MEJÍA, Rafael Estrada. Etnografia, cartografia e devir: potencialidades da escritura nas pesquisas antropológicas contemporâneas. In: KOFES, Suely, MANICA, Daniela (Org.). **Vidas e grafias**: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. 1 ed. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.

MENDONÇA, Luís. Maria Filomena Molder: a infância e arte de contar histórias. **Revista Caliban**. Postado em 20 de julho de 2016. Encontrado em: <<https://revistacaliban.net/maria-filomena-molder-a-inf%C3%A2ncia-e-a-arte-de-contar-hist%C3%B3rias-308a1e874f9a>>. Acessado em: 20/04/16.

MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográfica em pesquisa com dança contemporânea. In: CAMARGO, Giselle G. A. (org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Ed. Insular, 2018 [2014], p. 65-74.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Por uma razão decolonial: desafio ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. In: **Civitas**, v. 14, n. 1, Porto Alegre, jan-abr. 2014, p. 66-80.

MOLDER, Maria Filomena. **De onde vem Maria Filomena Molder?** Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, em 10/11/2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/11/10/jornal/de-onde-vem-27360016>>. Acessado em: 05/10/17.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. Tradução e notas da autora. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – FAPESP, 2006.

_____. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança I**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.

NASCIMENTO, Thais Karina Souza do. Por onde se andou, onde se encontra, onde chegará? In: LIMA, Wlad; MARTINS, Bene (Orgs.) **Atos de Escritura (Ebook)**. Belém: PPGArtes, 2018 [ISBN; 978-85-63189-52-3].

_____. **Diário de uma bailarina** – histórias, reflexões e possibilidades. Projeto de Pesquisa apresentado para a seleção do Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes-UFPA, 2016.

VIANNA, Klaus. **A dança**. Colaboração de Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Summus Editorial, 1990

WULFF, Helena. Expressão Etérea: paradoxos do *ballet* como cultura globalizada. Tradução: Dóris Dornelles de Almeida. Revisão Técnica: Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Giselle G. A (org.). **Antropologia da dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.