



Universidade de Brasília
Campus Darcy Ribeiro
Instituto de Ciências Sociais - ICS
Departamento de Antropologia – DAN

Leveza no pesar:
Uma etnografia sobre o corpo no ballet clássico

Autor: Gustavo Araújo de Lisboa
Orientadora: Dra. Juliana Braz Dias

Gustavo Araújo de Lisboa

Leveza no pesar:

Uma etnografia sobre o corpo no ballet clássico

Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção de Título de Bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia.

Orientadora: Dra. Juliana Braz Dias

Brasília - DF

2019

“Não é o crítico que importa; nem aquele que aponta onde foi que o homem tropeçou ou como o autor das façanhas poderia ter feito melhor. O crédito pertence ao homem que está por inteiro na arena da vida, cujo rosto está manchado de poeira, suor e sangue; que luta bravamente; que erra; que decepciona, porque não há esforço sem erros e decepções; mas que, na verdade, se empenha em seus feitos; que conhece o entusiasmo, as grandes paixões; que se entrega a uma causa digna; que, na melhor das hipóteses, conhece no final o triunfo da grande conquista e que, na pior, se fracassar, ao menos fracassa ousando grandemente.”

Trecho do discurso “Cidadania em uma República”, proferido na Sorbonne por Theodore Roosevelt, em 23 de abril de 1910.

Agradecimentos

Em minha cabeça, já tinha como certo o que diria aqui. Meu processo de escrita teve uma gestação mais demorada que o habitual, e isso me permitiu fazer alguns ensaios mentais do que gostaria de dizer nessa situação tão surreal. Encerro esse ciclo tomado por uma gama de emoções que brigam entre si pela minha atenção. O que fica mais evidente para mim é que o trabalho apresentado aqui ganha um sentido muito mais especial agora. Não é que eu não quisesse que ele tivesse ganhado vida antes, mas sinto que não há hora melhor para sua liberação ao mundo. Como se agora eu tivesse conseguido transpor em palavras todos os ensinamentos e mudanças que estiveram ao meu lado ao longo dos últimos anos.

Ninguém alcança nada sozinho. Houve dias de não saber por onde começar, de irritação, de estar perdido. De falar e não fazer sentido. De explicar pesquisa e parecer estar falando em uma língua recém-descoberta. De sentir vergonha do sentimento de estar ficando para trás. Graças aos céus, quanto mais perdido a gente está, mais afeto parece surgir.

Agradeço aos meus pais e familiares, por acreditarem em mim e por serem porto-seguro em meio às tempestades da vida. Aos meus amigos de longa data, gratidão por me terem e entenderem tão bem.

Aos meus interlocutores, que com a doação de suas jornadas, de suas sensibilidades e sua dança fizeram essa pesquisa não parecer um devaneio de minha cabeça. Um agradecimento à equipe técnico-administrativa da Universidade de Brasília, em especial ao DAN e à querida Rosa, que tanto me aconselhou. Um agradecimento especial à professora Dulce Almeida, orientadora de minhas primeiras pesquisas na área de corpo. Um grande e especial agradecimento à Dra. Juliana Braz Dias, por não ter desistido desse projeto e por não ter parado de depositar confiança em mim. É com muita alegria que hoje vemos nossa embarcação chegar ao cais.

Resumo

Este trabalho busca entender os processos de formação que atravessam a prática do ballet, como acontece a cristalização de sua eficácia ritual e quais são os valores simbólicos comungados por seus partícipes. Ao longo dos capítulos, entendemos as condições de repetição, essenciais para a formação no universo do ballet clássico. O foco está em suas práticas, suas moralidades, suas disciplinas, e o corpo em movimento. Analiso o discurso apresentado por meus interlocutores para aprofundar a compreensão das colunas principais sob as quais o ballet está sustentado. Meus interlocutores apontam uma rica e heterogênea visão do fenômeno, abordando assuntos que versam sobre discussões éticas, disciplina, dor, corpo ideal, identidade, entre outros assuntos.

Palavras-chave: corpo, ballet, ballet clássico, dança, disciplina, aula, ritual.

Sumário

Apresentação	1
Primeira Posição	8
1. "Queixo pra cima! Postura!"	8
1.1 Compreendendo a aula como ritual	8
1.2 Primeiras posições e a estrutura do aquecimento na barra	14
1.3 Apropriação e aproximação: a fragmentação do corpo	27
2. "Ombros pra baixo! Elegância!"	31
2.1 O corpo como máquina e o "rasgar"	31
2.2 A turma avançada	36
Segunda Posição	42
3. Corpos em movimento e modificação	42
3.1 Apresentando meus interlocutores e suas primeiras expectativas	42
3.2 As mudanças corporais	48
3.3 Da aula para o espetáculo	53
4. Corpo de dança é corpo que dói	56
4.1 "Não pode dar espaço para elas, porque dor, tem todo dia"	56
4.2 O corpo ideal	61
4.3 A socialização das informações para além da sala	69
4.4 O "ser bailarino"	72
Reverência	77
Referências Bibliográficas	79

Apresentação

A investigação do corpo nas sociedades contemporâneas esclarece alguns dos mecanismos de organização e reprodução da vida social moderna. Com isso em mente, este trabalho expõe o resultado de um estudo sobre corpos forjados através da prática do ballet clássico e os elementos rituais que orientam tal produção.

Parece-me sensato começar esta dissertação colocando minhas motivações ao dispor do leitor. Não tenho como intenção me deter demoradamente na minha biografia neste espaço, mas os dados que estão aqui colocados só foram possíveis de encontrar depois de caminhar pelas rotas que percorri nessa vida minha. Me ocorre também a impressão de que as pessoas plenas de alma são aquelas que não conseguem separar o escoamento de seus corações das coisas que merecem sua atenção profissional. Dessa forma, esta dissertação, que já foi rascunhada por tantas versões de mim, faz uma conexão entre a minha infância, minha adolescência, minha passagem pela universidade e não encerra suas discussões com o Gustavo atual.

Na infância, eu era a criança que gostava de dançar nas festas de aniversário. Com um outro colega, éramos os únicos meninos da escola que aceitavam dançar nas apresentações. Era possível me ver dançando na “Noite com Maria” – evento semestral da escola dirigida por freiras em que estudei por pelo menos uma década –, dançando Sandy & Júnior com as meninas no intervalo, jogando talco em pó na cabeça para interpretar Ziraldo numa adaptação de “Menino Maluquinho” ou dançando Ragatanga na garagem de minha vó, graças ao sobrinho de um vizinho que colocava a música em um bom volume.

Lembro de pedir prematuramente aos meus pais para que eu pudesse fazer aulas de dança. Não sei dizer ao certo como eu sabia disso, se influenciado por algo que tenha visto na tevê, ou pelo comentário de alguém, mas eu tinha as palavras “ballet” e “jazz” como referência de dança. A opção mais provável, se não me falha a memória, é de que essas duas palavras estavam escritas no letreiro de uma escola que ficava perto de casa, no Pistão Norte de Taguatinga, como modo de atrair atenção para novas matrículas.

Infelizmente, meu pedido não foi atendido. Por muito tempo, minha vontade continuou sendo uma semente em terreno infértil. Ao longo do ensino fundamental, passei

por todo tipo de esporte possível. Eu poderia ter me tornado bom em algo, se ao menos fosse algo que realmente conversasse comigo, ao invés de ser mais uma tentativa de me enquadrar no que os garotos de minha idade faziam.

Fortuitamente, ainda na mesma escola, o ballet surgiu como uma das opções de atividade extracurricular. Logo chegou ao meu ouvido que a professora nova também coreografava um grupo de street dance. Ao ouvir duas colegas comentando sobre as aulas, fiquei tentado a ver pessoalmente como eram.

Estávamos no ano de 2007 e foi minha primeira passagem por um modo formal de dançar. Fiz uma aula experimental, fui avaliado, nivelado. Tive um primeiro choque para aprender coreografia, para memorizar rapidamente, para dançar segundo a noção de movimento definido. Passei a ir às aulas durante a semana e ao ensaio do grupo aos sábados de manhã. Lembro que, embora fosse um entusiasta, um apaixonado, também era cobrado para acompanhar o restante dos colegas, muitos dos quais já tinham experiência prévia.

Essa acabou sendo minha primeira experiência em um grupo de dança. O Lenda Urbana representa um avançar muito importante para mim. Ao longo dos três anos em que fiquei no grupo, eu não somente passei a dançar melhor. Desenvolvi minhas primeiras coreografias, dancei em solo, em duo, em trio. Descobri uma infinidade de estilos para além dos que eu achava existir, competi em nível estadual, viajei para dançar em outros estados. Meus amigos mais próximos datam dessa época e, através da arte, encontrei outras pessoas que assim como eu estavam fazendo as pazes com sua própria sexualidade.

Em 2010, no último ano do ensino médio, passei a dançar no Tribo Companhia de Dança. Os ensaios aconteciam na 508 Sul, ao lado do Espaço Cultural Renato Russo. Por muito tempo, minha vida esteve toda centrada em Taguatinga, então o deslocamento para os ensaios me apresentava um universo muito além do que eu estava acostumado a observar.

Além de uma emancipação de vivências, minha vida pessoal também passava pelo mesmo processo. Ingressei na UnB. Como muitos, demorei um tempo para entender o que representava o que eu estava estudando e como a carga teórica lida ressoaria com meus próprios interesses no mundo e como poderia aplicar aquele conhecimento. Foi durante minha passagem pela Socius, empresa júnior do curso, que me falaram de uma disciplina chamada Sociologia do Corpo.

Nesse momento, tive a impressão de ter achado um instrumento mais evidente para me ajudar na colagem dos meus universos. De certa forma, podemos dizer que essa pesquisa foi sendo gestada a partir da minha passagem por essa disciplina. Influenciado pelas leituras da ementa, tive duas bolsas de iniciação científica, consecutivas, com a professora Dulce Almeida – uma sobre as influências de Mauss (2003) na literatura sociológica e outra sobre técnicas corporais em uma irmandade sincrética no Distrito Federal. Um dos textos lidos para a confecção do primeiro artigo me chamou bastante a atenção. Ao analisar o processo de construção de um *ethos* por participantes de grupos de caminhada ao ar livre, Steil e Toniol (2011) apontam para a construção de um “corpo caminhante”:

A construção de um corpo caminhante não ocorre somente nas caminhadas. Esses corpos, na verdade, são forjados gradualmente, conforme os sujeitos se engajam na prática de caminhar e incorporam determinados sentidos éticos, ecológicos, religiosos (STEIL & TONIOL, 2011, p. 41).

Nesse sentido, desenvolvi um interesse em torno da pergunta “o que é um corpo que dança?”. Pesquisei uma literatura que pareceu me nortear na época, mas aos poucos foi ficando evidente que essa pergunta, além de abrangente, apresentaria um recorte filosófico muito amplo e difícil de sistematizar.

Um ano depois, antes mesmo de desenvolver melhor meu recorte atual, foi necessário entender como o corpo tem sido visto através do escopo antropológico. A dança não é uma desconhecida da proposta antropológica, mas em contrapartida nunca foi o prato principal no cardápio da disciplina. Permaneceu difusa, “[...] figurando associada a diferentes tópicos, tais como ritual, folclore, magia e religião” (CAMARGO, 2013, p. 11).

Só mais recentemente a dança ganhou centralidade em pesquisas de cunho antropológico, a exemplo de Zigoni (2004), Acselrad (2003), e Gonçalves (2008), dentre outros. Mesmo que não seja dentro do campo antropológico propriamente dito, outras disciplinas também têm se abastecido da etnografia para conduzir pesquisas em contextos de dança. É o caso da pesquisa conduzida por Dornelles de Almeida e Flores-Pereira (2003) e por Neves (2013).

Mais uma vez, as jornadas pessoais reverberam em arranjos que ecoam na vida como um todo. Enquanto me debruçava em leituras sobre o campo da Antropologia do Corpo, esbarrei com um amigo em uma festa, que me disse entusiasmado sobre o quanto estava gostando de fazer aula de ballet. Me falou que tinha conseguido uma bolsa de estudo numa academia que eu já conhecia, e eu saí daquele encontro com essa ideia na cabeça.

Eis que uma semana depois, no mesmo lugar, encontro Rodrigo. Rodrigo era o professor de ballet de quem meu amigo havia falado na semana anterior. Por conta dos eventos de dança em Brasília e dos rostos que vão ficando familiares à medida que você comparece a tais eventos, Rodrigo e eu já nos conhecíamos. Falei com ele sobre a bolsa e, na semana seguinte, eu já estava fazendo teste para ser bolsista também.

Fui bolsista da turma de ballet iniciante de Rodrigo ao longo do segundo semestre daquele ano. Chegando o momento de definir um recorte de pesquisa para que pudesse fazer meu campo, e já inclinado pelo interesse que vinha alimentando pelo ballet, decidi torná-lo meu recorte empírico.

A decisão desse recorte não reflete apenas uma posição de meu campo individual, mas reflete também uma atualização sofrida pela Antropologia do Corpo/da Dança como um todo. “A dança, enquanto prática cultural, já não é o estudo de um outro distante, no tempo e no espaço, do pesquisador, mas um diálogo permanente entre interlocutores localizados dentro do mesmo espaço-tempo global” (CAMARGO, 2013, p. 147).

Meu campo de pesquisa situa-se na Academia Lucia Toller, na 308 Sul, em Brasília. O site da academia aponta, sem precisar em que ano o texto fonte foi redigido, que a academia exerce suas funções há 35 anos. Os feitos da academia em questão apontam para o pioneirismo de sua fundadora, sendo estes: “[...] a primeira bailarina a promover um espetáculo de dança no Distrito Federal, realizado em 1962 no Clube de Sobradinho. Também participou do primeiro programa candango de arte e dança na televisão, em 1963, na TV Brasília”.¹

¹ Fonte: <http://www.luciatoller.com/about.html>. Acesso ao site em 06/12/2017.

O acesso à sala de aula aconteceu após uma conversa com Rodrigo². Na noite de uma segunda-feira, em uma conversa informal do lado de fora da academia, eu disse que precisava fazer pesquisa para minha monografia. Ele disse que poderia começar no mesmo dia com uma entrevista, pressupondo que seria esse o meu ponto de partida. Eu disse então que gostaria de fazer as “entrevistas”, por assim dizer, em outro momento, quando já tivesse me dedicado suficientemente à observação.

Expliquei que, além das entrevistas (que eu particularmente prefiro chamar de conversas gravadas, dado o fato de que as perguntas feitas e as respostas que eu escutava me ensinavam e aprofundavam muito o nível de minhas observações posteriores), uma parte central do trabalho seria a observação das aulas. Ele me disse que estava tudo bem, que eu poderia observar, fazer áudio, mas que vídeos não poderiam ser feitos. Essa história representa uma das tentativas de explicar a temporalidade de longo prazo, em geral, das pesquisas na Antropologia.

Embora já tivesse sido aluno do Rodrigo anteriormente e desfrutássemos de uma relação tranquila, sempre enviava uma mensagem nos dias de observação como forma de sobreaviso de minha presença. Aos poucos meu rosto foi sendo reconhecido pelas secretárias, que foram avisadas por ele que eu “estava fazendo um trabalho”. Alguns alunos curiosos costumavam me perguntar o que eu anotava em sala, o que estava fazendo ali. Outros me reconheciam do semestre em que fui bolsista ou já me conheciam da dança em outros espaços. Para outros alunos, entretanto, não sei se o propósito de minha presença era claro. Eu era uma pessoa na aula de ballet, sem fazer ballet, com um caderno na mão e escrevendo com efervescência.

Essa pesquisa teve como intenção inicial observar o processo de maturação das noções de ballet no corpo dos alunos, e de início me pareceu que essa fosse ser uma possibilidade. Quando uso o termo maturação, me refiro a ideia que possuía na época de fazer a observação de turmas iniciantes infantis, até o nível adulto avançado. Através da indicação de Rodrigo, cheguei a assistir duas aulas de baby class. Fiquei maravilhado com a quantidade de dados que despontou dessas observações. Principalmente pelo revestimento dos comandos, que eram passados de formas altamente lúdicas e fantasiosas

² “Mergulhado de corpo e alma na dança desde os 16 anos, Rodrigo Mena Barreto tem formação no método cubano com especialização em outras modalidades do segmento como jazz Broadway, contemporâneo, jazz dance, dança moderna e pás de deux”. Retirado do site <http://www.luciatoller.com/about.html>. Acesso em 06/12/17.

para que não ficasse enfadonho para as pequenas crianças. No entanto, fui informado pela professora a cuja aula assisti de que a minha observação a longo prazo não seria possível dada a possibilidade de causar desconforto em alguns pais.

Em outro momento, posterior ao relato acima, imaginei que investir na ideia de observação do corpo através da idade ainda fosse uma boa ideia. Como Rodrigo, além de professor de ballet, é professor de jazz de diversas turmas na academia, pensei que ainda seria o caso de observar essa trajetória pedagógica mesclando os dois estilos de dança. Mas para melhor sistematização dessa pesquisa, fui orientado a me debruçar sobre o corpo dentro de um único estilo de dança.

É importante ressaltar que, embora o universo da dança em si não me fosse estranho, o semestre que estive como bolsista de ballet não me bastava ou, melhor ainda, não me isentava de também aprender com meus interlocutores. A minha entrada em campo não aconteceu pela posição de um grande conhecedor de ballet clássico e, após este trabalho, ainda sinto uma certa pequenez em função do tanto que esse tema ainda pode ser ramificado. Desse modo, o rearranjo de minha passagem de aluno para observador da aula certamente me fez “perceber que uma suposta primeira familiaridade guardava pouca semelhança com o universo que me esperava” (BONETTI, 2006, p. 23).

As questões norteadoras deste trabalho versaram sobre a identificação das ferramentas e técnicas usadas para que um determinado corpo seja alcançado. O foco estava na modelagem do corpo através de exercícios de força e flexibilidade, passando pela alimentação física e desembocando na construção de uma ética e uma estética. Me atentei para perceber como acontecia a circulação de informações para além da sala de aula e como o ser bailarino transborda para os outros espaços da vida.

O trabalho a seguir está dividido em duas partes. A primeira se apodera das observações e do espaço em sala de aula para que possamos entender a aula como um ritual. Ao longo dos capítulos, entendemos as condições de repetição, essenciais para a formação no universo do ballet clássico. O foco está em suas práticas, suas moralidades, suas disciplinas, e o corpo em movimento.

Na segunda parte, analiso o discurso apresentado por meus interlocutores para aprofundar a compreensão das colunas principais sob as quais o ballet está sustentado. Meus interlocutores apontam uma rica e heterogênea visão do fenômeno, abordando

assuntos que versam sobre discussões éticas, disciplina, dor, corpo ideal, identidade, entre outros assuntos.

Primeira Posição

“Queixo pra cima! Postura!”

1. Compreendendo a aula como ritual

Esta primeira parte da dissertação tem por objetivo ser uma jornada entre minhas anotações de campo e minhas análises do “lado de cá” do meu campo de pesquisa. A jornada em que vamos embarcar aqui compreende a observação de 14 aulas de ballet. O texto que segue não foi construído baseado na análise de uma única aula. Em contrapartida, os eventos a seguir foram costurados na intenção de mostrar ao leitor o que é possível esperar de uma aula padrão de ballet clássico.

O trabalho de campo desenvolvido nessas 14 aulas foi inspirado na dissertação de mestrado de Trajano Filho (2004). Em sua pesquisa, Trajano Filho investiga os universos e os mercados possíveis para o músico enquanto ator na cidade do Rio de Janeiro. Nos convida, dentre vários aspectos, a refletir sobre sua jornada e sobre as variadas formas que buscou traçar para que fosse possível responder as suas questões de pesquisa. Uma das formas encontradas foi o acompanhamento dos ensaios da orquestra da cidade.

Segundo o referido autor, essa forma de investigação produziu as condições para que fosse possível perceber a orquestra como um organismo vivo que desenvolvia suas condições de existência através de uma sequência altamente ritualizada. Nesse sentido, cada ensaio observado evidenciava os elementos ritualísticos do “fazer orquestra”. A jornada percorrida entre o primeiro ensaio e o dia do concerto criou uma condição tal que foi “possível ver o mundo da orquestra falando sobre si com toda intensidade” (ibid., p. 37).

A isso se deve a perspectiva de que “toda a sequência de ensaios faz nascer a orquestra enquanto totalidade” (ibid., p. 37). Ou seja, um adentrar dessa realidade a longo prazo permitiria a compreensão dos processos de confecção da categoria músico. Com esse arcabouço em mente, fiz da observação das aulas de ballet clássico a minha orquestra. Em outras palavras, busquei entender os processos de formação que atravessam a prática do ballet, como acontece a cristalização de sua eficácia ritual e quais são os valores simbólicos comungados por seus partícipes.

Percebo necessário fazer algumas pontuações que melhor explicam a estrutura narrativa a seguir. Primeiramente, faço um *mea culpa* consciente caso o leitor sinta um

aspecto “tutorial” ao ler a primeira parte do texto. Como disse acima, a ideia é fazer o leitor caminhar comigo pelo fluir próprio de uma aula padrão de ballet clássico. Logo, para criar uma ambientação mais verdadeira desse universo e do ritmo próprio da aula, este texto caminha tendo como aporte o uso de termos técnicos e algumas repetições. Uma possibilidade é a de que alguns trechos do texto também sejam acometidos por esse sentimento, entretanto, não é o próprio processo de aprendizagem um ciclo de repetições até seu eventual firmamento?

Este trabalho documenta, entre outras coisas, o processo de formação de corpos que dançam. Logo, nada mais natural que, em uma aula, antes do êxito, exista uma quantidade enorme de tentativas. Cada parte da aula se relaciona a um tipo de tentativa diferente, de proposta em jogo. Cada proposta pequena forma um bloco maior e cria um ritual específico de como entender e como aprender ballet.

Do modo como eu vejo, é possível entrar em uma sala de aula de ballet em dois momentos distintos: quando está vazia, e daí eu poderia focar em seus aspectos arquitetônicos, ou em outro momento, quando a sala é alterada para o espaço de uma aula de ballet clássico. A meu ver, essa passagem cria um ambiente que salta de um emaranhado entre tijolos, cimentos e afins e passa a ser um ambiente de manutenção, criação e recriação de signos e modos corpóreos específicos. Assim posto, o primeiro momento denota um ambiente “desfuncionalizado”³, e o segundo momento denota um ambiente que já se encontra preparado para a recepção do ritual ballet.

Durante o período de observação, a turma iniciante era composta por 25 moças e 13 rapazes. Antes mesmo de a aula começar, existe uma série de condutas e comportamentos em jogo. É esperado que meninas cheguem com o coque feito e preso com grampos. “Seus cabelos estão soltando do coque” era uma das frases possíveis de escutar em sala – geralmente uma aluna alertando a outra, para não tomar bronca. O collant e a meia precisam ser adequados. O rosto limpo, sem maquiagem carregada. As informações muitas vezes circulam pelas próprias colegas de turma, que vão avisando as recém-chegadas acerca dos pormenores rituais.

³ Trajano Filho trabalha o conceito de “desfuncionalização” do espaço quando aproxima a relação de espaço do teatro com o espaço da igreja. Comenta que ambos “são espaços-objetos de comportamentos especiais e tais comportamentos são ainda mais radicalizados quando a relação público-teatro ou igreja se dá [...] em instantes em que a relação não se remete ao contexto da apresentação ou do culto” (2004, p. 67)

Os rapazes precisam vestir regata preta e short preto curto, de modo que, com roupas justas, qualquer movimento produzido seja visto, e se necessário, ajustado. Houve aulas em que Rodrigo, ao caminhar pela sala para ver a execução dos passos, pediu para um rapaz ou outro colocar sua camiseta para dentro do short.

A dedicação começa antes mesmo de o professor estar em sala de aula. Os alunos são instruídos a chegar antes da aula, geralmente meia hora antes, se vestirem e se prepararem para a aula através de um alongamento individual. Chegar mais cedo não demonstra apenas interesse e disponibilidade, como cria um sentimento de autodisciplina, de preocupação ética e de esforço.

Durante esse momento de alongamento as novidades são colocadas em dia, as brincadeiras acontecem, laços são firmados, dicas são passadas, aulas anteriores são lembradas. As rotinas e os corpos são comparados. Por exemplo, quando escutei uma aluna falando que a outra “possuía um corpo muito ativo”.

Entretanto, esse tipo de aquecimento individual não recebia o mesmo grau de formatação, por assim dizer, que tinha o restante da aula. O tratado de confiança depositado na turma por Rodrigo era de que os alunos assumiriam a maturidade de se prepararem para a aula. Nesse sentido, as possibilidades eram múltiplas. Cada aluno ficava livre para escolher um canto da sala para fazer sua rotina. Ou chegava e passava mais tempo distraído no celular do que alongando, ou fingia estar alongando com um colega, mas o foco na verdade era na conversa em andamento. Havia também aqueles que escolhiam se “resguardar”, embora não deverem, porque sabiam que a aula já seria bastante puxada.

Na realidade, o objetivo do parágrafo anterior é o de trazer luz para a não padronização dessa parte da aula. Nesse sentido, os alunos ainda não estão compartilhando um senso de coletividade. Ao observar que cada naipe (músicos que tocam um mesmo tipo de instrumento) escolhia se “esquentar” em um espaço do teatro, Trajano Filho (2004) notou que nesse instante ainda não estava instaurado no grupo a sensação de “um todo orgânico” (p. 72), relação que observo também nesse momento dos alunos de ballet.

Em sala de aula acontece uma naturalização da elasticidade. As conversas são feitas em meio a aberturas e aquecimento da parte pélvica das pernas. Essa naturalização

da elasticidade também coloca o corpo sob um microscópio comparativo e está sempre fazendo as pessoas questionarem suas capacidades por outro prisma.

Aluna 1 - Meu braço é muito curto.

Monitora - Não é curto, é falta de flexibilidade. Sem força e sustentação não sai nada.

Esse foi um momento muito importante para mim quando comecei a fazer aula em 2015. Quando chegava mais cedo, no meio da tarde, eu, novato, não sabia quais eram as formas mais adequadas de preparar e flexibilizar minhas pernas para a aula que viria em breve. Como vinha de anos de alongamento de outro estilo de dança, as danças urbanas, não era difícil imaginar que traria comigo o vício de alongar uma espécie de corpo diferente daquele que dança ballet clássico.

Através do que via os colegas fazendo, observava, perguntava para qual parte do corpo era o exercício. Ia criando meus modelos e minha rotina de aquecimento. O colchonete, a parede, a barra, o peso do corpo do outro colega; todos viravam instrumentos em potencial para o alongar. Imagino que outros alunos iniciantes também escolhiam veteranos de turma para tirar suas dúvidas em torno de como alongar.

Assim que passei a integrar o corpo de alunos da turma iniciante, me indicaram uma série de exercícios de flexibilidade, como explicitado a seguir.

A “borboletinha”: movimento em que, sentado no chão, com as costas alongadas, os dois pés encostados um no outro, as mãos seguravam ambos os pés ao mesmo tempo em que se movimentava o joelho para cima e para baixo. A repetição do movimento tinha como objetivo aquecer a parte interna da região pélvica.

O desenho da junção das pernas flexionadas lembrava levemente um pequeno triângulo. Uma variação desse exercício podia ocorrer ao pedir para que outra pessoa empurrasse para baixo os seus joelhos, enquanto a própria pessoa alongando assegura que seus pés não se desgrudarão.

Uma vez que a “borboletinha” tinha sido feita, outras opções podiam ser colocadas em prática, tais como: juntar as duas pernas na frente, de modo paralelo, e, para forçar as costas, tentar colocar a testa o mais próximo possível do joelho.

Sentado com as pernas “abertas em V”, também era possível forçar a “abertura” fixando a cintura no lugar e, apoiado no eixo do tronco, descer com os braços em direção

ao chão de modo que as mãos encontrassem as pernas. Um outro exercício que me ensinaram consistia em fazer com que a testa, em vez de ir ao encontro do chão no centro das duas pernas, fosse trabalhada para ficar o mais próxima possível da parte interna das coxas. Ou seja, em sentido mais lateral.

Uma outra possibilidade para trabalhar a almejada abertura também poderia ser feita da seguinte maneira: começava encostando o cóccix na parede, em posição fetal, mas certificando-se de que o glúteo está realmente encostado na parede. Após fazer isso, abria as pernas em “V” na parede e deixava que o peso de minhas próprias pernas fizesse com que o ângulo ficasse cada vez mais raso, ou seja, em 180° graus (Fig. 1). Eventualmente, quando atingia o meu limite e minhas pernas não abriam mais, pegava meu calcanhar (ou pedia para um colega ajudar) e colocava um pouco abaixo de onde ele já estava anteriormente na parede.



Figura 1: Trabalhando a abertura⁴

Quero pontuar aqui que, à medida que os laços eram estreitados e amizades iam despontando, não era incomum que as pessoas fossem solicitando umas às outras ajuda para alongar.

A espera pela entrada do Rodrigo é a mesma de uma igreja esperando o padre surgir no altar. Seu surgimento pela sala fazia toda a conversa paralela cessar. A descontração dava lugar ao foco. A sala virava silêncio. Risos e conversa paralela viram foco e concentração. A simples entrada dele em sala de aula já evocava novas posturas, novos rostos e olhos distraídos tornavam-se apurados.

A disposição dos alunos em sala prepara uma dança à parte para a aula de dança. Com isso, quero dizer que todos já tinham lugares mais ou menos definidos. Quem

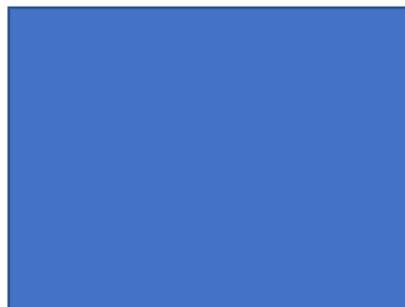
⁴ Retirada do site <http://www.mundobailarinistico.com.br/search/label/ALONGAMENTO>

chegava atrasado, claro, acabava ficando no fundo da sala ou nas laterais. Quem chega cedo faz a aula em uma área de preferência. Há aqueles que preferem fazer a aula estando do lado esquerdo ou do lado direito do professor. A isso se associa diretamente a ideia de “fazendo aula desse lado, memorizo a coreografia melhor”, uma ideia que costura visão, capacidade de armazenamento de informação, mas também toma a forma de uma pequena simpatia. Pode parecer uma coisa pequena, mas trazer essa passagem ilustra que o simples posicionamento em sala de aula já vem acompanhado de algum significado.

As meninas se posicionavam nas barras ao longo do espelho. Na única das 4 paredes em que não havia barra, a parede dava lugar a uma grande janela de vidro em persianas, por onde corria o ar que vinha do lado de fora. Em cima de um móvel de madeira estava o som, conectado ao celular de Rodrigo. Ao lado do som, ficavam os colchonetes de um azul forte e uma cadeira de plástico, onde eu ficava sentado observando a aula e fazendo minhas anotações tomarem forma

A frente da sala contava com espelho de fora a fora, e as barras eram usadas pelas meninas

Na parede esquerda, já não havia espelho na parede. As barras aqui presentes também eram usadas pelas meninas.



O lado direito da sala era composto pela porta, em seguida, do aparelho de som, e ao longo das paredes, das persianas de vidro. Aqui não há nem barra, nem espelho.

Fundo da sala de aula

Usualmente, alguns informativos da própria academia eram colados no espelho da sala. Ao fim do semestre os avisos geralmente eram sobre as datas dos espetáculos, o pagamento das taxas de palco, sobre as provas de figurinos, grade horária e cursos extras esporádicos. Outros aspectos materiais da sala compreendiam os ventiladores que borrifam água enquanto ventilam, e uma caixa de madeira com o breu. O breu é uma resina da goma do pinheiro, utilizada através de um pó caracteristicamente branco-amarelado para prevenir que a sapatilha deslize durante a aula. Bolsas, mochilas e calçados eram enfileirados de modo livre ao longo do rodapé da parede composta por persianas em vidro.

Enquanto as meninas ficavam nas barras das paredes, os meninos se posicionavam ao longo de três barras de ferro individuais alocadas no centro da sala. Costumeiramente,

os meninos eram os responsáveis por posicionar as barras no centro, que estava vazio antes da aula, enquanto todos estavam alongando. Passado o deslocamento para seus respectivos lugares, Rodrigo dava o play em seu Iphone com músicas advindas de uma playlist no seu Spotify. A aula passava por um ritual de progressão musical: as músicas do alongamento costumam ser mais lentas e as músicas das sequências passam a ser mais aceleradas. A música dava o tom, e escutar uma nota de piano sair pelas caixas de som apenas confirmava que a “missa” do ballet estava começando. “Queixo pra cima. Postura”, anuncia Rodrigo.

Após sua entrada na sala, Rodrigo passava uma sequência padrão de movimentos que eram repetidos no começo de todas as aulas. Essa sequência atua no sentido de aquecer os corpos já alongados dos alunos através de movimentos do ballet clássico. Nesse sentido, essa sequência ainda não é uma sequência coreográfica/coreografada, pois a sequência segue um script desenhado para essa função: aquecer os alunos.

1.1 Primeiras posições e a estrutura do aquecimento na barra

A primeira fala do alongamento começava pela frase “primeira posição”. Na primeira posição os calcanhares se tocam de modo que cada dedão aponta para o lado contrário. Imaginando um compasso aberto a 180° graus, o pé esquerdo fica com o dedão marcando 0° grau e o dedão do pé direito marcando 180°. Em uma aula de ballet, entretanto, essa metáfora não é usada. A atenção com os pés para fora é chamada de “en dehor”.

Na “segunda posição”, os pés permaneciam “en dehor”, alinhados, mas os calcanhares tinham espaço entre si. Não ficavam encostados como na primeira posição. Na “terceira posição”, diferentemente da primeira e da segunda, os dois pés não estão alinhados. O calcanhar de um dos pés ficava na frente do outro calcanhar, embora encostados um ao outro. Coloquei ênfase em “só o calcanhar”, porque dessa forma fica mais claro que um pé não chegava a cobrir o outro. Na “quarta posição”, adicionava-se um espaço entre o calcanhar da frente e o calcanhar de trás presentes na “terceira posição”.

Na “quinta posição”, os pés permaneciam em linhas diferentes. Entretanto, se pensarmos na continuidade do movimento da “quarta posição” para o da “quinta posição”, o calcanhar da frente da “quarta posição” passava a cobrir completamente o calcanhar que estava atrás. Isso se dava através de uma força de contração entre ambas as coxas

(Fig. 2). A “sexta posição” do ballet clássico indicava que ambos os pés estariam apontando para frente, de modo paralelo.



Figura 2: Primeiras posições⁵

Para cada uma das cinco primeiras posições mencionadas acima, havia uma movimentação correspondente e diferente entre si para os braços. “Braço para barra” ou “braços de primeira posição” são expressões que indicavam que os braços deveriam estar arredondados um pouco abaixo da linha do peito, uma mão alinhada com a outra, com o cotovelo suavemente distante do tronco.

Nos “braços de segunda posição”, os braços acompanhavam o sentido dos pés, mas perdiam seu estado arredondado. Saíam da frente do corpo, ficando esticados de modo suave para as laterais e angulados ao longo do cotovelo em resposta ao “estado de espera no ar”.

Nos “braços de terceira posição”, movimentava-se o braço direito um pouco acima da cabeça, de modo que não esteja muito distante do seu campo de visão quando olhar para sua mão. O braço era apresentado de forma alongada, sem tensão na região dos

⁵ Imagem retirada do site <http://balelandia.blogspot.com/2014/08/primeira-aula-conhecendo-as-posicoes.html>, em 12/12/18.

ombros, e a mão graciosamente esticada, escondendo o dedão. O cotovelo acompanhava o senso de alongamento do braço e não criava uma angulação pronunciada.

Na transição da “segunda posição” para a “terceira posição”, esticava-se o peito com delicadeza para um plano levemente mais alto. Na “terceira posição”, o braço esquerdo mantinha as características de seu posicionamento de “segunda posição”.

Quando o braço direito estava na “terceira posição” e fazia a transição para a “quarta posição”, ele saía da região acima da cabeça e se posicionava na frente do corpo. Seu novo lugar passaria a ser um pouco acima do umbigo, com o cotovelo em ângulo voltado para o sentido de fora e de modo a nunca ficar tão alto a ponto de estar na mesma linha da altura do ombro. Já o braço esquerdo, quando estava na “quarta posição”, assumia a mesma estrutura executada pelo braço direito na “terceira posição” e passava a ficar posicionado acima da cabeça.

Nos “braços de quinta posição”, o braço direito voltava para sua estrutura de “terceira posição”. Dessa forma, ambos os braços ficariam em plano levemente superior a cabeça, alongados, sem tensão nos ombros e sem angulação nos cotovelos (Fig. 3).

A descrição dos movimentos entre esquerdo e direito compreende a perspectiva da pessoa que dança, e não do observador.

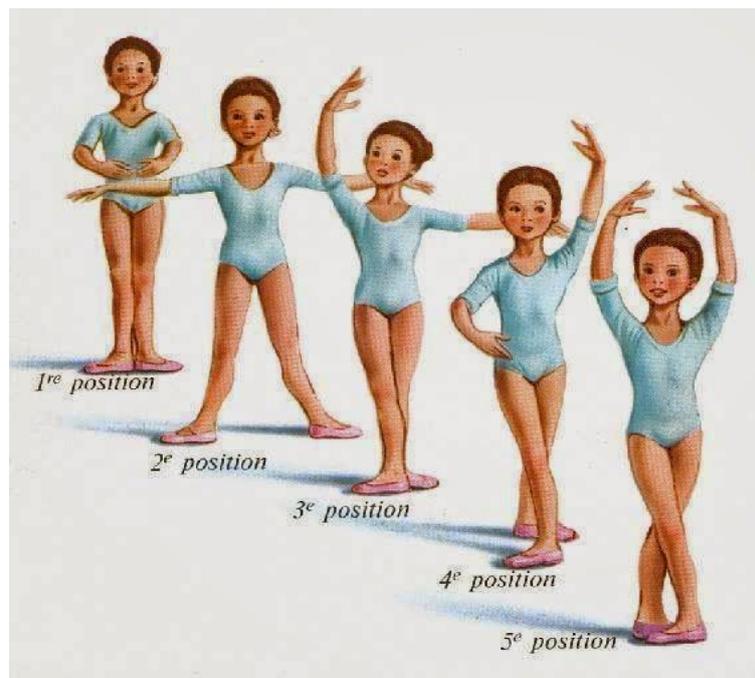


Figura 3: Braços correspondentes às primeiras posições⁶

“Suave, encaixa quadril com força, estica a perna de base e abaixa os ombros”, enfatiza Rodrigo. Ficando na primeira posição, alongava-se “ombros para trás”, com o cuidado de mantê-los abaixados, sem elevá-los e criar tensão no pescoço. Uma das frases ouvidas em sala nesse sentido é “abaixa os ombros”. Logo em seguida, “ombros para frente”. A cabeça era alongada ora para o lado esquerdo, ora para o lado direito com o auxílio da mão de modo a aquecer a região do pescoço e da nuca.

“Fecha a bunda”, lembra Rodrigo. “Fechar a bunda” ou “encaixar a bunda” são expressões que lembram o bailarino da necessidade de ter o glúteo o mais próximo possível de seu eixo central. O “fechar a bunda” é produzido através do deslocamento do glúteo para dentro, gerando uma sensação simultânea de rigidez no quadrante inferior do abdômen. Essa ideia é uma grande norteadora de toda a aula e do ballet, de modo geral. Além de “fechar a bunda” os alunos também deveriam “fechar as costelas”.

A próxima etapa consistia em chegar à sexta posição. Com o auxílio da mão correspondente (ou esquerda, ou direita) recolhia-se a perna para trás do corpo, ao mesmo tempo em que a outra perna era forçada e servia momentaneamente de base. Depois, pegava-se na barra e, inclinando uma das pernas com o joelho para frente, estendia-se toda a área posterior da perna contrária, criando um ardor particular na panturrilha, foco de alongamento desse exercício.

O prosseguimento era dado com outro exercício de alongamento das panturrilhas, utilizando movimentos de transição do peso do corpo pela ponta dos pés entre esquerda e direita de forma que o tronco permaneça ereto. “Postura. Queixo pra cima. Força nas pernas meninos, trabalha a musculatura, bumbum pra dentro”

Logo em seguida, passava-se para uma combinação de *demi-plié-esticou-demi-plié-ficou*. Vamos destrinchar o significado de cada passo nessa parte. O *demi-plié*, considerando que em francês “demi” significa semi, corresponde em tradução literal a um *semi plié*. O *plié* é o movimento em que flexionamos os joelhos para fora, com pés de primeira posição, ao mesmo tempo em que abaixamos o nível do nosso tronco de um plano alto para um plano médio.

⁶ Imagem retirada do site <http://danseclassique.over-blog.com/article-les-5-premieres-positions-82455637.html>. Visita em 13/02/2020.

A transição desse plano alto para o plano médio é feita através de controle do tronco pela manutenção do equilíbrio, facilitada pelo abdômen, de modo a não deixar as costas penderem nem para frente, nem para trás, mantendo um eixo sólido. Assim, no *demi-plié* ocorre uma flexão mais sutil dos joelhos, enquanto em um *plié* essa exposição dos joelhos para fora é mais acentuada. Ficamos um pouco mais próximos do chão devido a maior intenção de descida do plano do corpo, mas não produzimos um agachamento completo. Em ambos os movimentos temos como objetivo não tirar o calcanhar do chão.

Já em um *grand plié*, a transição do plano alto acontece em direção ao plano baixo de forma que fazemos um agachamento profundo. Dessa forma, os joelhos não apenas ficam pronunciados para a esquerda e a direita como, diferentemente do *demi-plié*, retiramos o calcanhar do chão e utilizamos o peito do pé como ponto de sustentação (Fig. 4).

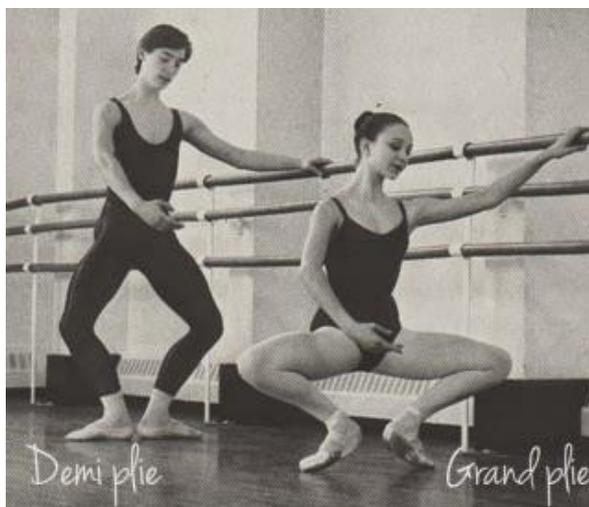


Figura 4: Ilustrando o demi-plié e o grand-plié⁷

O próximo exercício consistia na sequência: primeira posição, *demi-plié*, esticou, *demi-plié*, ficou, braço em quinta. Quando Rodrigo falava “esticou”, referia-se aos joelhos e ao momento na sequência em que deveriam permanecer esticados. O “ficou” referia-se ao joelho que deveria permanecer flexionado. Uma fala sua não deixava esquecer que os braços em quinta deveriam ser “alongados, com ombros baixos”. E para complementar, a sequência deveria seguir com “queixo para cima”. A sequência era então

⁷ Imagem retirada do site <http://balelandia.blogspot.com/2014/08/primeira-aula-conhecendo-as-posicoes.html>. Acesso em 13/02/2020.

finalizada com “*alongé*” e o fechar das pernas. O *alongé* é uma expressão que significa “alongado, estendido”.

“Fica para barra, *dégagés*”, Rodrigo dava o tom do próximo exercício. “Mão na barra”, (perna) direita, *dégagé* e segunda, *dégagé* e quarta, *dégagé* e quinta, *passé*, fecha atrás e (mesma repetição com a) esquerda...”. No *dégagé* o pé é guiado pelo dedão, se movimentando pelo chão, mas não chegando a desencostar do mesmo, enquanto o calcanhar se eleva. Os dedos fazem força de retração em sentido para baixo, desenhando no pé um arco cuja ponta fica concentrada no dedão.

Dessa forma, o peito do pé parece ficar mais alto, seguido pelo calcanhar em plano mais baixo. Na sequência trabalhada, o pé se movimenta com as características de um *dégagé* para chegar nas cinco posições primárias do ballet clássico. Nesse caso, o *dégagé* serve como um movimento de transição para suavizar a passagem de uma posição a outra, vide que ele risca o chão de modo suave, evitando deixar que o corpo “despenque” de uma vez só. Rodrigo era categórico sobre o modo de execução do movimento: “nos *dégagés*, puxem os pés com força, as panturrilhas precisam ser firmes em *en dehor*. Estica o joelho com força e contrai a musculatura”. Segue, abaixo (Fig. 5), uma imagem de um *dégagé à terre*, expressão que significa “tocando o chão”.

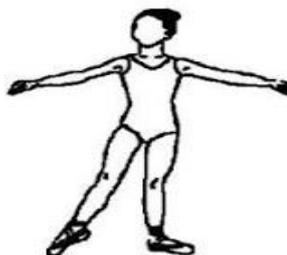


Figura 5: *Dégagé* tocando o chão⁸

O *passé*, movimento presente na descrição da sequência acima, surge à cena quando posicionamos o pé retraído um pouco acima do joelho da outra perna. Para uma imagem mais clara, podemos pensar na base do número 4. Na sequência descrita acima, cuja movimentação em *dégagé* começa pela perna direita, o pé direito ficaria equilibrado um pouco acima do joelho da perna esquerda, que atua como nosso apoio. Nessa última sequência, os alunos eram atentados para que seus *dégagés* fossem feitos com joelhos

⁸ Imagem retirada do site <http://danceeaprenda.blogspot.com/2010/07/dicionario-do-bale-d.html>, 24/01/19.

bem esticados. Além disso, na execução do *passé*, também foi pedido para que seus joelhos ficassem bem abertos para as laterais.

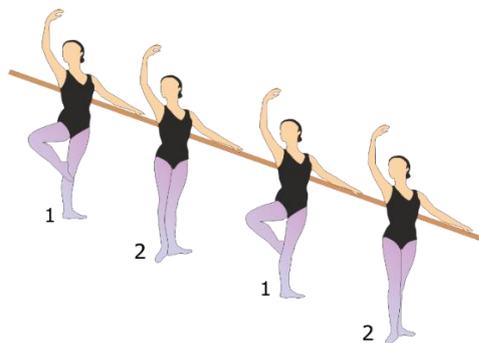


Figura 6: Execução do *passé*

“*Relevés*, braço para barra. *Plié*, preparação”. Os *relevés* são movimentos de elevação do corpo que atuam através da força contra o chão. São exercidos pelo peito do pé e denotam um trabalho de sustentação que articula tronco e panturrilha. No caso da sequência abaixo, trabalhada em sala de aula, o aluno “sobe no *passé*, desce, sobe, desce, sobe, desce, sobe, trocou, esquerda, 7 e”. Segue, abaixo, imagem de um *relevé* executado em sapatilha de ponta.



Figura 7: *Relevé* executado em sapatilha de ponta⁹

Nesse exercício, a perna auxiliar permanece apoiada com a ponta dos dedos no joelho da perna de base, e essa por sua vez, é responsável pelo movimento de sobe e desce. Quando a sequência está acontecendo, as mãos estão levemente apoiadas na barra. Por sua vez é finalizada por “*alongé, plié*”, o que quer dizer que eles sobem no ar com leveza e voltam para o estado de “primeira posição”.

⁹ Imagem retirada do site <https://www.spokeninred.com/dream-diaries>. Acesso em 13/02/2020.

“De lado para barra, *grand plié*”, diz Rodrigo. “Braço bem delicado, cabeça fora e *demi*, esticou. E *demi*, esticou. *Grand-plié* e seis e sete, voltou”. Essa primeira parte da sequência é a combinação da execução de dois *demi-plié* e um *grand-plié*. No *demi-plié*, os braços estão em segunda posição, com o esquerdo segurando na barra. No *grand plié* o braço auxiliar, aquele que não está segurando a barra, sai de “segunda posição”, desce com leveza pela lateral até a altura do umbigo e passando pela frente do tronco, vai se esticando até finalizar em um braço de “terceira posição”.

A sequência é repetida mais uma vez “[...] e um, e dois, isso, e *demi*, esticou, e *demi* esticou, e *grand*, e cinco, seis, volta sete e oito”. O “isso” da fala de Rodrigo refere-se ao feedback dado para uma boa execução. “[...] E *port de bras*¹⁰, baixa a cabeça e volta. Três, fica, e *cambré*, cinco, longe, seis, sete e oito”. Ao trabalharem o *grand-plié*, Rodrigo é enfático: olhem para cima, nada de olhar para o chão!

Na volta do *grand-plié*, o tronco volta esticado e o “baixa cabeça” refere-se ao ato de tentar alongar as costas a ponto de colocar a cabeça o mais próximo possível dos pés. Ao mesmo tempo, ambos os pés estão em *relevé*.

O *cambré*¹¹ é o arquear do tronco tendo a cintura como ponto fixo. Na sequência trabalhada em sala, o *cambré* é executado alongando as costas para trás após a execução de uma subida controlada do tronco, partindo de onde estávamos anteriormente. Isto é, com a face próxima aos pés. Ao fazer o *cambré*, “estica o joelho e contrai a musculatura. Faz com elegância, pescoço”.

A sequência continua com “*Cambré*, voltou. *Sous-sous*¹², *passé*, *attitude devant*, ficou”. O “*attitude devant*”, como pode ser visto figura 8, é uma pose de ballet caracterizada por ter uma perna de base que toca o chão através da ponta do pé totalmente esticada, enquanto a perna auxiliar está no ar, sustentada pelo joelho que está em noventa graus direcionada para a frente, visto o significado da expressão “*devant*” em francês. Com o joelho em noventa graus, a perna auxiliar segue em plano mais baixo com o pé esticado para baixo.

¹⁰ O “port de bras” é uma expressão que se refere “a transição dos braços de uma posição para outra” <Dicionário Bailarinístico>, acesso 18/10/18.

¹¹ “O *cambré* pode acontecer para frente, para trás ou para os lados. A cabeça acompanha o sentido do movimento” (Dicionário Bailarinístico, acesso 18/10/18).

¹² O *sous-sous* é um *relevé* realizado com pés em quinta posição.



Figura 8 *Attitude devant* executado em sala de aula ¹³

No exercício de sala de aula, diferentemente da imagem, a perna auxiliar, ou seja, a que estava sustentada no ar, era acompanhada por um braço esticado acima da cabeça no mesmo lado correspondente. Se a perna auxiliar em questão fosse a perna esquerda, por exemplo, o braço esticado acima da cabeça seria o braço esquerdo. “Quanto mais firme estiver o tronco, mais leve fica a execução por parte das pernas”, complementou Rodrigo.

“[...] alonga os braços, queixo para cima... Isso! *Alongé*, estica, braços para cima, fechou”. E em seguida, Rodrigo auxilia um aluno dizendo: o *attitude* é para cima, sempre para cima.

“[perna] Esquerda, primeira posição, para barra e...” As notas do piano seguem, Rodrigo determina a contagem da sequência e diz: Sete, oito. É importante trazer luz ao fato de que a aula, além da formação de corpos, também instaura um processo educacional concomitante: o de relacionar tempo e corpo. Não obstante, não basta incorporar a mecânica do passo e pensar em investimento técnico, se além da aula, em uma apresentação, o corpo de baile precisa dispor de sincronia entre todos os corpos ali presentes. Ou seja, não se trata apenas de fazer o movimento, mas de quando fazer o movimento.

¹³ Imagem retirada do site <https://www.flickr.com/photos/28852692@N08/2685463451>. Acesso em 13/02/2020.

A afinação do ouvido fica mais evidente quando pensamos que, uma vez educado, esse é um recurso que o aluno carrega consigo para o restante da vida. Uma vez que você dança, mesmos os sons mais cotidianos ganham outra recepção. Essa afinação com a música, com a voz, com o tom de Rodrigo ao passar o comando, cria o ritmo em que o corpo ora precisa transitar com suavidade, ora explode em velocidade, quando não pausa na passagem de uma marcha para outra e se abre em um salto.

“E *demi-plié*, estica, queixo pra cima, *demi-plié*, estica, *grand-plié*, 5, 6, volta 7, segura as costas e *port de bras*”. Essa sequência foi executada de frente para a barra. A expressão “*port de bras*”, dita no final da frase por Rodrigo, tinha como intenção explicitar que a próxima sequência seria executada de lado, com o braço esquerdo segurando a barra. Isto implicava em fazer com que os rapazes, dispostos nas barras do centro da sala de aula, ficassem de costas para o espelho da frente da sala. Pela próxima fala veremos que a sequência é repetida com a adição de um *dégagé* para que dessa vez a sequência seja repetida com os pés em segunda posição.

“*Port de bras*, 1 [*demi*], 2 e volta [esticando do *demi*], 3 e 4 e 5, volta [do *grand-plié*] 7, *dégagé* segunda, e *demi*, estica, *demi*, estica, *grand*, 5, 6 e 7. *Port de bras devant*, 1, 2, 3, subiu 4, e *cabré*, 1, 2, 3, voltou”. A expressão “*port de bras*” em seu último uso se refere ao movimento de curvar o tronco para frente em direção aos pés.

“*Dégagé* quarta, e 1 (*demi*), estica, e 2, estica, e 6, e 7 *port de bras* e 1, 2, 3, volta, *cabré*. Voltou, *dégagé* quinta, e *demi*, estica, e *demi*, estica, *grand*, 6, e 7, *port de bras devant*, e 1, abaixa a cabeça, 2, 3, estica as pernas, 5, 6, volta 7, *plié*, *sous-sous*, *passé*, e *attitude devant*... [quatro tempos depois] *Alongé*, fechou”.

“Piruetas, quinta posição”. Houve uma primeira fase de realização das piruetas, ao que Rodrigo, insatisfeito, disse: “Pode parar! Como é o passo da pirueta, meninos? Vamos todo mundo junto comigo”. Foi feita uma nova tentativa de melhorar a execução das piruetas pelos alunos, seguida de uma explicação passo a passo. “Quinta posição. Cheguem mais perto da barra. Estiquem as pernas. Estica as duas pernas. Mão na barra. *Dégagé*, *plié*, *passé*, quarta, *relevé*, *plié*, pirueta, quarta, *relevé*, *plié*, pirueta”.

“Desce a perna pela frente. Não solta a barra. Não olha para o chão. Você está caindo porque está olhando para o chão. Você precisa olhar para a frente e entender o passo”, complementou o professor. Além disso, “abaixem os ombros, pescoço longo e *plié* profundo na quarta posição”. “Cotovelos bem armados... Olha o braço da pirueta!

Peito pra cima, rapazes”. A título de esclarecimento, quando a expressão “quarta” foi utilizada na sequência das piruetas, ela se referia ao posicionar dos pés em quarta posição.

Os detalhes estão em constante refinamento durante a aula. Nada passa despercebido. “Façam o braço de primeira posição! Não me façam Tiranossauro Rex. Prestem atenção!”. Mais adiante, ao explicar o movimento “*echappé élevé*”¹⁴ foi categórico: “grandes e pausados. Não solta a perna de uma vez. Percebam a música, rapazes”.

Por ser um dos movimentos mais disseminados quando pensamos no repertório do ballet, a pirueta representa um dos passos que mais se espera fazer bem. Ao mesmo tempo, como requer um conjunto bem consolidado de técnica e experiência, costuma criar certo desapontamento nos alunos que ainda não conseguem executá-la.

Em outro momento de exercícios de pirueta na barra, os alunos são instruídos a pensar que “Você está na barra. Marca ponto na sua frente. Qualidade sempre, nunca quantidade”. Em uma outra aula, nessa mesma fase de execução das piruetas, a monitora da turma, Letícia¹⁵, explicou para uma das alunas como poderia usar o braço de modo a ganhar agilidade aos fazer os giros.

Logo após a sequência das piruetas, um grande mantra do ballet clássico tornou-se palavra: “Faz direitinho. Toda aula vamos repetir os mesmos passos até vocês pegarem técnica”. Geralmente os movimentos trabalhados naquele dia na barra são movimentos que aparecerão na coreografia mais à frente na própria aula. Uma boa execução dos movimentos com o apoio da barra, garante melhor performance quando forem executados no centro, isto é, sem o apoio da barra. “Sem pendurar na barra. Usem as forças da própria perna e trabalhem o passo”, porque “tudo o que vocês trabalham na barra, vocês conseguem fazer no centro”.

A barra é um instrumento que atua como auxílio provisório. Ela é o cordão umbilical dos primeiros estágios da pessoa que dança. Em um primeiro momento, ela te nutre da confiança de ter onde apoiar, em um momento em que seu eixo de equilíbrio

¹⁴ O *echappé* é “um movimento em que as pernas passam da quinta posição para a segunda posição, ou, ocasionalmente, a quarta posição [...] A expressão *élevé* indica a execução do movimento através da ponta ou da meia ponta” (Dicionário Bailarinístico, 15/02/19)

¹⁵ Com exceção de Rodrigo, os nomes são fictícios para preservar a identidade dos alunos.

ainda está sendo desenvolvido. Ela te ajuda a alongar, em um momento de forçar pernas, panturrilhas, costas. Além disso, é alternando entre olhar para o professor, enquanto o comando está sendo dado, para ela, ao se preparar para a execução a seguir, e depois com a elegância de quem busca com o olhar algo no horizonte, perceber por quais lugares no corpo se dá a passagem daquele movimento.

Há uma expectativa acerca da evolução da dança do aluno, e nesse sentido, não é possível contar com o apoio da barra para sempre. É esperado que através das aulas, das repetições e de um interesse ávido por parte do aluno, haja um crescimento na performance de sua dança e sua “pessoa que performa”. Essa expectativa de crescimento técnico foi bem evidenciada em uma aula que teve como comentário “o passo que você está fazendo é o mesmo que foi feito na barra. Cadê a evolução?”.

A aula em questão já estava em ritmo de ajuste da coreografia para apresentação no espetáculo. Assim, quanto mais próximo do espetáculo, maior a pressão para a conquista do melhor nível de performance em grupo. A isto adiciona-se a ideia de que “vocês não vão pro palco dançando qualquer coisa. Tem que ser no mínimo perfeito”, segundo as palavras do próprio professor.

Na turma iniciante, os comentários mais recorrentes e dirigidos especificamente às meninas estavam relacionados ao grau de leveza que os cotovelos deveriam possuir: “Suave. Cotovelos, meninas! Devagar, respira”. Já aos meninos, os comentários eram outros. Dentre estes: “*En dehor* nos pés meninos”, “Veja se seu joelho está alinhado na frente do seu dedão”.

“*Attitude* não permite peito [inclinado para] frente. Se sua perna não está alta, é falta de alongamento. O *arabesque*¹⁶ *croisé*¹⁷ permite que o peito incline¹⁸ mais” (alterações minhas). Nesse momento da aula o *attitude* sendo trabalhado é o “*attitude derrière*”. A diferença entre o *attitude derrière* trabalhado na aula, para o *arabesque*,

¹⁶ O *arabesque* é uma figura de ballet cujo desenho é o de sustentar o corpo através de uma perna de sustentação firmada no chão, enquanto a outra está voltada para a parte de trás do tronco do bailarino, suspensa no ar. A perna suspensa no ar exige um tronco elegante, alongado e elevado. Simultaneamente, quanto maior for o grau de elevação da perna no ar, maior pode vir a ser a inclinação do peito.

¹⁷ Tem-se o primeiro, segundo, terceiro *arabesques* e o *arabesque croisé*. O que define os primeiros, segundo e terceiros é a posição dos braços e o *croisé* é o alinhamento do corpo. (<http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/06/a-adagio-do-italiano-agio-vontade.html>. Acesso em 21/11/2017)

¹⁸ Quando o ângulo é muito maior do que 90 ° e o corpo se inclina para frente para contrabalançar a perna de trás, a pose é chamado *penchée*. (<http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/07/arasbesques.html>) (Acesso em 21/11/17, 15:448)

explicitado na fala de Rodrigo, se dá no fato de que enquanto o joelho da perna de trás do *arabesque* está completamente esticado, no *attitude derrière* do método Vaganova o joelho está angulado em 90° graus para o lado e o pé está levemente mais alto que o joelho. Segue, abaixo, uma imagem da execução de um *attitude derrière*.



Figura 9: Execução de *attitude derrière*¹⁹

Embora o parágrafo anterior tenha se estendido com a explicação da diferença entre *attitude derrière* e *arabesque*, não queria perder de vista a importância do comentário “é falta de alongamento”. Como o *attitude devant* também é um dos passos que requer um grau de sofisticação gradual do equilíbrio do bailarino, Rodrigo adiciona: “tem que doer, tremer, queimar. Fazer gostosinho é o mesmo que fazer nada”. Tecerei à frente uma discussão mais apropriada acerca do “sentir dor” como indicador de rentabilidade e esforço.

Apesar de Rodrigo só ter utilizado a palavra “exército” para descrever a conduta esperada dos bailarinos da turma avançada, algo que abordarei mais à frente, o nível de exigência para a turma iniciante não fica para trás. Nas palavras do próprio professor: “Nunca repita se você não entendeu o passo. Repetindo sem entender você não aprende, mas eu posso indicar outra academia.”

Um dos alunos perguntou: professor de onde vem a força do *grand battement*? “Do seu abdômen e da sua perna. Lança sua perna, tem que doer”. A expressão significa “grande batida” e tem por objetivo produzir “uma perna controlada, elevando a perna o mais alto possível, mantendo o resto do corpo alinhado”.²⁰ O exercício de sala de aula

¹⁹ Imagem retirada do site <http://thedayofballet.blogspot.com/2012/02/passos-do-ballet.html>

²⁰ Explicação retirada do site <http://www.mundobailarinistico.com.br/2014/08/passos-de-ballet-grand-battement.html>. Acesso em 21/11/2017.

trabalhava o *grand battement* lançando a perna *a derrière* (para trás), com o auxílio da barra e os alunos em diagonal ao longo da barra. Nas palavras de Rodrigo:

O controle do *grand battement* acontece antes, durante e depois do movimento. Exige força pra subir e controle para voltar na quinta posição. Isto é, estica o joelho, estica perna atrás da cabeça. Não joga o corpo pra longe da barra.



Figura 10: Grand battement²¹

1.2 Apropriação e aproximação: a fragmentação do corpo

Uma oposição mostrava-se evidente entre o sentido atribuído aos membros superiores e aqueles atribuídos aos membros inferiores do corpo durante a aula. Aos membros superiores, os adjetivos eram empregados no sentido da leveza, do controle, da angulação. Aos membros inferiores, cabe ajustar os desenhos propostos ao corpo e deixar nítido o discurso de elegância e realeza que fundamenta o ballet clássico. Desse modo, é como se os membros superiores atuassem como moldura, fixando e encorpando.

“Braços moles criam movimentos feios e errados. Falta esforço. Esforcem-se mais”. “Firmem esses braços! Nada de braço de Batoré”. “Pra que serve o braço de vocês no ballet, meninas? Pra equilibrar seu corpo. Pra dar forma física ao passo. Pra sustentar seu corpo”. Depois de saltar, “não mexam os braços”. “Não existe esse braço ‘asa de cisne’, ele é levemente angulado *à la seconde*”. “Quando há saltos, segurem seus braços”. “Duda, o braço fica na sua frente” e não ao lado, disse para a aluna. O conjunto de

²¹ Imagem retirada do site <http://www.mundobailarinistico.com.br/2014/08/passos-de-ballet-grand-battement.html>. Acesso em 14/02/2020.

comandos aponta a necessidade de os braços serem firmes para melhor compor e desenhar os movimentos e auxiliarem, simultaneamente, na manutenção do equilíbrio e da noção de eixo gravitacional.

Enquanto no braço opera a noção de leveza e forma, no tronco/costas/peito opera a noção de estabilidade. “O seu salto está tendo como impulso jogar a bunda pra trás”, Letícia corrigiu uma das alunas. Já Rodrigo adicionou: “Não pode mexer costas. Isso é ballet clássico. Não posso jogar tronco pra trás. É como se estivesse sentado na cadeira”. “Se conserta, fique firme, duro. Controle. Puxa o movimento pela nuca”. Em outro momento, corrigiu um aluno dizendo “faça as formas físicas do corpo. Sem braço e tronco você vai cair”.

Em contrapartida, aos membros inferiores, competem os adjetivos que remetem ao sentido de trabalho árduo. Durante um exercício de salto, a ideia de exército passa a vigorar cada vez mais. “Tá baixo, o salto! Saltem, rapazes”. “Ataque! Não tem força na perna”. “Abre a perna, vai trabalhar”. “Não joga as pernas, sustente as pernas. Sinta dor. Encaixa a bunda”. “Nesses grandes saltos tem que doer. É sinal de que tá havendo explosão muscular. Só cansar e [simula um arfar forte] não significa nada”. “Apertem as coxas, estiquem joelho”, “força nas pernas meu povo, forças nas pernas”.

O encontro dos pés no chão após o salto é feito através do *plié*, de forma “leve, leve”. O único momento de leveza nos membros inferiores talvez ocorra durante o salto e, mesmo nessas ocasiões, essa sensação de leveza é encenada. Ou ainda, entre a transição de um movimento no ar para a chegada do corpo no chão. O bailarino clássico sabe que não deve fazer ruído no chão enquanto dança, porque ruídos desconstroem a narrativa da elegância. Tem que parecer não haver esforço algum. O custo dessa leveza se chama autocontrole. E não falo aqui somente do controle do movimento em si, mas de uma precisão que objetiva conectar braços, pernas e semblante do intérprete da dança. Quanto maior for o grau de esforço despendido pelo corpo, mais relaxado deverá estar o rosto do bailarino.

“Eu tô quicando nos giros, tá horrível”, disse uma das meninas, comprovando que, uma vez na turma avançada, os alunos tomam consciência da necessidade de evolução e, muitas vezes, além de identificar quais passos precisam melhorar, são os críticos de sua própria performance.

“Quando retornar do salto, mantenham braços firmes, peito elevado e a perna de trás esticada em *en dehor*”. Ao saltar, “esconde dedão, estica perna e abre joelho”. Nessa parte específica, me chamou a atenção o selecionar de certas partes do corpo para exibição, enquanto outras partes são escondidas. “Tem que saltar alto, mas preparando o tronco pra vocês não levarem o tranco que estão levando. Segura o tronco. O impulso não é do corpo, é da perna”. Comentários como esse, ilustram a importância do processo construído em sala, que é o de aproximação e apropriação do corpo pelo sujeito que dança.

Aproxima, ao passo que para ter como produto final um movimento, o aluno assume para si o entendimento de quais partes do corpo são ativadas para o alcance desejado. Aproxima o sujeito de seu próprio corpo porque algumas perguntas não-verbalizadas estão sendo constantemente respondidas ou assimiladas por aquele que dança. Quais músculos? Quais partes do corpo? Leve ou forte? Como esse movimento é diferente daquele outro?

Apropriação, porque o aluno torna-se proprietário de uma linguagem corporal que, em um primeiro momento, está fora de si, mas que passa a ser sua também. Apropriação, porque coloca o sujeito como responsável pelo controle do movimento de seu próprio corpo. Nos processos de aproximação e apropriação, o indivíduo só toma consciência de seu corpo como um todo quando já aprendeu a fazê-lo por partes. Ou seja, uma integração de corpo que só acontece porque a esse corpo investiu-se a compreensão de seus fragmentos. Um corpo quebra-cabeça em que é procurado entender como uma peça encaixa na outra. Ou ainda, como uma peça comunica com outra e como a junção de várias peças cria no corpo um ato de movimento.

Todas as cobranças em sala de aula são justificáveis, uma vez que “estou preparando o corpo e a técnica de vocês para o espetáculo”, complementa Rodrigo. Ou seja, um corpo “bem seguro, bem firme, que não tem nada de soltar”. “Sem trabalho vão dançar tudo frouxo no espetáculo”. O termo frouxo traz à tona o reforço da ideia de que não existe ballet sem a construção de um esforço extra. Flácido, solto, bambo: são essas as definições do dicionário para a palavra frouxo. Embora “suave” ou “de pouca intensidade” também sejam dois significados para frouxo e embora a suavidade seja o ponto mais almejado no corpo que dança ballet, é através de muita dureza que a suavidade proposta é alcançada. Dessa forma, o uso da palavra frouxo em sala de aula elabora e reafirma o discurso desse trabalho: o corpo do ballet clássico é um corpo que se apropria do espaço e sua movimentação no espaço deve ser perfeita.

O *grand reverence* é um momento ritual de despedida do professor e de sinalização de conclusão da aula. A despedida dos alunos acontece de modo diferente para as bailarinas e os bailarinos. Considerando que a alegoria do ballet vigora em pensar que os bailarinos são os representantes masculinos da corte, eles são os príncipes, e as meninas, as respectivas princesas.

No *reverence*²², os rapazes se posicionam com o peito elevado e os braços na lateral do corpo. Dão um passo da esquerda para a direita e ao fazê-lo, passam a mão pela frente do peito com o braço esticado. O mesmo movimento é feito da direita para a esquerda e é concluído com uma reverência feita pela cabeça. Já às moças cabe finalizar o cumprimento formal dobrando os joelhos e alternando a reverência de um pé em frente ao outro.

A elegância, pilar importante da constituição histórica do ballet, é sempre acionada em sala de aula: “meninas, respirem, pescoço... Rapazes, (vocês são) príncipes, suaves”.

Este primeiro capítulo, como advertido, foi pensado como um aspecto mais descritivo do ritual em sala de aula. No próximo capítulo, acompanharemos a minha questão de pesquisa inicial por um novo ângulo. Agora que já temos uma noção de qual é a trajetória percorrida para a execução formal de uma aula de ballet, me debruço sob uma perspectiva mais analítica dos dados, para que possamos compreender o que esses elementos ritualísticos comunicam, afinal.

²² Uma curiosidade acerca do “*reverence*” é que ele também pode acontecer “após uma performance para reconhecer os aplausos da plateia [...]. É um modo de celebrar as tradições de elegância e respeito do ballet” (tradução minha, <https://www.thoughtco.com/definition-of-reverence-1006847>, 08/02/19).

“Ombros pra baixo! Elegância!”

2.1 O corpo como máquina e o “rasgar”

No alongamento, o conceito do tipo de corpo que deve ser alcançado no ballet é colocado em jogo. Movimentos devem ser projetados para cima e devem ser leves. As nádegas são contraídas para dentro, indo no caminho contrário dessa parte do corpo tão valorizada na cultura brasileira. Imaginando uma linha que sairia do centro do peito, o peito é elevado acompanhado de uma lombar menos térrea e mais esticada e aérea. O cotovelo segue linhas e ângulos precisos de atuação. Nesse sentido, o corpo construído no ballet segue o conceito de “corpo suspenso no ar”. Suspenso no ar, mas arduamente pensado, restringido, considerado e ponderado. Leve e pesado. Leveza no pesar. Ou seja, leve em suas possibilidades calculadas. Coloca-se no rosto um sorriso enquanto se produz uma performance altamente desgastante do ponto de vista físico, quando não é também desgastante do ponto de vista emocional. Foi essa linha de pensamento inclusive que nomeou o trabalho que aqui apresento.

Muitas vezes, além de dar o comando em voz alta e de acompanhar a turma com o olhar, Rodrigo caminhava pela sala verificando a execução de cada aluno e fazendo correções individuais. Os comentários poderiam ser os seguintes. “Mais impacto e mais força ao alongar”. “Estica com força as duas pernas! Mais trabalho”. “O método Vaganova é todo grande, para vocês ficarem bonitas no palco”. “Braços alongados, quanto maior melhor”. “Redondinho e grande”, disse sobre o braço, em especial dos rapazes.

Em alguns momentos, a ideia de moldar o corpo é literalmente colocada em ação. Como se estivesse trabalhando com massinha de modelar, Rodrigo encaixa o quadril dos alunos. Com tapas leves na panturrilha, diz “estica! estica!”. “Ache o eixo do seu corpo, trava a barriga”. E passa consertando o ângulo de alguns braços, encaixando pélvis fora do lugar, ao passo que vai dizendo “estica o pé todo com força”. “Estica a coxa”, diz para outro. “Abre o joelho e alonga os braços”, diz enquanto arruma os braços de quinta posição de um aluno, e depois corrige o seu *cambré*. “Estica esse pé. Esse aí não é pé de ballet”.

As elocuições presentes em apenas uma aula já seriam vastas o bastante para refletirmos acerca das mudanças necessárias/propostas para a adequação de um corpo no ballet clássico.

Em algumas aulas, Rodrigo pedia para os alunos “rasgarem”. “Rasgar” no contexto da aula é um verbo que indicava que haveria outro bloco de alongamentos individuais antes de seguir o andamento da aula. Ao longo de uma aula de ballet, fica evidente que a prática é fortemente calcada no signo de ir além dos limites. Agora com os corpos ainda mais aquecidos e úmidos de suor, o “rasgar” entrava como outra plataforma. Mostrar não apenas para si, mas para quem quisesse ver, se viesse a ver, que havia esforço para estar com o corpo cada vez mais preparado, afiado, maleável e flexível.

A concepção de corpo trabalhada em sala é a de que “quando você trata seu corpo como uma máquina, ele age como uma máquina”, como disse o próprio Rodrigo. “Musculatura, dor chatinha, trabalho muscular além do comum. Isso é ballet clássico. Fazer solto ou sem dor não é ballet”. Os próprios alunos tentam se estimular mutuamente nesse sentido. Durante um alongamento, uma aluna fala para a outra “não desiste porque tá doendo. Você tem que acostumar”. A fundamentação da ideia por trás da expressão “fazer solto” é a de que mesmo cansado, exausto, não se faz um movimento pela metade. “Não pode soltar a musculatura”, simplesmente. Inclusive, fazer o movimento “solto”, sem o nível de atenção adequado, pode ser a porta de entrada de uma possível lesão.

Há algumas páginas, versei sobre a possibilidade de a rotina de alongamento da turma avançada ser diferente. Eis que, eventualmente, o próprio aluno da turma iniciante precisa incorporar gradualmente novos exercícios de flexibilidade. Uma fala de Rodrigo aponta o porquê dessa tomada estratégica. “O alongamento dos meninos está muito leve. Borboletinha, pegar na ponta do pé, forçar abertura na barra, isso já não funciona pra quem tá dançando há um tempo. Eles precisam de exercício de maior impacto, tem que sentir dor, de ter vontade de morrer”. Assim posto, o objetivo é nunca deixar o corpo se acostumar, e sempre que houver conforto, pensar em uma nova meta.

“É mais controle e técnica do que força. Quanto mais força você fizer, mais rápido se moldará ao ballet clássico”, disse Rodrigo em uma das aulas. Quero depurar esse comentário pela riqueza de informações que ele possui. Por partes: 1) O corpo que dança ballet necessita de mais controle e técnica do que força. Pode-se dizer que a técnica é um elemento/arcação estilístico em constante desenvolvimento, principalmente à luz do

comentário que segue: “Eu nunca vou querer perfeição²³ nessa turma, mas tenha consciência do seu movimento”. Dessa forma, a técnica perfeita não configura um dos objetivos do trabalho na turma iniciante, em vez disso, o trabalho requer do bailarino a confecção de um grau mínimo de propriocepção.²⁴

2) Vejo então três níveis de hierarquia: controle assume função primária, técnica assume função secundária e força assume função terciária. Entretanto, mesmo que a força não esteja no mesmo patamar hierárquico que controle e técnica, um grau maior de força acelera o processo de moldar o corpo. Nesse sentido, a força não deixa de ser fundamental porque atua como ajudante em um corpo que se molda, se transforma, e cuja mudança é dada como praticamente certa.

A ideia de “força” certamente é dos elementos mais comentados em sala de aula. Ao longo das aulas a necessidade de ter um corpo forte não é deixada de lado e, não somente, há uma diferenciação entre a performance esperada de homens e mulheres. “Cadê a força na perna? Cadê a força de homem?”, disse eventualmente o professor corrigindo o movimento de um dos meninos, ou quando o grupo de meninos no geral era alertado para o fato de que “homem tem que fazer isso duas vezes mais forte que as meninas”.

Alguns comentários gravitam em torno da ideia de propriocepção. “Quebrada de eixo vira instabilidade na perna de trás. Vocês vão melhorar, já estão melhorando”. Esse comentário foi feito chamando atenção em torno do controle que o aluno deve ter acerca de seus deslocamentos no espaço com a cintura. Quando o abdômen não está contraído, está solto, qualquer mudança de direção com o tronco, também vira mudança no desenho do movimento na perna, e é para esse evento que Rodrigo está chamando atenção.

Em momento anterior, quando falei sobre “encaixar a bunda”, mencionei a importância desse fundamento para a manutenção do equilíbrio. Logo, quando uma “bunda” está “desencaixada”, tende-se a apoiar o peso da perna e do corpo “sentando”

²³ Em outro momento dentro deste próprio texto, chamei a atenção para o fato de que as aulas culminam no espetáculo e que Rodrigo não aceitaria uma apresentação que não fosse no mínimo perfeita. Portanto, embora essa fala aponte a ausência da necessidade de perfeição técnica, uma outra perfeição precisa acontecer. Isto é, uma perfeição em termos de performance.

²⁴ Os proprioceptores são receptores que se localizam mais profundamente nos músculos, aponeuroses, tendões, ligamentos, articulações e no labirinto cuja função reflexa é locomotora ou postural. Podem gerar impulsos nervosos, conscientes ou inconscientes. Os primeiros atingem o córtex cerebral e permitem que, mesmo de olhos fechados, se tenha a percepção do próprio corpo, seus segmentos, da atividade muscular e do movimento das articulações. (<http://fisioterapiahumberto.blogspot.com.br/2009/07/propriocepcao.html>. Acesso em 21/11/2017).

em uma das pernas de apoio ou dobrando um dos joelhos. A criação de um desenho do corpo como esse, que evidencia as nádegas e desloca o peso da coluna para trás, vai em direção contrária ao que se espera de um corpo que dança ballet. Tanto que, em clima de descontração, Rodrigo sempre lembrava que “isso aqui é uma aula de ballet. Movimento de bunda é feito em uma aula de funk”.

Quando pensamos nesse comentário e adicionamos um outro como “esse pé não é pé de ballet”, a ideia é a de recuperar e reforçar no imaginário dos alunos que o espaço de sala e o tempo dedicado ali tem como objetivo produzir uma linguagem de corpo que não se confunde a outros estilos de dança, e que a música ali tocada também não se confunde com outros estilos musicais. Ou seja, é uma construção com intenção, e essa intenção é a de construir um tipo de corpo que possa ser identificado como um corpo que dança ballet clássico.

O parágrafo a seguir servirá como um espaço para reflexões de outra competência. Em momento anterior, me posicionei metodologicamente falando que o texto construído aqui serviria como um mosaico maior construído através de cerâmicas pequenas. Melhor dizendo, de observações variadas para chegar ao que notei ser o caminho padrão de uma aula de ballet clássico. Entretanto, à medida que o espetáculo foi se aproximando, e já no estágio de criação da coreografia a ser dançada, várias situações se mostraram interessantes para análise.

As falas a seguir surgiram em um momento em que Rodrigo passava para os alunos trechos da sequência a ser desempenhada. Esse trecho em especial era dançado em duplas. A coreografia assumia um protagonismo por parte das meninas, que, apoiando o braço no ombro dos meninos, executavam um *arabesque*. “Peito pra cima, nada de descer as costas”, faz o *arabesque* fechando na frente com plié. “Se vocês deixarem o braço mole neles, vocês vão cair. Rapazes, acompanhem o eixo delas. Braços firmes como se fossem a barra [para que as meninas não caiam ao apoiar]”.

“Meninas, fechem as pernas quando saltar [...] Saltem sozinhas! Juntem as pernas e não olhem para o chão”. “Mais força na pirueta. Não coloquem os pés no chão. Eles têm que achar o eixo de vocês”, acrescentou momentos depois.

Considero esse evento como crucial porque, de certa forma, ele reafirma e repassa fundamentos centrais da experiência do corpo no ballet. O “peito pra cima” e o “não olhar pro chão” reforçam a ideia desejada de “postura”, “elegância” e “queixo pra cima”, que

foram exatamente os detalhes reforçados por Rodrigo em sequência à fala acima. Em outro sentido, esse evento também traz à tona o fato de que a propriocepção em sala de aula é trabalhada extrapolando o corpo do próprio aluno. Ou seja, nesse momento da coreografia, ao dançar em duplas, o movimento é construído em um corpo e passa então a ser conectado a outro, no qual é necessário “achar o eixo”.

Embora possa parecer à primeira vista que o ballet seja uma dança individual, o campo me mostra que não se trata apenas disso. Mesmo se eu não soubesse previamente da existência do *pas des deux*, que é a modalidade em que o ballet é dançando em casais, outras relações foram ficando evidentes. Em um primeiro momento, parece que o desenvolvimento da aprendizagem acontece no corpo de um aluno como se esse fosse uma unidade isolada. Entretanto, os limites desse corpo são expandidos para possibilidades outras.

Ora a execução do movimento depende de uma só pessoa, ora é feita em duplas. Reforço a ideia de que muitas vezes até o alongamento antes da aula é feito com a ajuda de algum colega de turma. Continuando, ora o peso do corpo é sustentado pela barra, ora a ênfase está no encontro das costas com a parede. Ora o limite do corpo se expande através de um adorno na cabeça, ora é a saia que se une ao corpo, girando entre um salto e outro com ares de grandeza. A conexão entre corpos não se limita a um corpo que está literalmente encostando em outro. A conexão entre corpos pode ser feita através de um simples olhar e, com esse olhar, você percorre a distância entre seu corpo e o do outro sem sair do lugar.

No caso da coreografia para o espetáculo, a propriocepção ganha outros elementos ou reforça alguns já presentes em outros momentos da aula. Sejam eles: o tempo da música, o desenho coreográfico e as posições (em fila, diagonal ou círculo, etc.), a velocidade com que a troca de posições precisa ser feita (considerando que a sala de aula passa a emular o palco nos quesitos distância, pontos de iluminação e nível de entrega de energia para a apresentação), onde seu corpo está localizado no momento em que dança comparado aos outros alunos (tanto na coreografia como um todo, como em relação a quem está mais próximo) e, muitas vezes, o próprio figurino.

Durante uma coreografia existe uma distribuição dos alunos em posições específicas. Essas posições, comumente chamadas de desenho coreográfico ou formação, podem variar (e geralmente variam) ao longo de uma mesma coreografia. O tempo de

transição de uma formação a outra depende de cada proposta coreográfica, da inspiração de cada professor, das nuances da música, da narrativa sendo contada. De qualquer forma, memorizar as suas posições durante a coreografia é fundamental para que não haja qualquer aspecto de caos durante a apresentação.

Esse é um ponto muito importante, tanto que originou a seguinte observação em sala de aula: “Linhas. Os primeiros mandam mesmo se estiverem errados. Há muitos anos estruturas acadêmicas foram criadas. Os professores aprendem e nós ensinamos vocês. Então prestem atenção às linhas”. No caso, “os primeiros” se refere ao conjunto de alunos que estavam na fila da frente, servindo como ponto de referência para o que resultaria na formação de quatro filas ao longo da sala. Rodrigo não deixa passar, novamente, a proporção do peso conceitual em torno da produção de um corpo elegante em sala de aula. Eis que fala: “cheguem nos lugares de vocês com elegância. Elegância, por favor! Essa caminhada é suave, na ponta do pé”.

2.2 A turma avançada

Os parágrafos abaixo refletem minhas observações durante as aulas da turma avançada. A turma tinha, em média, sete mulheres e seis homens durante o período observado. Enquanto a carga horária da turma iniciante era de dois encontros semanais, de uma hora cada, a turma avançada tinha três aulas na semana. Essa quantidade era expandida consideravelmente, já que muitos alunos da turma avançada também eram membros da companhia de Rodrigo: a Duo Cia de Dança.²⁵ Dessa forma, o trabalho corporal exercido por esses bailarinos era bem maior em termos de horas de atividade.

Assim como acontece na turma iniciante, Rodrigo esperava entrar em sala de aula e já encontrar todos aquecidos. Os minutos de alongamento aconteciam dentro do horário previsto para a própria aula. Essa exigência vigorava principalmente para a turma avançada. “Na segunda, eu tive que fazer alongamento pra dar aula. Hoje está todo mundo com cara de bunda. Tá difícil dar aula pra vocês essa semana”, disse desestimulado para a turma.

Esse comentário de Rodrigo surge como um sinal de alerta que chama atenção para o refinamento e o estabelecimento constante de tratados de comportamento em sala

²⁵ A Duo Companhia de Dança foi criada em novembro de 2001 e, ao longo de sua trajetória, acumulou mais de 70 prêmios em nível nacional. Conta ainda com elenco premiado internacionalmente. O coreógrafo e diretor do grupo é o próprio Rodrigo Mena Barreto e o estilo dançado pela companhia abarca o clássico, moderno, contemporâneo, *pas de deux* e o jazz.

de aula. Refletindo sobre essas instâncias de sintonização de um entendimento coletivo, Trajano Filho (2004) possibilita a discussão do fato de que as aulas de ballet, assim como os ensaios da orquestra, são “[...] atividades de construção de um idioma, de uma forma de comunicação. E é nessa tentativa de se chegar a um acordo com respeito a uma espécie de código que surgem as dificuldades e os conflitos” (2004, p. 84).

À medida que o alongamento acontecia, as respirações ficavam mais fundas e logo surgiam expressões faciais que corporificavam a ideia de “ir além dos limites”. Rugas na testa eram formadas enquanto respirava-se fortemente pela boca e as gotas de suor davam brilho ao rosto. O esforço é uma qualidade vista positivamente. Escutei um ‘ai’ de dor, mas não houve interrupção no movimento por parte da bailarina. A respiração vai ficando mais ofegante. É nesse momento que o colega do lado diz: “vai, guerreira!”.

Em determinado momento, dois dos rapazes estavam alongando em dupla. O exercício consistia em abrir a perna em “V” e, sem sair do eixo, forçar a virilha com movimentos de ida para frente e para trás. “Vai e volta grande. Faz maior”. Desse modo, a transmissão de técnicas de alongamento também acontecia horizontalmente, de aluno para aluno.

Na turma avançada, as sequências eram maiores, mais rápidas e mais complexas. Como a turma tinha menos integrantes, os movimentos ficavam mais visíveis e a cobrança era maior. Os bailarinos possuíam abdomens tonificados, definidos e um controle de respiração mais preparado. Em “turma mais avançada, só precisa passar os passos duas vezes”, disse Rodrigo. O processo de mimese aqui é mais acentuado. “Se eu estou mostrando o passo com a esquerda, vocês têm que fazer com a direita”. Logo, o corpo do professor e da turma tornam-se um só.

A exigência é maior tanto para entrar, quanto para permanecer na turma. Isso pode ser corroborado através de uma pergunta que fiz sobre Letícia, que era então monitora auxiliar da turma de ballet iniciante.

- A Letícia dança contigo há muito tempo?
- Desde criança.
- Bom que você moldou ela do seu jeito.
- Justamente, por isso eu não faço audição para a turma adulta. Porque além de minhas alunas terem base, elas aprendem disciplina. Minha turma adulta parece um exército e

isso é ótimo. Porque se elas saírem daqui pra companhias profissionais, e elas vão, lá é muito pior. Lá tem balança em sala de aula. Se você está fora do peso você é dispensado. Na segunda falta, te mandam ir embora.

A expressão “exército” faz muito sentido dentro do contexto da aula de ballet e da proposta seguida por Rodrigo, porque os alunos são cobrados para sustentarem uma postura adequada em sala. “Aprende a se colocar pra fazer aula, senão vai sair de sala”, disse sobre os rapazes não terem feito fila ao longo das barras do centro da sala. “Vamos se esforçar? [sic] Senão eu vou ter que voltar metade da turma pro iniciante”. Ou em um momento de muita seriedade, chama a atenção: “para de rir, você está fazendo aula!”

Se a turma começa a demonstrar ficar cansada muito antes do fim da aula, repreende: “se esforça mais um pouquinho. Não estou sentindo esforço! Se forcem, gente! Vou cancelar a aula”. Mas nem só de repreensão é feita a aula, “vamos, sem desistir!”, disse Rodrigo para um dos rapazes. “Se fizer com força, você consegue”, disse para uma das bailarinas. “Trabalha. Faz força. Não é pra morrer porque está no final da aula”. “Trabalha [o corpo, o movimento]. Vocês pagam barato aqui, né?”

As falas dos parágrafos acima indicam, então, uma aquarela diferenciada de níveis de cobrança: da organização necessária para a aula acontecer, saber reconhecer as zonas de circulação dentro de sala e em quais permanecer. Rendimento, técnica, hierarquia de divisão das turmas e o grau de rendimento necessário para avançar um nível. Esforço, negociação interna de cansaço corpóreo e o privilégio de estar fazendo ballet em uma das academias de dança mais renomadas de Brasília e seu respectivo custo, no caso das meninas, ou da oportunidade de possuir uma bolsa, no caso dos rapazes.

Quando a aula já passou pelas fases de alongamento e aquecimento, Rodrigo serve de modelo vivo para suas criações e mostra as sequências. Na turma avançada, não era raro ele apenas dar a descrição da sequência de movimentos e ver a turma compreendendo e repetindo as instruções passadas. “Vamos fazer diferente, vou falar, e vocês vão tentar visualizar o passo”, disse em uma das aulas. Após exibir a sequência que queria ver reproduzida, os seguintes comandos eram dados: “trabalhem o passo” ou “trabalha o passo para haver rendimento técnico”. A esses dois clássicos, um outro aparecia com frequência similar: “qualidade do movimento, sempre. Nunca quantidade!” Aqui na turma avançada, esse clássico foi expandido. “Invistam na musculatura de vocês. Isso tudo é técnica”.

Houve aulas em que o trabalho da barra foi feito com a ponta. Além da ideia de “elegância” e “peito pra cima”, as correções sugeridas por Rodrigo se relacionavam ao controle do eixo do corpo, “corpo pra frente” e ênfase em “trabalhem calcanhares. Não desabem na ponta. Não pendura na barra. Pendurar na barra trabalha braço e não perna”.

“Esse *passé* é na ponta. Faz como eu estou falando. Não está bom. Trabalha o passo. Não me vem com dorzinha no pé”. “De 0 a 10, qual o grau de dor nos pés? Porque o meu conselho é, tragam esparadrapo e protejam bem os pés de vocês. As aulas vão ficar cada vez mais pesadas”. Em seguida, as pontas foram retiradas e a turma foi instruída a “rasgar”, em especial as aberturas. Duas das bailarinas conversam entre si, e disputam de forma brincalhona quem teria a abertura mais negativa que a outra. Logo, passam a compartilhar comentários sobre suas percepções acerca da dor.

- Sua bunda dói?

- Tudo dói, menos a coxa.

- Sentiu dor aqui fora? Está com a bunda desencaixada. Tem que ter força de explosão muscular. Vai doer. É pra doer fora da coxa, não [na parte] posterior – disse Rodrigo, passando, ao ouvir a conversa entre as duas.

Enquanto continuam “rasgando”, Letícia expira sonoramente. “Respira direito, bando de velha”, cutuca Rodrigo.

Este capítulo teve como objetivo deixar claro, através da observação da aula de ballet clássico, quais são os comandos dados e como eles evocam a produção de um corpo específico. Isso se deu através da apuração do que se mostrou como motes condutores da prática. Um mote condutor do ballet é a criação da “elegância”. Um processo que acontece estabelecendo um cuidado com a “postura”, com o encaixar das nádegas, com o tronco elevado e ereto, produzindo um corpo que está sempre leve e direcionado para cima.

O alcance dessa elegância só acontece com um sujeito seguro do movimento que está produzindo, que “não olha para baixo”, que não aparenta tensão em seus ombros e que está sempre com “pescoço”. É um processo educacional de corpo que produz sujeitos que “percebem a música”.

A experiência em sala aponta também para o fato de que, no processo de composição desses corpos, elementos outros passam a ser inseridos, como o corpo de

outro colega e a barra. Essa extensão do corpo em práticas específicas tem sido igualmente apontada em outras pesquisas, em campos bastante heterogêneos. Exemplo disso é o trabalho de Carlos Emanuel Sautchuk sobre corpo e técnica entre pescadores na região amazônica. Como menciona o autor, “na interação de pessoa a pessoa que estabelece com o peixe, o Laguista considera o arpão como parte primordial de seu corpo” (Sautchuk, 2015). Já o “pescador costeiro se considera um elemento do barco. Sua capacidade se mostra na coordenação com os camaradas e objetos a bordo, como as cordas, o motor e o próprio convés em movimento”. Além disso, o autor pontua que “para colher a linha, o pescador deve ter as mãos grossas, umas das transformações corporais que o tornam capaz de inserir-se plenamente no serviço a bordo”. De modo semelhante, Trajano Filho (2004) identifica que os instrumentos tocados por um músico são considerados extensões do corpo do artista que o manuseia.

Observei durante o processo de composição desses corpos duas etapas que nomeei como etapas de “aproximação” e “apropriação”. Isto é, duas ideias que atuam juntas no sentido maior de ilustrar que a tarefa empregada em sala envolve um processo de fragmentação do corpo, e que através da compreensão dos fragmentos, chega-se a uma tela maior, que é a do corpo que dança. Um corpo que, ao mesmo tempo que “trava”, também “alonga”. Que “rasga”, mas também “endurece”. Um corpo que “dói” e não faz “solto”, já que “solto é o mesmo que fazer nada”. Um corpo “forte”, mas que é “leve”. Um corpo “disciplinado”, que faz jus a ideia de um “exército”.

O uso da palavra apropriação também sugere uma outra faceta desse processo. A aula atua como uma produtora de uma linguagem corporal (para além da verbal, como visto nas terminologias) que, em última instância, passa a dialogar com o mundo através do corpo do bailarino. Ao sair de sala, ele carrega consigo um arcabouço que faz com que o mundo passe a ter uma outra leitura. Ele ganha como habilidade final a capacidade de produzir movimentos intencionais com o seu corpo.

A observação também permitiu fundamentar o fato de que o corpo não é fragmentado apenas em termos de seu controle, mas que existe uma valoração em jogo que se refere a membros superiores e membros inferiores. Ou seja, a expectativa de que os braços e o peito sejam porta-vozes do discurso da elegância, de que o tronco represente a estabilidade intrínseca desse corpo da alta classe, e competindo aos membros inferiores alternâncias entre o deslocamento “suave” e o trabalho árduo que compete às pernas,

panturrilhas e joelhos. Ou seja, a ideia de que saem no mundo como “príncipes e princesas”.

Trata-se de uma aula que preza por “qualidade sempre, nunca quantidade”; uma aula que evidencia o tamanho de sua eficácia e de seu poder de transmissão à medida que seus elementos são repetidos e aprimorados. Tal como se a quantidade de energia produzida na primeira aula fosse ainda maior na aula seguinte e atuasse como um acúmulo catalisador para o acontecimento da terceira.

O ballet clássico organiza suas condições de existência através do estabelecimento de modos específicos em que se dá sua prática. A aula ganha uma estrutura relativamente fixa e assim promove uma organização específica de como o conteúdo deve ser transmitido. Podemos mesmo dizer que a aula está organizada como um grande ritual, marcado pela recorrência, pela padronização. As mensagens transmitidas em sala de aula são repetidas enfaticamente, em todos os encontros, para que os alunos possam apreender seu conteúdo, agregando ao próprio corpo esse conhecimento. Como já indicou Leach (2000, p. 2), “uma sequência ritual quando performada ‘completamente’ tende a ser repetitiva, qualquer que seja a mensagem que se objetiva transmitir”. A repetição é fundamental para a eficácia da aula como um rito.

Segunda Posição

Corpos em movimento e modificação

Este capítulo tem como tema as relações com o corpo segundo as percepções, os discursos e as memórias dos bailarinos. Discutimos, dentre outros temas: as primeiras expectativas, as dificuldades iniciais, as mudanças corporais, a percepção do corpo ideal, a relação com a dor, o ser bailarino e a noção de disciplina.

Nos trechos que se seguem, falaremos sobre a origem de cada um desses dançarinos. Perceberemos uma heterogeneidade quanto à condição econômica, o acesso à informação, perspectivas de vida, grau de disciplina, entre outros.

3.1 Apresentando meus interlocutores e suas primeiras expectativas

Após perguntar sobre suas formas de contato inicial com a dança, minha segunda pergunta era sobre o que achavam, originalmente, que seria o mundo do ballet, comparando ao que passaram a achar uma vez que já estavam inseridos no contexto da prática.

Guilherme²⁶ tinha 15 anos e havia feito sua primeira aula de dança em abril²⁷. Guilherme quase voltou sua atenção para uma possível carreira como modelo, visto que tinha pesquisado sobre um “projeto passarela”, mas desistiu quando soube que teria que “tirar do bolso”. Sempre gostou de ver coreografias na internet. Ficou sabendo da bolsa da academia através de sua mãe, que, por conseguinte, foi informada pela sua “patroa”.

Guilherme “esperava uma coisa fácil, não difícil. Não é difícil, mas ocupa o tempo. Você fica pensando em certo, errado, os passos”. Não é incomum que bailarinos treinem a sequência da aula em suas próprias casas, consumindo dessa forma mais tempo de suas rotinas. No momento da entrevista, Guilherme já não tinha mais a impressão de que dançar ballet era fácil. “Eu via em jornais e achava fácil. Depois pesquisei. Vida de bailarino, você tem que ficar focado, se profissionalizar. Lembrar os passos, a coreografia. Acho difícil agora”.

²⁶ Os nomes dos entrevistados são fictícios a fim de preservar suas identidades.

²⁷ Tanto as conversas gravadas quanto a pesquisa foram conduzidas ao longo do ano de 2016.

Sofia tinha 14 anos. Durante o processo de pesquisa, comemorava 6 anos de trajetória de dança. Ficou sabendo da academia durante uma aula no cursinho de inglês. Uma colega de sala fez abertura e ela não conseguia imitar o movimento. “Como você consegue isso?”, ela perguntou. A amiga disse “porque eu faço jazz”. Chegando em casa disse “mãe, quero fazer jazz pra fazer abertura”. A mãe então foi atrás de uma turma de jazz e ela começou a fazer aula na Lúcia Toller.

Sobre o processo das aulas, Sofia sempre imaginou “aquelas coisas de filme, sabe? Que tem a professora rígida, que quase te mata”. Reconhece que foi um pouco assim, mas não chegou a tanto. “Achei que o povo ia ser muito rígido. Ou dizer, nossa, você não sabe dançar, o que você tá fazendo aqui?”. Concluiu dizendo que até sentiu um julgamento desse tipo por um colega ou outro, “mas não é todo mundo”. A maior mudança de sua percepção sobre as aulas de ballet foi ao descobrir que não seria expulsa de sala cada vez que errasse um movimento.

Isadora tinha 19 anos. Fazia ballet há dois anos e meio, mas vinha de uma trajetória de 11 anos na ginástica rítmica. “Comecei o ballet pra melhorar a performance na ginástica, mas acabei gostando e acabei trocando”. Isadora prossegue:

Quando eu entrei, eu não sabia da quantidade de caminhos que tinha pra seguir. Achei que sempre seria uma coisa fechadinha, não imaginava que tinha concurso fora. Eu não sabia que as pessoas realmente conseguem ganhar dinheiro com isso. [...] Aqui em Brasília é muito difícil, mas se você for ver fora, algumas pessoas conseguem viver disso, e pra mim sempre foi uma coisa que ‘cara, vou fazer por hobby, porque não é uma coisa que vou me profissionalizar’. Aí quando entrei, principalmente com o Rodrigo, e ele é muito bom, eu vi que é possível ser uma bailarina profissional, que é uma coisa que eu não imaginava. (Isadora, em entrevista, agosto de 2016)

Larissa tinha 17 anos, mas já possuía tanto um corpo de mulher feita, quanto uma trajetória profissional extensa. Ela afirmava: “Eu fiz dez anos de ginástica rítmica. Comecei com 4 e parei com 14. [...] Tem dois anos e meio ou três, que faço ballet e jazz”.

Ou seja, somando suas trajetórias, nossa interlocutora tinha 13 anos de experiência artística. Larissa, após sair da ginástica rítmica, estava:

Muito agoniada de ficar parada. Eu tinha feito [parte de] uma coreografia de contemporâneo pra uma festa de 15 anos e eu me apaixonei. Fiquei muito encantada. Me indicaram o Rodrigo. [...] Eu era muito tímida, eu fiquei muito desajeitada no início, mas gostei muito. Fui me soltando aos poucos. Agora eu amo, adoro. Depois comecei junto com o jazz, o ballet, ele me chamou pro *pas de deux* [...] (Larissa, em entrevista, agosto de 2016)

A resposta de Larissa sobre suas primeiras impressões do ballet clássico faz menção ao aspecto técnico da dança, como podemos aferir a seguir:

Quando eu era pequeninha, minha mãe me colocou na aula de ballet, junto com a ginástica. E eu odiava, não aguentava. Só que como eu fazia ginástica, eu conseguia fazer coisas que as outras meninas não conseguiam. A professora me colocava no meio sempre, ela me adorava. Eu ficava fazendo parada, abertura no meio. Era bem básico, mas eu achava muito parado. Plié, sapinho. Eu ficava ‘gente, me tira desse negócio’. Aí quando o Digo falou ‘vem fazer ballet aqui’, aí eu fiquei ‘tô de boa’. Eu não digo que sou apaixonada, porque acho muito técnico. Quando estou dançando contemporâneo, sinto minha alma, exatamente, saindo. O ballet é muita coisa técnica, mas ajuda muito, pra tudo. Técnica em todo tipo de dança. Principalmente quando está chegando perto de espetáculo, que vai montando coreografia, a gente fica treinando os movimentos, vê melhora, e o avanço que a gente teve de um semestre pro outro. É muito legal, muito bom. (Larissa, em entrevista, agosto de 2016)

No caso de Larissa, sua relação com o ballet sofreu um ajuste. Se na infância era visto como algo parado e monótono, crescendo, percebeu o quanto a monotonia foi se

convertendo na atualização de que o ballet é na verdade uma prática extremamente técnica. E percebemos também com uma certa graça que, embora sua “alma não saia” da mesma forma que acontece durante a dança contemporânea, a contribuição do ballet para outros estilos de dança é inquestionável.

Letícia, na época com 23 anos, já dançava desde os 11. Começou a dançar em outra academia, que não existe mais. A curiosidade é que sua professora também havia sido professora de Rodrigo. Credita seu interesse na dança à sua irmã, que sempre quis fazer ballet. “Ela fez, eu olhei, ‘também quero’. Aí antes do ballet [teve a fase do] jazz; falei ‘mãe, quero fazer jazz’, daí eu fiz”. Letícia prossegue:

Teve um tempo que eu parei e depois voltei. Aí quando eu voltei, eu voltei porque eu vi que fazia falta. Meu respiro era a dança. Sabe quando você entra em um parque de diversões tipo Disney e você esquece tudo que está do lado de fora e você está só ali? É a sala de aula pra mim. Então não tem nada da porta pra lá, nada entra. Não entra nada comigo. Tem um filtro. Você esquece de problema, você esquece que amanhã tem que entregar trabalho, médico. Tudo você esquece. Você vive aqui. Então é gostoso, isso. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

Lauro, na época com 23 anos, fazia aula de ballet há 3. Começou a dançar na rua com os amigos: “vendo vídeo de dança, comecei a pegar as coreografias. Comecei a aprender. Fiquei dançando muito tempo na rua, me divertindo, indo pros aulões”. Lauro continua lembrando:

Estava com um grupo de dança de rua, dançando 3 a 4 vezes por semana. Aí a gente estava procurando lugares que dessem bolsa pra estilos que fossem fora do nosso conforto. Um amigo meu das antigas, que dança, falou de lugares que davam bolsa. Na época estávamos em seis, viemos pra cá. Falamos com o Rodrigo, ele disse que todo mundo podia pegar bolsa aqui e, desde então, estou aqui. (Lauro, em entrevista, agosto de 2016).

Ao contrário de suas colegas de sala, que vinham confeccionando o corpo em estilos clássicos desde a infância, Lauro aponta os desafios de um corpo acostumado a dançar os estilos urbanos:

Sempre achei o ballet muito bonito, sempre achei uma dança muito sensacional. Não tinha noção de como eram as aulas, como era criado aquilo lá, como eles conseguiam dançar daquele jeito. Quando eu entrei, foi bem diferente do que eu esperava. Trabalho muscular, postura. É muito diferente das outras coisas. Você sempre dança puxando o corpo pra cima. Na dança de rua, você dança pra baixo. Então foi uma coisa bem fora do meu conforto e me agradou muito isso. Porque eu gosto de desafio. Então pra mim foi muito bom. Fiquei feliz de ver uma coisa que era completamente diferente do que eu estava acostumado e que era legal de fazer também. Gostoso de fazer. Mesmo sentindo dor, ficando cansado, é muito prazeroso estar aqui. (Lauro, em entrevista, agosto de 2016)

A fala de Lauro se aproxima muito do que foi abordado nos capítulos anteriores: a exigência da leveza e elegância do corpo no ballet como discurso dentro de sala de aula. Também destaco na sua fala a associação feita entre dor e prazer, tema que será apresentado mais adiante.

Durante o curso da pesquisa, Leonardo tinha entre 5 e 6 anos de experiência. Começou a dançar nos projetos e atividades da própria escola, a partir do incentivo da mãe. Relutou no começo, mas depois ficou confortável com a ideia. Ficou sabendo da academia através de um amigo, fez audição e passou.

A associação entre ballet e dor também apareceu durante a fala de Leonardo sobre suas primeiras impressões a respeito do ballet.

No começo achava [que seria] tudo bonitinho. No palco está todo mundo sorrindo, bonitinho. Achei: deve ser tudo fácil! Quando a gente começa a fazer aula, começam as dores. As distensões, os músculos que a gente nem sabia que existiam no nosso corpo, existe. É a força. Muita força que eu achava

que a gente não fosse usar, a gente usa. (Leonardo, em entrevista, agosto de 2016)

Ana, de 18 anos, vivia uma influência à parte. Começou a dançar aos 3 anos. Teve um período de pausa por conta da escola, mas segue dançando até hoje. Entrou no jazz aos 13 anos. Ela relembra: “Minha mãe que me colocou. Mas, que eu saiba, eu sempre gostei. Eu gosto. Não penso em sair em nenhum momento”. Na época de nossa conversa, mesmo sem considerar sua trajetória na infância, já havia então 5 anos de prática na dança. Era monitora das turmas infantis de jazz e hoje é professora.

Como Ana começou a fazer aula com 3 anos de idade, pedi para que ela me falasse do que conseguia lembrar de sua primeira inserção na dança.

As professoras sempre foram muito colaborativas. Sempre davam 100% de si. Eu nunca senti tanta dificuldade ao ponto de... Porque conheço pessoas que sentiram dificuldade e saíram do ballet por conta disso. Sempre fui muito apoiada e estou aí até hoje. Até hoje sinto dificuldade pra caramba, mas quero ir pulando, pulando, até... (Ana, em entrevista, maio de 2016)

A resposta de Ana aponta talvez uma receita crucial para quem quer ter longevidade na carreira: não desistir. Até porque, ter dificuldade no começo não é exclusividade de ninguém, como complementa Felipe:

Eu nunca tive uma fantasia, não [de como seria o ballet]. Eu entrei querendo saber de qual é, mas me surpreendi com a dificuldade. Ballet é uma modalidade de dança muito difícil. No começo parece que você vai morrer, não vai conseguir fazer nada, mas é isso. (Felipe, em entrevista, agosto de 2016)

Felipe tinha 24 anos e começou a dançar aos 22 anos. “Comecei a dançar aqui mesmo. Comecei do zero, zero mesmo. Nunca tinha dançado nada na vida”. Perguntei de onde veio à vontade:

Já tinha começado mais ou menos quando eu tinha uns 15 anos. Fazia parte de um grupo de teatro. Tinha um rapaz

que dançava dança de salão. Foi mais ou menos meu primeiro contato, ver ele dançando. Mas tenho uma irmã mais nova que fazia parte do corpo de baile do colégio dela. Aí todo final de ano tinha apresentação de ballet clássico. Eu ia, achava um saco, mas com o tempo fui acostumando, achando legal, até o dia que me inspirei e comecei a dançar. Antes eu fazia natação. Aí cansei, o horário começou a ficar ruim e tal. Como fiquei sabendo que rolava bolsa pros meninos, pensei, ‘ah, vou começar a fazer só pra ter uma atividade’, mas acabou que virou mais do que isso. (Felipe, em entrevista, agosto de 2016)

Tivemos, então, uma pluralidade de experiências de iniciação no ballet e observamos a primeira impressão deixada pela dança nos integrantes. As respostas trataram de tempo e rotina, o medo da cobrança de professores e colegas de sala e uma terceira sobre o ballet como profissão. As outras versaram sobre o avanço técnico que as aulas possibilitam e que a imersão proporcionada pelo ballet possibilita esquecer todas as demais atividades da vida cotidiana. No geral, opinaram que o nível de desgaste e dificuldade é muito maior do que eles haviam previsto e que a receita do sucesso é não desistir.

3.2 As mudanças corporais

Durante a aula, a extensão do corpo humano é realizada através da barra como instrumento. Essa relação se apresenta de tal forma:

A barra tem todo o intuito de te preparar pro centro. Você já não começa no centro. Primeiro você aprende tudo na barra, assim que você consegue fazer bem na barra, você aplica no centro. É bem mais difícil, claro. Não tem onde apoiar. Tem que usar toda uma técnica de sustentação de corpo que você só adquire se fizer muita barra. (Felipe, em entrevista, agosto de 2016)

Com uma explicação didática, Letícia consegue aprofundar a passagem entre o aspecto mecânico e o aspecto fluido-artístico que os exercícios na barra proporcionam:

Centro é mais gostoso, é mais dançado. Mas é na barra que você vai trabalhar todos os movimentos decompostos pra chegar no centro e não levar um susto com o movimento que tem que fazer. Porque seu corpo já aprendeu os movimentos decompostos e agora só tem que juntar tudo. Eles estão intimamente relacionados, mas o centro é muito mais gostoso, é ali que você dança mesmo. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

[...] A ideia de você fazer muita aula na barra é você pegar o eixo, força, trabalhar musculatura pra quando você for pro centro você estar com a musculatura forte o suficiente pra ela te manter no eixo. Querendo ou não a barra serve pra isso. Tem o apoio pra você treinar um pouco mais a musculatura da perna. Sem barra não tem centro bom, são complementares. Assim como é bom fazer no centro porque você entende melhor como funciona seu corpo. Você não tem uma barra pra te auxiliar, caso você venha a cair. Caso você precise saltar mais alto. No centro você tem que fazer tudo sozinho e dane-se. (Lauro, em entrevista, agosto de 2016)

Após uma série de dificuldades iniciais, como relataram meus interlocutores, o processo contínuo de fazer as aulas resulta em, além de reorganizar o esquema mental dos bailarinos, transformar fisicamente esses corpos.

Devido a sua trajetória anterior na ginástica rítmica, um caminho possível seria pensar que o corpo de Isadora não sofreu muitas mudanças, mas não foi isso que ela sentiu:

Cara, mudou muito! Questão muscular mesmo, consigo sentir meus músculos mais no lugar, onde eles deveriam estar. Até porque na ginástica a gente faz muita coisa errada, muita coisa meio torta. E aqui no ballet tem que estar tudo no lugar. Se não estiver no lugar, já era. Você desmonta, não faz pirueta, não faz salto, não faz nada. Tudo

tem que estar no lugar. E senti que depois de entrar no ballet meus músculos estão onde deveriam estar. E tônus, muito tônus, muito grande o tônus. Consciência corporal e tudo isso. (Isadora, em entrevista, agosto de 2016)

Já no caso de Larissa:

O ballet me ajudou muito na coordenação motora, a perceber mais o meu corpo. Essa questão de consciência corporal. Ter noção dos movimentos, isso ajuda muito em tudo.

Meu corpo mudou muito, porque na ginástica tinham muitos movimentos automatizados. Então era outra estrutura de corpo que a gente tinha que usar, e no ballet é tudo completamente diferente. Hoje em dia eu vejo a ginástica e fico com agonia. ‘Que braço é esse, que postura é essa?’. Não que eu esteja fazendo a postura de ballet direitinho, mas dá pra ver muita diferença de um braço esticado, sabe? Acho que o ballet está entrando mais em mim. (Larissa, em entrevista, agosto de 2016)

Essa comparação entre o corpo na ginástica rítmica e no ballet também apareceu na fala de Larissa. É possível perceber na presença de sua fala o reforço do discurso do ballet como confecção de um “corpo situado”, ou seja, de que um corpo que precisa estar adequado, correto e no lugar. De um corpo no qual é preciso ter “consciência” e “estrutura”.

Muito melhor. Ele me responde melhor e mais rápido as coisas que eu preciso mostrar durante a dança. Tanto quanto técnica, flexibilidade, ele associa melhor o movimento. Rodrigo falou “faz isso”, sem mostrar. Eu sei por onde vai passar, porque meu corpo já tem essa memória muscular de onde apoiar, como apoiar. Em relação a isso o corpo melhorou muito. Absorveu a técnica”. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

Já com a resposta de Letícia, podemos perceber que o ballet não é apenas a confecção de um corpo. Mas vem a ser um corpo que é inscrito assim como um canivete talha formas em uma madeira. Nessa metáfora, o corpo é a madeira e a técnica é o canivete. Faço essa afirmação com base na memória muscular de que fala Letícia e do “abrir mão” da visão, uma vez que ela já sabe o “caminho” do movimento.

Muito mais forte, o trabalho muscular do ballet, o que o ballet te dá. Tanto a força, explosão, quanto a leveza que você ganha ao mesmo tempo é incomparável. Não tem como, meu corpo está muito mais leve, muito mais rápido, mais ágil. Bem mais pra cima, mais fácil de dançar. Não é à toa que hoje eu consegui estar na Duo, porque eu cresci nesse meio tempo. Então meu corpo está respondendo muito mais rápido, está mais leve, mais forte. (Lauro, em entrevista, 2016)

Se arrematarmos então as palavras centrais da fala de Lauro, é possível afirmar que o ballet confecciona um corpo cujo trabalho de explosão muscular o torna forte, mas não pesado. Sendo este, pelo contrário, um corpo leve, rápido e ágil. Notamos, mais uma vez, o surgimento da discussão feita na primeira parte acerca da simultaneidade entre força e leveza.

Além do “corpo situado”, “consciente” e “estruturado”, veremos abaixo estratégias de sucesso para alcançar um corpo que dança ativamente – o que, no caso de Lauro, aconteceu com um aumento do grau de investimento e de trabalho corporal:

O primeiro espetáculo que eu dancei aqui foi “O Mágico de Oz”. Cara, foi muito estranho. Porque eu ainda estava todo travado. Foi uma confusão. Veio as férias. Alonguei, fiquei vindo fazer aula particular de alongamento com o Rodrigo. Me dediquei na academia, peguei menos peso. Aí quando comecei a fazer aula, eu comecei a perceber que estava mais solto, fluindo um pouco mais nas aulas. Percebi diferença quando comparava os meninos que eu achava muito sensacionais dançando, que eu ficava “quero ficar que nem eles”, quando eu estava dançando com eles. Aí percebi que

eu tinha mudado bastante já. Que eu tinha evoluído, que meu corpo realmente estava respondendo melhor. Quando eu parei de ser aquele cara que admirava, que “estou dançando com eles agora”. Esse foi o ponto em que eu percebi que tinha evoluído mesmo (em entrevista, agosto de 2016).

Ou seja, para além de gerar uma proximidade de desempenho do lugar em que estava e dos colegas que admirava e do rendimento que passou a desfrutar, uma carga de alongamento maior produziu em Lauro a passagem de um corpo mais “travado” para um corpo mais “solto”, “fluido”, e de respostas mais rápidas.

Meu corpo reagiu muito bem, mas tem muitas coisas que não. Acho que me dou uns 6 pontos, de lá pra cá. Ajudou muito na postura, que antes eu não tinha, hoje eu tenho muito. Até a maneira de sentar. Doía as minhas costas. Antes sentava corcunda, hoje sento reto e fico horas. De postural corporal mesmo, andar, sentar, olhar. (Leonardo, em entrevista, agosto de 2016)

Leonardo enfatiza que a mudança sentida em seu corpo foi na construção de uma postura ereta, e não poderia ser diferente vide a ênfase que a postura e a “elegância” possuem em sala de aula. Felipe me ajuda a adicionar à essa ideia a de que o corpo fica “completamente diferente. O ballet muda seu corpo inteiro. Sua postura, seu modo de andar. Tudo”.

Ana, por sua vez, adiciona:

Nossa, o ballet faz muita diferença no meu corpo. Tanto em condicionamento físico, quanto em... Por exemplo, ele cresceu muito. Minhas amigas vivem perguntando se eu malho. Eu nunca malhei na vida. Tudo que eu consigo no meu corpo é por conta do ballet. Tanto que tem gente que nem acredita: ballet não faz isso com o corpo. Mas faz. Ballet muda muito seu corpo, tanto por dentro, quanto por fora. É uma mudança incrível. Principalmente quando você começa desde pequeno. (Ana, em entrevista, maio de 2016)

E nos lembra também que as mudanças proporcionadas pelo ballet não são apenas mudanças corporais:

Acho que hoje ele é mais forte. Tanto por dentro, como por fora. Por fora é a questão do físico, o ballet trabalha seus músculos. Por dentro é toda sua mente, toda a sua capacidade dos passos, e aulas e tudo. (Ana, em entrevista, maio de 2016)

3.3 Da aula para o espetáculo

Expandindo as possibilidades e os cenários de corpo que se desenvolve, não pude deixar de questionar se e por quais transformações os bailarinos passavam durante a proximidade de um espetáculo.

Larissa, nos conta da “escadinha”:

Acho que ganho mais condicionamento físico. Como a gente começa a ensaiar muito, acaba machucando pé, sai vermelho, inchado, tipo nojento demais. Pelo menos eu noto muito condicionamento físico. É tipo uma escadinha. Começa o semestre, eu estou morta. Qualquer coisa que eu faço, eu pareço uma velhinha. Aí quando vai chegando perto do espetáculo, que a gente vai passando *trocentas* vezes, pegando pesado em todas as aulas, a gente vai pegando o jeito. (Larissa, em entrevista, agosto de 2016)

Analisando o entendimento cronológico que compõe a orquestra, Trajano Filho (2004) observa que ela “se caracteriza pela sua atividade direcionada explicitamente para um evento ou experiência num futuro definido, no caso, o concerto” (p. 83). No universo do ballet clássico aqui estudado, a participação no espetáculo é facultativa, exceto para os bolsistas. Entretanto, os próprios alunos identificam que é na passagem pelo palco e pela plateia que a validação de um bailarino acontece.

Para além da corporeidade, Leticia nos conta também sobre o funcionamento da engrenagem mental:

Não, eu não vejo uma mudança drástica, perceptível durante ensaio pra espetáculo. Acho que não é nem

corporal, é mais psicológico. Você fica sob um nível de stress maior, porque não é mais aula. É trabalhar o corpo, treinar uma coreografia, ensaiar. Aí tem nervosismo porque vai apresentar algo pra muita gente. Porque você pode ter feito 50 mil espetáculos, se você não sentir aquele friozinho na barriga antes de entrar no palco, tem alguma coisa errada. Porque é super normal você estar na coxia e pensar “eita porra! é agora”. Então é muito mais uma mudança psicológica. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

Perguntei para Letícia em que momento surge um pensamento como “meu deus, hoje em dia eu consigo fazer isso!”.

Todo espetáculo, todo espetáculo. Porque no espetáculo, principalmente com o Rodrigo, que você vê crescimento de forma muito rápida no seu corpo e na sua dança. Todo espetáculo que você vai ver os vídeos, você fica “caralho, eu dei conta de fazer isso”. Você vê o tanto que você cresceu naquele semestre. Aí você volta, começa de novo, fica se achando ruim, uma merda, aí chega espetáculo e você vê o vídeo. “Porra, agora eu dou conta de fazer isso”. Então acho que espetáculo é a prova. Você está ali durante o semestre estudando, achando que não entendeu nada. Você faz a prova, recebe resultado e “mandou bem”. É a hora de colher resultado. Aqui no caso da academia que todo semestre tem espetáculo, você compara os resultados que você teve agora com o último. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

A descrição da passagem psicológica da aula para o espetáculo também foi bem colocada por Lauro.

Sem dúvida. O psicológico afeta. Você acaba ficando mais focado pra estar com o corpo melhor. A carga de ensaio aumenta. O stress aumenta. Então se você não cuidar mais do corpo assim, dá um baque. Acabo cuidando mais. Me

alimento melhor, tento descansar um pouco mais, apesar de não dar. Mas psicologicamente falando, como fico mais centrado, acabo conseguindo descansar melhor, cuidando do corpo. Eu geralmente perco peso, porque, querendo ou não, faz mais atividade física. Mas eu me sinto muito bem em época de espetáculo. Meu corpo fica mais leve. Fica empolgado pra apresentar. Fico com aquela sensação de “caraca, tá chegando, vamo”. Vai ser aquele momento que vou pegar tudo que aprendi esse semestre e vou botar no palco e vou mostrar pra todo mundo que estou dançando. Eu acho isso massa. Então o corpo responde até melhor no ensaio, melhor nas aulas. Acho muito prazeroso isso. (Lauro, em entrevista, agosto de 2016)

A relação entre “aumentar a carga” e a ideia de que “no final compensa” foi acrescentada por Leonardo:

Nossa, muda muito! Primeiramente que a gente começa a secar. Não pelo fato de estar fazendo dieta, porque a gente praticamente não faz, mas porque desgasta muito. Ao mesmo tempo que seca, enrijece. Então fica mais forte. Porque a gente se desgasta muito, mas também é melhoria pro nosso corpo. A gente fica muito mais forte. (Leonardo, em entrevista, agosto de 2016)

A questão do corpo e da dieta será melhor explanada mais adiante.

Corpo de dança é corpo que dói

4.1 “Não pode dar espaço para elas, porque dor, tem todo dia”

Além de ser apontada como uma das dificuldades iniciais, a ideia do corpo elástico transita por todos os aspectos do ritual de aula. Com essa ideia em mente, é evidente a presença da dor como elemento da vivência dos bailarinos. Durante uma das aulas, enquanto estava sentado tomando minhas notas de campo e conversando com Rafaela, ela me disse ter ficado algumas semanas sem dançar. Em determinado momento, durante o alongamento, escutei falando em voz alta: “Nossa! Meu corpo endureceu muito”. Em uma outra aula, enquanto alongava perto da cadeira de plástico em que costumava ficar sentado, ela soltou:

- Isso não é de Deus.
- Uai, mas você já está acostumada – disse eu.
- Gato, eu estou esperando acostumar há 20 anos, mas esse dia nunca chegou”.

“Gente, uma semana sem abrir. Que dor. Estou tendo que forçar pra ficar flexível”, completou em outro momento. Esse comentário elucida a temporalidade do corpo como ponto de atenção. Mesmo uma bailarina com vinte anos de experiência na dança, e um corpo com uma memória muscular em constante desenvolvimento, uma semana de repouso já é o bastante para que haja uma mudança, um retrocesso.

A resposta de Rafaela representa bem a rotina de operação do corpo no ballet, da necessidade de estar com o corpo ativo, aquecido, alongado. Explicita principalmente como o trabalho em sala de aula é uma parte importante da consolidação do ballet como *ethos* e, ao mesmo tempo, como também é apenas uma parte do grande esforço empreendido em torno da ideia de possuir um corpo que dança. Em outras palavras, o trabalho desenvolvido em sala de aula não encerra quando Rodrigo diz “*reverence*”.

Durante o alongamento da turma avançada, Larissa pegou duas das cadeiras de plástico disponíveis na sala, colocou uma de frente para a outra, de modo que duas pessoas sentadas ficariam de frente uma para a outra. Com um espaço generoso entre as duas, colocou cada perna sua em uma cadeira, e usou a força do tronco para forçar sua abertura

em direção ao chão. Ao finalizar seu alongamento improvisado, uma das colegas de sala falou: você sentiu dor que eu vi!

Assim, percebo que existem dois sentidos possíveis para “o sentir dor”. Ora ele é visto de modo positivo, quando colocado dentro da ideia de “ir além dos limites”, ora de modo negativo, quando visto como um impedimento. Colocando de outro modo, a dor ora representa superação, ora representa limitação.

Quando um movimento é executado, existem dois níveis de preocupação por parte do dançarino: de fazer uma execução estilisticamente/tecnicamente satisfatória e outra preocupação que atua no nível de não descapitalizar esse corpo dançante com lesões e ferimentos. Em outras palavras, de confeccioná-lo para dar conta da carga de exercícios desse porte. Quero chamar a atenção para que fique clara a distinção entre lesão e dor. A lesão é um “acontecimento que limita a participação do atleta por, no mínimo, um dia após sua ocorrência. A gravidade é definida pelo tempo de afastamento e classificada em: leve (um a sete dias), moderada (oito a 21 dias) e grave (mais de 21 dias de afastamento)” (ZANUTO; HARADA; GUILHERME FILHO; 2010, p. 5).

Isto posto, a lesão é diferente da dor que experimentam os bailarinos por conta do esforço requerido para desenvolver-se no ballet. Ou seja, enquanto uma interrompe o processo de atuação do corpo, a outra é uma relação estabelecida com o corpo de tal modo que o bailarino internaliza a dor como parte do dançar e, conseqüentemente, esta demonstra ser indispensável para o crescimento técnico. Assim posto, o bailarino apropria-se de sua dor das formas mais variadas.

Não obstante, os próprios bailarinos criam estratégias para lidar com a dor. “Eu precisei ficar uns cinco minutos parado em pé na barra para voltar a sentir minha perna”, disse Lauro sobre como agiu ao ter uma câimbra durante o aquecimento da turma. Augusto, um dos alunos da turma avançada, me disse em uma aula que estava com distensão. Levianamente, perguntei se nessas ocasiões tomava relaxante muscular, e ele me disse que tratava “com musculação mesmo”. No dia de nossa conversa gravada, Letícia me disse ter recorrido à acupuntura algumas vezes. “Um médico tradicional ia mandar parar de dançar. Não entende. É igual atleta, não podemos parar”. Isso porque um corpo que fica sem dançar por muito tempo “endurece”, como bem disse Rafaela.

De olho nas possíveis lesões, Rodrigo aconselha durante a aula. “Olha os pés, Isadora. Pisa melhor, faz mais *plié*”. “Trava o braço, se não machuca as costas”. “Não se

faz mais esse passo desse jeito. Estudaram a mecânica dele e viram que estoura o joelho”. “Façam *plié* pra não estourar o joelho, rapazes”. “O que está acontecendo? Coxa [doendo]? [É porque está fazendo o passo em] *An dedan*. Era pra doer dentro da coxa”. “Eita! Não aprendeu a fazer *plié*. Vai estourar o joelho”.

Não pode dar espaço para elas. Porque dor tem todo dia, ainda mais quando a gente alonga e está querendo rasgar, negativar. Vai doer, sempre vai estar doendo alguma coisa. Isso quer dizer que você trabalhou bem no dia anterior. Não pode dar muita trela, não. Porque se toda vez “minha panturrilha está doendo, não vou fazer aula, não”, você não vai fazer aula nunca mais. Porque sempre vai estar doendo alguma coisa. É dor psicológica. Está doendo? Está. E a dor vai continuar lá, e se você continuar dando atenção ela vai continuar lá. Então é melhor esquecer, focar em outra coisa, deixar em outro plano. É daí que sai a resistência. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

Lauro comenta sobre sua relação com as dores:

Difícil, cara, tem dia que você acorda com tudo doendo. Ossos doendo, musculatura doendo. Hoje mesmo eu estou todo quebrado. Pra andar fica ruim e tudo. Só que é massa. Se você está sentindo dor, significa que você fez uma boa aula. Se você sente a musculatura ruim, doendo muito, significa que você se matou na aula do dia anterior. E eu acho isso muito gratificante. Lutei e treinei a vida inteira, então, quando eu sinto essa dor muscular, pra mim é ‘nossa, eu dei o gás, eu fiz direito’. Pra mim a dor muscular representa que você está trabalhando bem, está se esforçando. (Lauro, em entrevista, agosto de 2016)

Desse modo, a tríade bailarino, corpo e dor é um processo que acontece em uma frequência cotidiana. “De vez em quando a gente sente uma nova, mas faz parte da nossa vida”, afirma Leonardo. Algumas palavras ditas pelos próprios bailarinos sintetizam o discurso e o percurso de como a dor se inscreve no corpo que dança. A dor surge como

“benefício”, mas não pode ser o foco da sua atenção. Pois uma vez que “você dá trela” para a dor, você não consegue voltar para a próxima aula.

Resistência surge como característica para um bailarino que consegue focar suas energias para outros aspectos que acontecem durante a aula. Não somente para a aula, já que esse corpo é o mesmo corpo que transita por outras esferas da vida e nesses outros momentos, distantes da sala de aula, cada dor, cada musculo dolorido é lembrado e percebido como produto de um investimento gratificante. Esse investimento, além de físico, é também um investimento da ordem mental, posto que, como diz Letícia, os bailarinos confeccionam um “desligar da percepção da dor”, que é o “esquecer, deixar em outro plano” para não impedir que a prática seja acometida pela “dor psicológica”.

Ana explica sobre as estratégias criativas para abstrair a dor:

Muito *band-aid*, esparadrapo. Só. Não tem como evitar. Não tem como. Machucou ali, vai ter que... Subir na ponta com pé machucado. Não adianta. ‘Professor, estou com uma bolha...’ Nenhum professor justifica, ele não fala ‘pode sentar’. Você tem que fazer. Acredito que, com o tempo, você deve se acostumar, principalmente quando a bailarina é nível avançando. Mas como eu sou nível iniciante, eu sofro bastante com isso. E outras bailarinas também. (Ana, em entrevista, maio de 2016)

No caso das bailarinas, em especial, é necessário comentar sobre o processo de integração das pontas as suas respectivas danças.

Eu fazia ballet segunda, quarta e sexta. Eu comecei a fazer ponta só na sexta. Sempre foi um sonho usar ponta. Todo mundo falava que doía. Aí eu comecei a ficar com muito medo, mas ao mesmo tempo eu queria muito fazer ponta para ter essa sensação. Aí, como eu fazia na sexta, não sentia a menor dor. Porque era tipo 15 minutos de dor, toda sexta. Acho que acabei acostumando. Quando tem aula de ponta no iniciante, eu quase não sinto dor. O povo fica morrendo e eu fico tipo: gente?! Agora no intermediário que já é bem mais pesado, eu sinto mais dor. Mas não sinto que

vou morrer porque estou de ponta. Pra mim é normal. (Sofia, em entrevista, maio de 2016)

Complicado, principalmente por conta de medo. Meu pé não tinha força quando comecei. Não queria machucar o dedo. Sentia uma dorzinha de nada, não queria mais brincar de ponta. Não queria ser a Barbie Lago dos Cisnes. Mas você vê que é “*no pain no gain*”, você tem que machucar para poder calejar seu pé, para ficar mais forte, para não machucar como machucava antes. A iniciação de ponta é difícil, complicado, mas... Sobrevivi, estou aqui. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

Meia ponta, normal, para quem está começando o primeiro dia na vida do ballet, sempre meia ponta. Antes da ponta você precisa fazer um exercício de trabalho com o pé, não é à toa que professor trabalha isso. Para fortalecer. Porque, sem força nos pés, você não consegue se equilibrar no gesso. Depois que você se aprimora, você começa a subir na ponta e aí vem a dificuldade. Pra falar a verdade, acho que esse é um dos maiores desafios do ballet, entendeu? É você conseguir dançar na ponta, não é fácil, dói pra caramba. Sofre. Já chorei muito por dor, por medo, por dificuldade, mas é o que eu gosto, né? Acredito que todo mundo que quer o ballet passa por isso e é isso. A ponta é um processo lento. Precisa de bastante calma e força de vontade. (Ana, em entrevista, maio de 2016)

As palavras “machucar”, “calejar”, “dor”, “sofrer”, “dormência” e “chorar” figuram entre os relatos das experiências de dançar com a sapatilha com ponta. Simultaneamente, “calma” e “força de vontade” aparecem. Por que motivo esse esforço é despendido?

Sinto que a resposta esteja por trás do que me respondeu Larissa quando relatou a memória da primeira vez que colocou as pontas. “[...] Quando eu coloquei as pontas eu achei ‘uhul! Vamos ficar girando’, da forma mais desengonçada possível para só me

sentir”. Acredito que esse “se sentir” ao colocar das pontas faz parte de um quadro com sentido maior, que é aquele acoplado à construção da imagética da persona bailarina.

Trata-se daquela imagem que foi imbuída de características selecionadas para que, ao pensar em bailarina, pensemos em coque, em rosa, em saia rodada de tule, collant e também nas pontas. Ademais, podemos ir além e lembrar que a inserção da sapatilha de ponta na vida de uma bailarina representa a passagem para um status superior em comparação com a sapatilha convencional. O que, por si, gera um novo caminho de significados e de expectativas em relação ao seu desenvolvimento técnico.

4.2 O corpo ideal

Dialogar com meus interlocutores produziu uma série de respostas sobre suas dificuldades iniciais. Nesse sentido, havia um corpo isento das dificuldades pelas quais eles passaram? Isto é, um corpo ideal para dançar ballet? Qual é o corpo que pode dançar ballet?

“Todo corpo. Não tem diferença. O Rodrigo já falou que meu corpo era ideal, mas tanto o gordinho quanto a magrinha conseguem fazer os movimentos”, disse Guilherme.

Para Letícia, um corpo que dança ballet precisa ser:

Flexível, mas não flexível de minha perna atravessar as costas. Flexível de você entender que não existe um corpo ideal. Aquele negócio do personagem novo. Ali você vai interpretar, você pode ser baixinho, alto, gordo. O importante é você estar seguro do seu movimento, você é flexível quanto ao seu movimento e você dança. Não vai travar porque “ah, minha barriga é assim, não vou rebolar”. Não. Seja flexível, aceite seu corpo, sou assim, meu corpo minhas regras, se joga e vai!

A visão de Letícia, por exemplo, indica uma formulação de corpo: a de um corpo dançante que não é o físico, mas de um corpo que está disposto a ser uma tela em branco para que possibilidades de narrativa e interpretação possam se projetar ali. De um corpo veículo. De um corpo politizado até, no sentido de redigir suas próprias regras de convenção estética.

Ao mesmo tempo em que nos fala que o corpo que dança ballet não precisa ser o flexível de “minha perna atravessar as costas”, a própria Letícia reconhece a complexidade do tema. Tanto que, dentre suas dificuldades iniciais, uma delas foi:

A ponta. Porque eu nunca tive força no meu pé. Ele ainda é fraco. Então para subir é muito mais difícil. Eu sempre tive medo de ponta e esse medo me atrapalhou por muito tempo. De não ‘bora encarar essa ponta aí e ir embora!’. Eu não me considero muito flexível. Eu tenho pernas altas, mas não do jeito que eu quero. Só que antes eu não tinha nada de flexibilidade e o fato de não ter isso me atrapalhava (em entrevista, agosto de 2016).

Mesmo que haja o desejo da liberdade proposta pelo “corpo veículo”, em termos de ballet e flexibilidade, fica a impressão de quanto mais, melhor. Isso não quer dizer que a dimensão política de seu discurso é cancelada pela necessidade da força e da flexibilidade. Apenas indica que o fenômeno do ballet é vivido de uma forma bastante particular por cada um de seus participantes. Dessa forma, existem duas vivências em andamento: entre o corpo do discurso e o corpo que é necessário ter.

Enquanto a resposta do “corpo no discurso” ajuda a fornecer a ideia de um corpo relativamente liberto e desprendido de cobranças estéticas, outras foram dadas do outro lado dessa ponte.

Para Sofia, o corpo ideal da bailarina é:

[...] aquela pessoa magrinha, palito. Magrinha, retinha. Eu tenho uma dificuldade até hoje com flexibilidade. Eu vejo no intermediário, tem uma menina que faz uma abertura na parede. Eu não consigo fazer aquilo nunca. E assim, eu entrei no ballet pra ser uma pessoa flexível e não sou (em entrevista, agosto de 2016).

Na opinião de Larissa, a dificuldade foi:

Minha perna, por mais que não fosse para dentro, *an dedan*, era muito difícil fazer primeira posição. Até hoje eu não sei fazer a quinta posição direito. O formato da minha perna é

em X, e nem juntar a perna eu consigo direito. Então tem umas coisas que... E como exigia muito ter isso, e minha perna não juntava, eu ficava ‘que coisa chata!’...

Eu me sentia muito desengonçada, não conseguia coordenar muito meu corpo. [...] Em salto, eu saltava, mas meu braço era da ginástica. Para eu passar esse braço para cá [para os braços das primeiras posições], foi a coisa mais... Eu ficava ensaiando ‘braço pra cá’. Muitas coisas que meu corpo não entendia a movimentação. ‘Não, que coisa horrível, que coisa estranha’. Juntava os dois, metade ginástica, metade ballet, ficava uma coisa meio... Agora acho que estou crescendo mais pro lado do ballet (Larissa, em entrevista, agosto de 2016).

A fala de Larissa expande então a ideia de que um corpo ideal, além de magro, seria aquele que não se sujeita aos impasses causados pela falta de flexibilidade e pelas dificuldades anatômicas do corpo, tais como “pernas em X”.

Lauro carrega consigo o histórico de vir de um outro estilo de dança. O encontro da dança de rua com a passagem para as aulas de ballet fez com que se sentisse mal:

Me sentia feio, estranho, era muito estranho. Meu corpo era muito travado para aquilo. [...] O fato de o ballet... de você ter que travar o corpo inteiro e ser leve ao mesmo tempo não condizia, porque dança de rua você coloca muita força. É mais jogado o movimento. Então quando dançava ballet era muito estranho para mim. Me sentia muito estranho dançando. Hoje em dia acho muito massa. Tenho muito prazer de dançar [...] muito gostoso. Mas no começo foi muito difícil, foi muito estranho adaptar o corpo para aquela movimentação. Era até engraçado. Eu rachava de rir. Mas era bom porque era um desafio. E ainda é, porque eu não tenho físico de bailarino (em entrevista, agosto de 2016).

A fala de Lauro pontua como o modelo de um corpo magro, alto e esguio é uma noção que segue no subconsciente de alguns dos bailarinos. Em seu caso, o desvio do

modelo ideal se deve ao fato de que mesmo sendo alto, o seu corpo é muito forte e musculoso.

No que cabe falar sobre o processo de adaptação do corpo, noto duas ramificações diferentes no emprego da palavra “travar”. Se em um primeiro momento Lauro percebia seu corpo muito “travado para aquilo”, isso quer dizer que o primeiro processo encarado foi o de investir seu corpo de alguma maleabilidade ou de perceber que a linguagem de outras danças pouco adicionaria à linguagem do seu novo contexto. Em segundo momento, nos indica que esse processo de maleabilidade não é solto. Ao contrário, é um processo de uma maleabilidade controlada, visto que no ballet “você trava o corpo inteiro”. Ou seja, de um “travar” que diz sobre um processo de controle contínuo do corpo, mas que “tem de ser leve ao mesmo tempo”.

Uma outra dificuldade inicial para Lauro foi:

O eixo, cara! O eixo do ballet é mais difícil. Pegar flexibilidade é bem difícil também. Principalmente porque na época eu estava bem musculoso, bem grande. Estava com 96 kg quando entrei aqui e peso 85 kg hoje em dia. Era bem mais pesado (em entrevista, agosto de 2016).

A sua descrição de um corpo ideal que dança ballet, foi:

Para o homem, seria um corpo musculoso. Não demais, claro. Com uma faixa de peso boa, com pouca gordura. Com as pernas definitivamente mais trabalhadas que o tronco. Não tem como. Um corpo bem trabalhado, com muita resistência, é o ideal para o ballet. Explosão e resistência. Tem que ter resistência para sustentar a perna, aquele pique para sair do movimento tranquilo e explodir. Tem que ter isso no ballet. Se não tiver preparado o corpo para isso, você não consegue dançar direito. Então acho que uma musculatura bem desenvolvida e cuidado com o corpo é essencial.

Para Leonardo:

Não precisa ser definido de corpo, porque o ballet já vai te definir. Mas ter um corpo meio magro e um pouquinho alto, fica bem mais visado no palco.

Felipe adiciona:

Olha, tem um corpo ideal, sim. Ter as pernas longas e os ombros largos e ser alto, e magro também obviamente, é o ideal. Mas ninguém nunca chega no ideal. A gente não tem um grande bailarino conhecido mundialmente que realmente você pensa que é o ideal certinho. Sempre tem alguma coisa de diferente, então não importa.

A existência de um corpo ideal suscitou três tipos de resposta: 1) as que não se conformam com a ideia de corpo magro, 2) as que admitem a necessidade de um corpo magro, musculoso e resistente, e ao mesmo tempo, 3) a que admite um status inalcançável para esse corpo modelo tão desejado.

Desse modo, as respostas dadas por Lauro e Leonardo nos indicam um corpo que não seja tão musculoso, mas que consiga transitar entre o suave e a explosão. Um corpo magro, mas “não totalmente”. Embora Leonardo fale que o ballet por si só ajuda a esculpir o corpo, Lauro adiciona que ter “cuidado com o corpo é essencial”. Além disso, ser “alto” surge como um novo elemento dentre as respostas.

Um outro dado é que as falas de Leonardo e Larissa convergem no quesito corpo e palco. O primeiro deles é que o ballet é, sim, um estilo de dança para ser dançando com o corpo magro.

Eu vejo a diferença em mim. Porque eu sou muito esquisita. Tem semana que eu como muito, muito. Você não tem ideia do tanto que eu como. Eu tenho que me controlar muito. Quando eu consigo me controlar, fazer dieta direitinho e consigo emagrecer bastante, eu me vejo dançando e parece que é outra pessoa. Outra pessoa. Então essa questão de estar mais magra ajuda muito na beleza. Então cobro muito isso de mim. Eu estou o tempo todo ‘não come, não come’. É isso. (Larissa, em entrevista, agosto de 2016).

Verifiquei se a prática de dietas e outras restrições/cuidados era compartilhada por outros de seus colegas.

Ah, eu quase não ligo para essas coisas. Quando a gente tira medida [para os figurinos], o povo fica, “nossa, não posso comer chocolate, vou engordar, minha medida vai mudar”. Eu fico, tipo, “gente, pra quê?”. Só que graças a Deus nunca aconteceu de a roupa não caber em mim. Já aconteceu dela ficar mais larga (Sofia, em entrevista, 2016).

“Então, eu não faço dieta. Nunca fiz porque eu não consigo mesmo. Já tentei várias vezes, mas eu não consigo fazer dieta”, comentou Isadora.

Minha alimentação é muito ruim, inclusive, mas o que eu deixo de fazer são eventos. Deixo de ir a lugares, deixo de me divertir, ir além da conta porque sei que no dia seguinte tem ensaio. Mas deixar de comer, essas coisas, não. (Letícia, em entrevista, agosto de 2016)

Eu não tenho muitos problemas. De vez em quando eu me permito umas besteiras, mas também dou uma segurada. Porque, apesar de ser magro, se eu comer muita besteira, se eu comer muito açúcar, eu passo mal. Eu tenho muita predisposição a doença. Então me preocupo muito com isso. Rodrigo nunca me mandou ganhar ou perder peso. (Felipe, em entrevista, agosto de 2016)

Já Lauro, evita “comer e malhar pesado demais. Porque se deixar eu como demais. Mas no geral é isso, cuidado do corpo mesmo. Como faço aula todo dia, tudo que eu como eu tento não deixar afetar aqui”.

Assim, quando em palco, a magreza faz parecer outra pessoa. “Ajuda na beleza” e deixa “visado”. Para alguns, o corpo magro, além de fazer com que se sinta uma outra pessoa, também injeta uma confiança a mais. O custo, nesses casos, é alcançado através do autocontrole e da disciplina do “não comer”. Enquanto Larissa vive uma autocobrança que dura “o tempo todo”, para algumas alunas basta a redução do consumo de açúcar. Ou, no caso de outros colegas, essa questão não chega a apresentar o mesmo peso.

Entretanto, outras formas de cuidado foram apontadas, tais como:

[Fazer] musculação um pouco mais focada para o ballet. Alimentação, descanso. Estudar também. Ir atrás de livro para aprender mais técnica. Pesquisar formas de alongar diferente, porque às vezes seu corpo responde melhor de uma forma diferente. (Lauro, em entrevista, agosto de 2016)

Nunca fiz dieta não, mas já me mandaram fazer dieta. E parar de malhar perna, bunda, braço. Por conta do ballet mesmo. Se a gente malha, o nervo enrijece, aí não tem como ser mais flexível. (Leonardo, em entrevista, agosto de 2016)

Leonardo fala sobre escolhas e Ana expande essa ideia.

É o tempo todo isso. Na escola, já deixei de fazer educação física por medo de me machucar e não fazer ballet. Toda vez que vou fazer algo com meu corpo, eu penso: será que eu posso? Vai ser prejudicial para o ballet? Porque se alguém me perguntasse hoje, o que você faz de melhor, seria dançar. Porque é o que eu amo. Uma das minhas maiores prioridades, além de estudar, é a dança. Então se eu não tenho ela, eu não sei mais o que eu vou ter. Cada um tem um hobby, aquilo que gosta, para mim é a dança, para mim é o ballet. [...] Quero malhar para construir meu corpo, construir mais ele para o ballet, mas também fico pensando o que é prejudicial e o que pode ajudar. É o tempo todo, desde pequena.

Podemos aferir do comentário acima que dançar acumula como função um eterno vigiar das atividades. O bailarino assume como responsabilidade ser um agente fiscalizador de seu próprio corpo e das situações em que se coloca o corpo.

Hmmm... Então, eu faço academia para complementar aqui. E assim, o que eu me preocupo muito é em não fazer exercício que possa me machucar e eu não dançar aqui. Mas por exemplo, a musculação é muito eficiente. Me ajuda cem

por cento aqui. Quando comecei a fazer vi que teve uma melhora grande. Eu costumo às vezes fazer alguns exercícios de flexibilidade em casa também. [...] Acho que tudo tem que ser medido, mas a gente consegue fazer tudo fora daqui. (Isadora, em entrevista, agosto de 2016)

Um trecho da conversa com Letícia, extrapola os aspectos mais físicos do corpo e indica que a noção do ser bailarina também é estabelecida de outras formas. As linguagens também são construídas visualmente:

Você vem, começa a fazer ballet. Sem perceber você já escolheu seu modelo de bailarina. Você tenta não ser igual, mas ó, bailarina é aquilo ali. É aquele coque arrumado, o detalhe de florzinha do lado do coque, uma sapatilha sempre limpinha. Você constrói essa concepção enquanto vai fazendo as aulas.

Dentro da discussão sobre a existência de um corpo ideal, uma outra discussão que despontou foi a de quais são as partes do corpo em maior evidência no ballet clássico.

Pernas. Porque se você reparar, a perna de alguém que faz ballet provavelmente é definida. E a gente quase não usa braço. Dá para ver umas pelancas, e se você ficar com o braço muito tempo assim, já começa a doer. É mais a perna e o pé (Sofia, em entrevista, maio de 2016).

Perna e os braços, principalmente no ballet. Tudo no corpo é emoldurado pelos braços. A pirueta tem um braço, você faz um *alongé* tem um braço, *port-de-bras* tem um braço. Por mais que a perna seja bonita por conta dos movimentos mais fortes e você tem a ponta do pé que chama mais a atenção de quem não está ambientado, os braços estão emoldurando a toda hora. Então acho que braço principalmente (Letícia, em entrevista, agosto de 2016).

O comentário de Letícia fornece luz em um detalhe que poderia passar despercebido. Embora muitos dos relatos e de minhas próprias observações em sala de

aula neste trabalho falem sobre o conjunto exercido pelas pernas e o quanto a flexibilidade é, sim, uma questão, os braços ganham uma clareza acerca de sua função: se o corpo é a fotografia, os braços são a moldura.

Nesse sentido, retomo a fragmentação entre os membros percebida durante minha observação das aulas e discutida nos capítulos anteriores. Os membros superiores operam regulando a angulação e ajustam os desenhos propostos ao corpo, deixando nítido o discurso de elegância e realza que fundamenta o ballet clássico.

Já Lauro traz uma observação que descreve precisamente o encontro entre o que deve ser o personagem masculino no ballet e as partes em evidência do bailarino:

Para o homem, as pernas, a bunda. As costas do homem também ficam muito evidente. Porque querendo ou não você tem a postura de encaixe e tudo. Mas no geral seria o tronco. Porque você tem a postura e o molde de príncipe no ballet. Então aquela postura é o que fica mais evidente. Tronco pra cima, peito pra cima, queixo pra cima. É o que fica mais evidente. Pelo menos no homem.

4.3 A socialização das informações para além da sala

No primeiro capítulo, mencionei existir uma grande quantidade de informações circulando fora de sala de aula. Ou seja, colocando a atenção no fato de que o processo do “aprender ballet” não fica restrito à interação professor-aluno. A socialização de informações e a tomada de veteranos como modelos a seguir se inserem no processo de aprendizagem. Essas reflexões voltam a aparecer como resultado dos relatos a seguir.

Leonardo, por exemplo, explica a funcionalidade da roupa em sala como um instrumento de permitir a visibilidade do movimento. E que aprendeu com a rigidez dos professores:

Professor brigando comigo. Brigava muito comigo, porque eu sempre usava aquelas leggings longas. Aí os professores iam brigando para usar legging curta. Aí fui cortando, cortando. Aí hoje em dia eu vi que quanto menos roupa no ballet, melhor para o professor ver se você está trabalhando certo ou não os passos. Quanto menos roupa melhor.

Lauro foi além de nossa discussão inicial e detalhou como foi o processo de aprendizagem ocorrido nos bastidores dos espetáculos da academia:

[Aprendi] com os meninos aqui. Eles me ensinaram. Ensinaram a maquiagem. Eu não tinha noção de nada quando cheguei aqui. Não sabia passar um lápis no olho. Não sabia fazer nada. Os meninos me auxiliaram bastante nesse começo. Até para trocar de roupa rápido. Como colocar mais fácil as roupas. O que usar, o que não usar. Foi tudo aqui, aprendi com o pessoal daqui. Rodrigo auxiliou muito, mas querendo ou não, como a gente tem aquela união no camarim e tudo, você já fez parte disso, você deve saber. Então acaba que a gente fica mais unido. Todo mundo se ajudando, vai se ajudando ali. Foi nesses anos de espetáculo e aqui mesmo que eu aprendi.

Uma discussão que se apresentou muito pertinente foi o manejo das sapatilhas pelas bailarinas.

Quando eu entrei, eu fui calçar as pontas. Gente, era ‘que coisa mais esquisita da face da terra’. Eu olhava e, para mim, era muito uma brincadeira. ‘Ah, eu vou ficar girando’. Só que quando eu entendi a complexidade daquilo eu fiquei ‘meu Deus’. Eu não sabia qual tamanho de sapatilha, não sabia nem costurar sapatilha direito. Ia perguntando para a Letícia, para a Rafaela, para as meninas. Quebrar sapatilha, fazer essas coisas. Nossa Senhora, eu sou muito perdida. Para acostumar com a sapatilha... A roupa também, tem muita a questão do Digo. Tem época que ele cobra muito collant com calça cor da pele.

Larissa nos relata então a transição de um momento “brincadeira”, para outro de maior “complexidade” ao compreender a dificuldade técnica de dançar com pontas. Tamanho, como costurar, como “quebrar” a sapatilha, a roupa, a cor da meia de cada tipo de aula (as meninas me relataram que meia calça preta era para as aulas de ballet, e meia calça cor de pele/salmão, para as aulas de jazz).

Fortuitamente, os relatos a seguir, de Ana, expandem consideravelmente a complexidade que as bailarinas sentem com o processo de uso das pontas.

Tem a costura da fita, costura do elástico, quebrar a ponta. Tem bailarina que faz milhares de detalhes. Bailarina que passa *gilette* no fundo para não escorregar. Queima a fita para não desfiar. Rasga a sola, tira a sola porque acha que ela é muito dura e fica mais molinha. Tem gente que quebra demais, porque o pé já é muito forte. Tem gente que já não quebra, porque prefere mais dura. Tanto que sapatilha de ponta é uma coisa que não se empresta. Porque é uma coisa sua, ela pega o molde do seu pé, você usa do jeito que você quer. Se você emprestar para outra pessoa, ela não vai conseguir dançar. Se conseguir, é porque o pé é igual. Eu acho que não se empresta.

O paralelo estabelecido pela expressão “acho que não se empresta” é aquele desenvolvido anteriormente pela ideia da barra. Em um nível mais acentuado e mais pessoal, a sapatilha representa novamente a extensão da corporalidade humana para além do corpo humano em si. Esse grau de intimidade com o instrumento de sua arte encontra apoio e ecoa no encontro do sentimento manifestado por outros artistas. Segundo Trajano Filho (2004):

Essa relação metonímica que estabelece uma continuidade entre o corpo do músico e o instrumento pode ser também expressa por um outro tipo de comportamento: quase ninguém toca, mesmo por brincadeira, no instrumento do outro” (p. 81).

Quando Ana fala sobre “quebrar”, quebrar é literalmente o bater da sapatilha no chão ou uma técnica outra que permita que o gesso da ponta da sapatilha fique mais maleável. Quando perguntei quais os truques com a sua sapatilha, Ana me diz que:

Como eu estou começando... Assim, começando há uns anos, como ainda sou iniciante, não tem nenhum truque para mim. Só quebro, mas não muito. Meu pé ainda não é totalmente forte para subir nela toda quebrada. Porque ela é

um gesso, né? Se ela estiver muito dura, não consigo subir, se tiver muito mole, eu caio. Tem que estar no meio termo ali. E é isso.

4.4 O “ser bailarino”

Com os relatos que pude trazer durante a pesquisa, acredito na nitidez do grau de protagonismo exercido por meus interlocutores em torno de como encaram o dançar. Como eles mesmos se posicionam, não é uma atividade a esmo que decidiram inserir em seus cotidianos. Embora o palco e o espetáculo sejam mencionados como o espaço em que a identificação com a dança se torna mais evidente, procurei entender se esse estalo de “ser bailarino” acontece em outros momentos. Os parágrafos a seguir são norteados por essa ideia e pela discussão de “o que é ser bailarino para você?”:

Nossa, calma! Cara, poder expressar tudo o que tem aqui dentro e botar para fora. Conseguir colocar todos os sentimentos, todas as raivas, todas as angústias, tudo que eu sinto, poder colocar para fora. Porque a gente fica muito preso em nós mesmos quando não tem nada para extravasar. E eu sinto que, quando você é bailarino, você consegue extravasar e liberar essa energia toda, ao mesmo tempo que você tem que ser consciente para um ballet clássico. Por exemplo, você pode se soltar e aliviar e ir mesmo. Tirar tudo. Acho que é o mais foda de ser bailarina. Liberar tudo que você tem dentro. (Isadora, em entrevista, agosto de 2016)

Para Larissa, “ser bailarina envolve disciplina. Muita, muita, muita disciplina. Aprender a lidar com seu corpo, aprender a fazer a técnica de uma forma... Se esforçar, estar sempre se esforçando a melhorar. Acho que é isso. Esforço, disciplina”. Fui adiante e perguntei para Larissa em que momento ela sente ‘meu Deus! Eu danço’:

Eu posso falar de uma situação que teve. Teve o espetáculo da Jasmine e eu fui das três primeiras bailarinas. Eu dançava, foi muito legal. Só que quando eu vi o vídeo e me vi lá no meio, e as meninas todas sincronizadinhas e eu no meio fazendo. Eu vi aquilo, minha perna subindo altão. Eu

fiquei ‘gente, não sou tão ruim, não sou desengonçada’. [...] Eu sou muito perfeccionista. Me cobro muito, muito, muito. Quando a gente vê o resultado nos espetáculos, você... ‘nossa! eu cresci, eu consigo’, é muito bom. (Larissa, em entrevista, agosto de 2016)

A ideia de perfeccionismo e cobrança também encontrou morada na resposta dada por Letícia. “Acho que é ter disciplina. Primeira palavra que vem na mente. Disciplina. Com você, com seu coreógrafo, o grupo com quem você está dançando, seu corpo. Tudo envolve disciplina”.

Em um momento anterior do texto, Rodrigo associa à ideia de exército o grau de atenção esperado de seus bailarinos nas turmas intermediárias e avançadas. Não por acaso, essa ideia não se restringe ao Rodrigo. Vide a fala de Felipe sobre o que acredita ser um bailarino:

Quase como ser um soldado. Tem que ter muita disciplina. Muita força de vontade. Porque se você não seguir rigorosamente e se policiar, e tentar melhorar e fazer direito, você nunca vai ser bailarino. Acho que ser bailarino é se superar a cada dia. Cada vez que você está na aula, está na barra, você não pode ficar contando com professor. Porque ele tem um milhão de pessoas para olhar. Não tem como ele te dar uma atenção especial. Então muito do que você evolui, você evolui sozinho. Se policiando e prestando atenção no que ele fala. O passo é assim, faça assim, assim, assado. Se policia. Consciência corporal mesmo. Presta atenção no seu corpo, no movimento que você está fazendo, tenta fazer o máximo de acertos. Quando errar, “por que eu errei?”, “por que não deu certo?”, e pensar. (Felipe, em entrevista, agosto de 2016)

Uma das respostas de Lauro se afasta da ideia de disciplina e traz um aspecto mais leve, que é o de “me expressar através da dança. Um momento de liberdade. Quando você está dançando, você está no seu mundo. É muito prazeroso isso”. Em contrapartida, outra resposta sua ressalta que o ballet:

É uma dança que precisa ter isso. Imagina ter uma sala com 30, 40 pessoas e não ter disciplina de sala. Vem desde os fundamentos do ballet. Aquela postura de sala de aula, desde o começo indo para a barra. A postura de entrar na sala. No final, agradecimento para o professor. Acho isso legal. Acho que falta isso na dança. Porque mostra respeito pela aula que você tem. Um pouco mais de seriedade. Isso me agrada. Não gosto de aula bagunçada. Porque para mim você está ali, o professor quer te passar uma coisa, e você vai ficar fazendo bagunça? Então a disciplina do ballet é o tipo de lugar que eu gosto de estar. Porque eu acho legal isso, chega, vai para a barra, fica sério. Dança e mesmo assim a aula fica descontraída, consegue ser gostosa. Acho essa disciplina muito boa e essencial, na verdade. Acaba tendo uma relação melhor com seu professor durante a aula. Consegue aprender mais. Porque em uma aula bagunçada você dispersa, aprende menos. No ballet não tem muito isso. Gosto bastante. Acho essencial essa disciplina do ballet. Cobrança desde o visual, a tudo. Desde sempre isso, né? Você não vai pegar um negócio que está assim a vida inteira e vai mudar. Porque você não vai vir [fazer aula] de calça jeans. Não dá. (Lauro, em entrevista, agosto de 2016)

Mas, Gustavo, por que essas pessoas se sujeitam a sair de suas casas para ter que passar horas a fio confeccionando uma dança que aparentemente gira em torno da palavra disciplina? Pela paixão que toma forma através das palavras de Leonardo, por exemplo:

Para mim é uma das melhores coisas que eu já fiz até hoje. Ser bailarino para mim é tudo. Tudo, tudo mesmo. Por isso que a gente sofre, chora, mas está lá dando sangue. Porque para mim hoje já se tornou parte da minha vida social, do corporativo. Se eu largar o ballet, eu não sei mais o que fazer. Vou ter que repensar tudo de novo. Formar uma nova vida. Ser bailarino para mim é tudo. (Leonardo, em entrevista, agosto de 2016)

A mensagem passada por Ana reafirma o título do trabalho presente:

Acho que a força define muito o ballet. São duas coisas que estão paralelas uma à outra e são totalmente diferentes. A força e a leveza. Porque são duas coisas que você precisa usar ao mesmo tempo. E ao mesmo tempo que você está usando a força, você não pode mostrar que está fazendo força. Você tem que mostrar leveza. Então acho que ser bailarina é ser forte, porque não é fácil, não é fácil juntar essas duas coisas em uma só linguagem. (Ana, em entrevista, maio de 2016)

E adiciona quando foi se deparar com a necessidade de interiorização dessas características, dessa “linguagem”.

Quando eu percebi que estava muito difícil. Quando saí da fase, ‘ah, que bonitinho, olha lá, apresentando’. E quando cheguei na fase, ‘vai, Ana, força, está fazendo errado, sai de sala’. Quando eu cheguei nessa fase. Quando percebi que o ballet era um mundo completamente diferente. Até hoje eu acho que estou nessa fase. Sei que ainda tem muito mais coisa pesada que eu vou descobrir no ballet. Não descobri tudo ainda, com certeza. Ainda tem muita coisa para eu fazer, construir, então acho que é nessa fase. Já vi que o ballet é isso, a força e a leveza, mas foi saindo do aconchego da professora carinhosa, bonitinha, que fala com a sua mamãe, para ir para esse professor que pega pesado e não desculpa nada. (Ana, em entrevista, maio de 2016)

Ser bailarino: 1) Embora sensacional, é uma preocupação constante entre o estar correto coreográfico e o estar correto estético. 2) O retorno só aparece para quem se dedica. 3) É esforço e disciplina. Tanto na esfera do indivíduo, quanto na esfera coletiva. Uma preocupação que entre várias coisas aponta o respeito de estar em um espaço compartilhando dança com outras pessoas. 4) É ser um soldado, se policiar e adquirir consciência corporal. É a criação de um balancear entre a identificação de erros e o

encontro de formas de melhoria. 5) É falar simultaneamente a linguagem da força e da leveza. 6) É não querer repensar a vida toda de novo.

Reverência

O objetivo primário deste trabalho foi o de investigar como são estabelecidas as relações com o corpo através da prática do ballet clássico. Para chegar ao cerne dessa questão, foi necessário entender que a forma exerceria um papel fundamental durante o processo de pesquisa. A forma que me chama atenção nesse momento é a de lembrar que durante as aulas, a organização das informações e o desenrolar de sua estrutura linear e repetitiva são dados que cabem ser lembrados.

O sentimento de ritual é anterior a qualquer movimentação do corpo. A partir dessa ideia, germina o *ethos* da autodisciplina, da preocupação com o desempenho, com o esforço e com a flexibilidade. Vimos a aula começar com os exercícios em barra, e que seus movimentos são trabalhados com a função de investir o bailarino da técnica necessária para dançar sem apoio. Os mantras da aula são fundados na ideia de elegância, de tronco ereto, “pescoço” e de “qualidade sempre, nunca quantidade”.

Chamei de aproximação o fato de que os bailarinos são constantemente cobrados a observarem como se dá a produção de movimentação em seus corpos. Fato que os aproxima de seus próprios corpos. Com a confecção constante desse grau de observação, os bailarinos se tornam proprietários móveis da linguagem estética padronizada através das aulas.

O grau de sucesso desses dois processos se relaciona a um terceiro, que é o de fragmentação do corpo. Ou seja, a relação de que os membros superiores e os inferiores são responsáveis por produzir resultados distintos. Isto é, enquanto os braços equilibram, sustentam e dão forma ao corpo, o tronco tem a função de estabilizar. Aos membros inferiores compete toda a noção de força, de explosão muscular, e de uma dor que tem que parecer não existir. Menciono que a relação com a dor se estende para dois significados possíveis: ora representa superação dos limites e ora representa limitação.

Já na segunda parte, meus interlocutores comentam sobre as formas heterogêneas com que fizeram seu ingresso no ballet e dão como certo o fato de que o ballet não transforma apenas seus corpos físicos, mas também altera seus esquemas mentais. Comparado com outros estilos de dança, o corpo no ballet foi identificado como um corpo

situado, estruturado e consciente. Associado ao trabalho de memorização dos movimentos, o resultado em sala proporciona um corpo leve, rápido e ágil.

Vimos que o desenvolvimento de estratégias para lidar com a dor entra em jogo, uma vez que, mesmo apontada como resultado de um esforço bem empregado, a tríade “bailarino-corpo-dor” é cotidiana. Ao mesmo tempo, palavras como “calma” e “força de vontade” surgem em meio aos relatos sobre dor e o uso da sapatilha de ponta, em particular.

A discussão sobre a existência ou não de um corpo ideal trouxe como resultado respostas complexas. São ideias que coexistem, produtos de um fenômeno heterogêneo, e isso acentua o caráter das opiniões expressadas. Elas comunicam ora pela via do corpo veículo e político, ora pela existência de um corpo ideal que é magro, alto, forte e flexível. Nessa relação, a magreza é vista como uma ajudante da beleza, deixando “visado” no palco e promovendo uma melhor apresentação. Mesmo quando as preocupações não são sobre a estética do corpo, os bailarinos estão em constante vigília sobre o que fazer ou não fazer com seus corpos.

O ritual de aula assume, certamente, uma posição de destaque no processo de aprendizagem do dançar ballet. Isso não quer dizer, por outro lado, que a troca de informação e de conhecimento sobre esse universo fique restrita ao papel desempenhado por Rodrigo.

A condução do ritual, dentre outros fatores, acontece através da existência de um comportamento esperado, de uma conduta expressa pela palavra “exército”. À medida que esses corpos aprendem o ofício de movimentar entre a força e a leveza, também se entrecruzam entre erros e acertos. Dançar ballet é estar inserido na criação de um mundo em que é possível extravasar e ter uma liberdade prazerosa, ao mesmo tempo em que “disciplina” é a primeira palavra para definir a atividade. A disciplina de executar a leveza no pesar.

Referências Bibliográficas

- ACSELRAD, Maria. “Cavalo-Marinho: a dança das figuras. In: CAMARGO, Giselle G. A. Cadernos de Dança”. *Revista de Estudos e Pesquisa em Antropologia da Dança e do Corpo*. Florianópolis: Mosaico, 2003. p. 35-41.
- BISPO, Raphael. Feminilidades a dedo. Danças, performances e erotismos no show business brasileiro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, p. 25-39, 2014.
- BONETTI, A. L.. Intrusas bem-vindas: um olhar sobre os cruzamentos entre gênero, relações de poder e sensibilidades na pesquisa etnográfica. In: Grossi, Miriam Pillar; Schwade, Elisete. (Org.). *Política e Cotidiano: estudos antropológicos sobre gênero, família e sexualidade*. Florianópolis: Nova Letra Gráfica & Editora, 2006, v., p. -.
- BRAZ DIAS, J.; Dança e conflito: uma reflexão sobre o toyi-toyi sul-africano. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 33, p. 99-117, 2012.
- BROGUET, Julia. “¿Cómo crece acá una palmera de dendê...?”. Apropiações y resignificaciones de la capoeira em Rosario (Argentina). *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, p. 59-79, 2014.
- CAMARGO, G. G. A. *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. 192p.
- CAROZZI, Maria Julia. Más Acá Del Triunfo en París: La Revolución Didáctica em La Difusión Del Baile de Tango en el Cambio de Milenio. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 33, p. 25-50, 2012.
- DORNELLES DE ALMEIDA, D.; FLORES-PEREIRA, M. T.. As Corporalidades do trabalho Bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com a alma. *RAC. Revista de Administração Contemporânea (Online)*, v. 17, p. 720-738, 2013.
- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Rede Terreiro: Pluralidades na Dança Negra Contemporânea. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 33, p. 73-97, 2012.
- FONSECA, Cristiane Costa; VECCHI, Rodrigo Luiz; GAMA, Eliane Florencio. A influência da dança de salão na percepção corporal. **Motriz: rev. educ. fis.**, Rio Claro, v. 18, n. 1, Mar. 2012.
- GONÇALVES, Renata de Sá. A dança nobre no espetáculo popular. 2008. 218 p. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/RenataSaGoncalves.pdf> Acesso em: 20. nov. 2015.
- GONÇALVES, R. S.; OSORIO, Patrícia Silva. Dança e Culturas Populares. *Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, p. 12-24, 2014.

- GRECO, Lucrecia Raquel e HIROSE, María Belén. Genealogías performáticas y sujetos populares. Experiencias de danzas folklóricas y populares em Brasil y Argentina. *Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, p; 40-58, 2014.
- GUBER, Rosana. El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. 1ª Edição – Buenos Aires: Paidós, 2004.
- GUBER, Rosana. La Etnografía: Método, campo y reflexividad. 1ª Edição – Buenos Aires: Editorial Norma, 2001.
- HIRANO, L. F. K.; A cor e o som: Os Músicos na Pintura de Portinari. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, p. 120-158, 2009.
- KROM, Maria Johanna C. Dances of Moors and Christians: History, Legend and Practice in Three Contemporary Performances in Portugal, Spain and Brazil. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 33, p. 119-140, 2012.
- LEACH, E. R. “Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development.” *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, vol. 251, no. 772, pp. 403–408, 1966.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. vol. 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.
- MILLS, Wright. Do artesanato intelectual. In: *a imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- NEVES, Juliana Cunha Lima. Bailarinas e bailarinos: uma etnografia da dança como profissão. *Cad. Pagu*, Campinas , n. 41, Dec. 2013.
- NEVES, Samya Fraxe. Dança Waiwai. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 1, p. 81-95, 2014.
- REIS, a. C. & ZANELLA, a. V. (2010). A Constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre. *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 149-156.
- SAUTCHUK, C. E.; Aprendizagem como gênese. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 109-139, jul./dez. 2015. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200006>
- SPINDLER, Patrícia; FONSECA, Tania Mara Galli. Dançando o pesar do mundo. **Psicol. Soc.**, Florianópolis , v. 20, n. 3, Dec. 2008.
- STEIL, C. A.; TONIOL, R. F. . Ecologia, corpo e espiritualidade: uma etnografia das experiências de caminhada ecológica em um grupo de ecoturistas. *Caderno CRH (UFBA. Impresso)*, v. 24, p. 29-49, 2011.
- TRAJANO FILHO, W., O Sentido dos sons: uma etnografia dos atos de música, 2004, p 1–209. *Antropologia Social*, Brasília, 1984.
- VEIGA, Felipe Berocan. A Dança das Regras: A Invenção dos Estatutos e o Lugar do Respeito nas Gafieiras Cariocas. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 33, p. 51-71, 2012.

ZANUTO, Everton Alex Carvalho; HARADA, Hiroyuki; GABRIEL FILHO, Luís Roberto Almeida. Análise epidemiológica de lesões e perfil físico de atletas do futebol amador na região do Oeste Paulista. **Rev Bras Med Esporte**, Niterói, v. 16, n. 2, p. 116-120, Apr. 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-86922010000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 26 de fevereiro de 2018

ZIGONI, Carmela. Hip Hop em Processo: identidade, negritude e transformação social. Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMG. 2004.