



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

ALICE CÁRITAS ALMEIDA AMARANTE

**PUTA: REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA A
PARTIR DO DIÁLOGO ENTRE BALLET CLÁSSICO E PENSAMENTOS
CONTEMPORÂNEOS EM DANÇA**

BELÉM-PA

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

ALICE CÁRITAS ALMEIDA AMARANTE

**PUTA: REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA A
PARTIR DO DIÁLOGO ENTRE BALLET CLÁSSICO E PENSAMENTOS
CONTEMPORÂNEOS EM DANÇA**

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da
Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciado no Curso de
Licenciatura Plena em Dança.

Orientadora: Profª Drª Mayrla Andrade Ferreira.

BELÉM-PA
2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

A485p Amarante, Alice CáritasAlmeida
Putá: reflexões sobre um processo de criação em ballet clássico em diálogo com pensamentos contemporâneos em dança / Alice Cáritas Almeida Amarante. -- 2018.

Orientadora: Prof^a Dr^a Mayrla Andrade Ferreira.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2018.

1. Balé (Dança). 2. Dança – Processo criativo. 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

ALICE CÁRITAS ALMEIDA AMARANTE

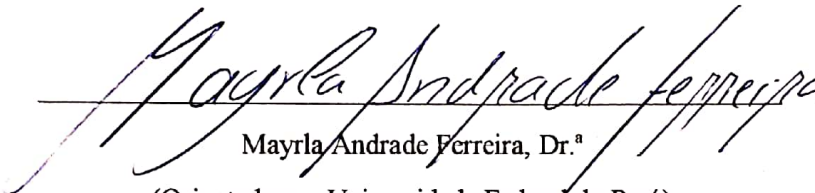
**PUTA: REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA A PARTIR
DO DIÁLOGO ENTRE BALLET CLÁSSICO E PENSAMENTOS CONTEMPORÂNEOS
EM DANÇA**

Monografia apresentada à Universidade Federal do Pará como requisito parcial para a obtenção de
título de Licenciada em Dança.

Data de Aprovação: Belém – PA, 17 de Dezembro de 2018.

Conceito: Distoente

BANCA EXAMINADORA


Mayrla Andrade Ferreira, Dr.^a
(Orientadora – Universidade Federal do Pará)

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Dr.^a

(Membro 1 – Universidade Federal do Pará)

Rosangela Colares Lavand, Ms.^a

(Membro 2 – Professora de artes/Dança na Secretaria Municipal de Educação de Belém –
SEDUC/PARÁ - UFPA)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Alice Cáritas Almeida Amarante
Alice Cáritas Almeida Amarante

Local e Data: Belém, 17 de dezembro de 2018

À todas as mulheres; à todas as bailarinas revolucionárias; a todas e todos amantes do ballet que acreditam na sua potência transformadora.

AGRADECIMENTOS

Grata às forças e energias divinas que me sustentam e me guiaram até aqui.

Grata à minha mãe, Marili Almeida, por me ensinar a dar meus próprios passos sozinha, mesmo sem nunca soltar da minha mão; e ao meu pai, André Amarante, por ser provedor de tantas oportunidades na minha vida, que me possibilitaram mais esta conquista.

Grata aos meus irmãos Daniel Mozart, Fénelon Henrique, Denizard Luiz e à minha irmã Josiane Amarante, por serem verdadeiros parceiros de vida, por todo apoio sempre e, principalmente durante a construção deste trabalho.

Grata à minha avó Marcionilia Almeida, in memoriam, por me ensinar que as mulheres mais lindas são as que têm mais garra para lutar por si mesmas, sem precisar que ninguém faça isso por elas.

Grata à toda minha família, que, mesmo diante das minhas ausências devido às turbulências da vida acadêmica, nunca deixou de se fazer presente e permaneceu incansável em me dar auxílio, nos momentos de dificuldades. Especialmente às minhas tias Raquel Almeida, Léa Almeida, Estér Almeida, Marquívia Almeida, Selma Jaques Jurema Amarante, aos meus tios Naor Almeida, Elmer Almeida, Marcos Amarante e Márcio Barata e aos primos(as) Caroline Almeida e Jorge Habib.

Grata à minha prima Clara Jaques, por ser a mão que nunca soltou da minha durante este percurso; e à minha prima/irmã, Lídia Carvalho, um dos meus maiores exemplos de força feminina e que tanto cuidou de mim nessa jornada.

Grata à minha “tia Aliny”, eterna mestra, por ter me acolhido como uma de suas sementinhas e me guiado, desde tão nova, pelos caminhos encantadores da dança, com muito zelo, dedicação, confiança e sempre, com muito amor envolvido.

Grata ao Luz Grupo de Dança, por tantos anos partilhando dança sob a luz da união e por ter sido essencial no meu desenvolvimento técnico e artístico. Especialmente à Elen Rocha, Thaís Ribeiro, Ana Carolina Brito, Karla Karolina, Janaína Pontes, Antônio Luiz, Bruno Carvalho, e Willian Quadros.

Grata à Universidade Federal do Pará, por me possibilitar a partilha de tantos conhecimentos e o encontro de arte e ciência interligadas, dentro da Dança.

Grata à Escola de Teatro e Dança da UFPA, por ter sido minha casa durante quatro longos anos de aprendizado.

Grata aos meus professores e professoras, cuja importância na minha construção científica e política durante esse curso, foi imensurável.

Grata à minha orientadora, Mayrla Andrade, por toda paciência, dedicação, e afetividade, através das quais me conduziu no processo deste trabalho.

Grata à minha mana Rosângela Colares, minha mestra, minha amiga, meu grande achado na universidade, que me ajudou a descobrir, entender e sobretudo, amar, a *minha dança*.

Grata à professora Caroline Castelo, que foi peça fundamental na construção do processo de criação que gerou esta escrita.

Grata a todos os amigos e amigas dos processos da minha vida que foram, muitas vezes, minhas maiores fugas e recargas de energias nas turbulências desta caminhada. Especialmente: Irna Dias, Rayza Reis, Felipe Rocha, Wanessa Direito, Kayo Conká, Henrique Brandão e Luz de Aquário.

Grata à minha turma de 2015, por todo aprendizado e toda troca durante esses quatro anos.

Grata à minha amiga Ully Jéssica, com quem eu dividi os primeiros momentos desta longa trajetória.

Grata à minha “panelinha”: Ana Letícia Figueiró, Caio Bandeira, Carla Baía e Cristiano Mercês, por me engrandecerem tanto ao me permitirem partilhar da vida, da arte e da dança tão linda e potente de cada um e cada uma de vocês.

A todos e todas, minha eterna gratidão!

*“E mesmo que o time perca
nunca mais serei aquela que se fez seca
vendo a vida passar pela janela.”
Luiz Kiori (2010)*

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo geral refletir sobre o processo de criação do solo PUTA, como proponente de diálogos entre processos de criação em ballet clássico e pensamentos contemporâneos em dança. utilizando para instrumentos de análise, tanto a trajetória pessoal da autora, quanto a atuação de transgressoras no percurso histórico do ballet. Para tratar de processos de criação, este trabalho traz à discussão, principalmente, os pensamentos de Cecília Salles e Fayga Ostrower, partindo do princípio de que processos são transitórios, sem fins e inícios determinados e têm suas constituições baseadas no sensível. A fim de dialogar com “pensamentos contemporâneos”, esta pesquisa toma como bases teóricas, predominantes, ideias de Thereza Rocha e Laurence Louppe, referentes ao entendimento de que pensamentos contemporâneos nascem das reflexões às quais somos submetidos(as) nas relações internas e externas a nós. A pesquisa é de base qualitativa de cunho autobiográfico, tendo como instrumentos fotografias, relatos, observações do âmbito que rodeia a autora, enquanto artista e docente de dança. Com a conclusão desta pesquisa, constata-se que a “dança contemporânea” pode estar inserida em qualquer trabalho de qualquer gênero de dança, que busque olhar para o mundo, para as relações sociais, de maneira sensível e propondo análises e mudanças a respeito de situações que merecem ser colocadas em pautas de discussões e possíveis reformas. Esta pesquisa é um convite à reflexão sobre dança, especificamente ao ballet clássico, na contemporaneidade.

Palavras chave: Ballet clássico; Processo de de criação; Pensamentos contemporâneos em dança.

ABSTRACT

The present research has as general objective to reflect about the process of creation of the PUTA solo, as proponent of dialogues between the processes of creation in classical ballet and contemporary thoughts in dance. Using for instruments of analysis, both the personal trajectory of the author and the acting of transgressors in the historical way of ballet. In order to deal with creation processes, this paper brings to discussion, mainly, the thoughts of Cecília Salles and Fayga Ostrower, assuming that processes are transitories, without determined finals and beginnings and have it constitutions based on sensible. With the view to dialogue with “contemporary thoughts”, this research has as, predominant, theoretical bases, ideas of Thereza Rocha and Laurence Louppe, referring to the intention of which contemporary thoughts are born of the reflections to which we are submitted in the internal and external relations to us. The research has an autobiographical qualitative basis, having as instruments the images, reports, observations on the theme that surrounds the author, as an artist and teacher of dance. With the conclusion of this research, it is verified that "contemporary dance" can be inserted in any work of any dance genre, that seeks to look at the world, to social relations, in a sensible way and proposing analyzes and changes regarding situations that deserve to be put in schedule of discussions and possible reforms. This research is an invitation to reflection on dance, specifically to classical ballet, in contemporary times.

Keywords: Classical ballet; Creation process; Contemporary thoughts on dance.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| FIGURA 1: Eu, arrumada para o ballet (2000). | 22 |
| FIGURA 2: Minhas estreia nas pontas (2007). | 23 |
| FIGURA 3: Variação feminina de <i>Paysant</i> do ballet <i>Giselle</i> (2018). | 23 |
| FIGURA 4: Eu e tia Aliny... .. | 25 |
| FIGURA 5: Amor de tias... .. | 25 |
| FIGURA 6: Luz Grupo de Dança. | 26 |
| FIGURA 7: Rosângela e eu... .. | 32 |
| FIGURA 8: Nossa turma na despedida da Rosângela. | 33 |
| FIGURA 9: Aquela panelinha básica... .. | 33 |
| FIGURA 10: Descobrindo novas possibilidades (1º semestredocurso). | 34 |
| FIGURA 11: Descobrindo novas possibilidades (8º semestredo curso). | 34 |
| FIGURA 12: Bailarinas feministas... .. | 56 |
| FIGURA 13: PUTA (foto 1). | 64 |
| FIGURA 14: PUTA (foto 2). | 64 |
| FIGURA 15: PUTA (foto 3). | 65 |
| FIGURA 16: PUTA (foto 4). | 66 |
| FIGURA 17: PUTA (foto 5). | 66 |
| FIGURA 18: PUTA (foto 6). | 67 |
| FIGURA 19: PUTA (foto 7). | 67 |
| FIGURA 20: PUTA (foto 8). | 68 |
| FIGURA 21: PUTA (foto 9). | 69 |
| FIGURA 22: PUTA (foto 10). | 70 |
| FIGURA 23: PUTA (foto 11). | 70 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1. PRÓLOGO: ENUNCIADOS DE UMA INTRODUÇÃO... | 13 |
| 2. PROCESSOS DE VIDA... | 19 |
| 2.1. PAIXÕES DE INFÂNCIA... | 20 |
| 2.2. ET DUFPA: UM LUGAR NA MINHA TRAJETÓRIA... | 27 |
| 3. BALLET CLÁSSICO: HISTÓRIAS ESCRITAS POR REVOLUCIONÁRIAS... | 43 |
| 3.1 UM CAMINHO EM PROCESSO... | 44 |
| 3.2 HISTÓRIAS DE FEMINISTAS... | 46 |
| 4. TRAJETÓRIA PESSOAL DE UM CAMINHO CRIATIVO... | 57 |
| 4.1. A CRIAÇÃO DE PUTA... | 57 |
| 5. REFLEXÕES TRANSITÓRIAS... | 72 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS... | 75 |
| ANEXOS... | 79 |

1. PRÓLOGO: ENUNCIADOS DE UMA INTRODUÇÃO

O fato de começar sem ter começado ainda, de já ter começado sempre de não ter começado nunca (ROCHA, 2016, p. 12).

Era uma vez um processo... Que não começou agora, mas também não sei dizer quando começou ou se algum dia, de fato, teve um início definido. Mas também não importa saber o momento exato em que processos iniciam – eu, particularmente nem acredito que existam momentos exatos – e sim, vivenciar intensamente tudo que estes, nos proporcionam.

E então você poderia me perguntar se o objetivo disso tudo é alcançar os fins, mas eu também não acredito em fins de processos, prefiro pensar em resultados transitórios, que misturam-se com o início de outros novos processos.

Voltando ao que eu estava dizendo. Era uma vez um processo... Na verdade, não era, é, e continuasendo. Não é um, são dois, três... uma infinidade de processos que se inter cruzam. Você gosta de processos? Ou prefere os supostos resultados deles? Porque vou contar aqui, caminhos de processos interligados e complementares.

Essa é a história de uma artista, bailarina, pesquisadora, sonhadora e apaixonada, chamada Alice. Pesquisadora, como normalmente são as crianças, sempre investigando e correndo, incansavelmente, atrás do novo; sonhadora, pois almejava grandes feitos e queria, desde tão pequena, poder mudar o mundo; e apaixonada, porque apaixonou-se perdidamente por dança – em forma de ballet clássico – e por educação. Esta pesquisadora, sou eu e aqui eu conto, uma parte do meu processo.

Durante muitos anos da minha vida, me vi inserida no ballet clássico: uma técnica baseada em movimentos de dança pré-codificados, que trabalha a verticalidade corporal. Tal técnica, muito me alimentava, tanto fisicamente, me afastando do sedentarismo corporal por meio da constante prática de exercícios, quanto psicológica e emocionalmente, pois tais exercícios eram prazerosos e a meu corpo e a toda a dança era o “porto seguro” que me afastava dos desgastes cotidianos e me conectava comigo mesma.

Os laços afetivos com esse gênero de dança eram tão fortes, que não me permitiam enxergar certos pontos que mereciam ser alvo de reflexão, pontos estes, com os quais passei a me deparar, nem sempre da melhor maneira, quando adentro o âmbito acadêmico do curso de Licenciatura em Dança da UFPA.

Dentre as inúmeras situações com as quais me deparo na academia, uma das mais chocantes para mim foi, sem dúvida, a aversão que algumas pessoas tinham, dentro da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), ao ballet clássico, por considerá-lo técnico demais, excludente e uma técnica que apenas reproduz movimentações e não produz pensamentos e conhecimentos, devido à sua constituição histórica que tendeu a ser estética e de entendimento, e que desta forma, chegou à cidade de Belém. Compartilhando de alguns desses pensamentos, a autora Tassiana Stacciarini Resende (2010, p. 2) aponta que:

As aulas de ballet geralmente estão pautadas na reprodução de modelos, na imposição de um padrão técnico vinculado à técnica pela técnica, na qual, uma auto-imagem é construída pelo bailarino/aluno a partir da moldagem física – que é externa a sua própria pessoa – e a cada dia ele a assume como sendo sua, sem questioná-la.

É fato que o universo do ballet faz jus ao contexto histórico em que se originou – meados do século XV – e foi se consolidando nos séculos seguintes até, aproximadamente, o XIX. Dessa forma, as monarquias, as cortes, são muito bem representadas nos ballets de repertório, que se consistem em peças de ballet clássico criadas entre os séculos XVIII e XX e contam histórias por meio de dança, música e "*mis en scene*" (mímica). Sua técnica, então, atravessou séculos e a era clássica tornou-se moderna e finalmente contemporânea.

Muitas mudanças já foram apreendidas na forma de se dançar, com o decorrer do tempo. Entretanto, diferente de quando surgiu, que se relacionava com o contexto do período em que estava inserido, ainda observa-se um grande distanciamento entre o ballet e a contemporaneidade.

A partir de tantas vivências e experiências na universidade, encontrei a necessidade de investigar novas formas de se fazer, pensar, criar em ballet clássico, que fossem para além dos modelos convencionais aos quais eu estava acostumada, possibilitando-me, em minha prática de dança, levar o ballet a atravessar as barreiras da contemporaneidade e tecer diálogos entre esta técnica, reflexões sobre a realidade vivida e o entendimento de que os meios, as etapas, os caminhos percorridos, são tão importantes quanto os resultados, gerando assim, processos de criação em ballet que se façam repletos de pensamentos contemporâneos em dança.

Entendo que tais pensamentos contemporâneos, estão inseridos no ato de criticar, questionar, sair da zona de conforto, incomodar, e principalmente, estar aberto(a) às mudanças, sem jamais negligenciar o passado, pois é a herança histórica que coloca cada um e cada uma de nós no lugar onde estamos hoje. É olhar para o passado, entender como ele se reflete nos dias de hoje, o que se pode e se deve fazer para propor reformas no que deve ser reformulado.

Pensamentos contemporâneos em dança são, portanto, maneiras de experimentar todas essas reflexões citadas, no próprio corpo e assim, transformar a própria dança, em uma política.

A respeito da relação contemporaneidade, pensamentos e dança, Thereza Rocha (2016), afirma que na dança contemporânea, a dança pensa e associa o pensar com o ato de perguntar, que se encontra frequentemente em execução nesta dança.

Sobre o ato criativo, Fayga Ostrower (2013) aponta que “criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade” (p. 28).

Cecília Salles (1998), diz ainda:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam (p.26).

A partir dos disparadores reflexivos das autoras, entendo que processos de criação a partir de pensamentos contemporâneos em dança, se constituem no diálogo com a realidade vivida pelo indivíduo que cria, parte de indagações, questionamentos, rumo à busca incessante por respostas, que podem ser encontradas, ou gerar novos questionamentos.

Por estarem intimamente ligados às questões sensíveis da natureza humana de cada intérprete-criador, os processos dispensam demarcações exatas de seus inícios, pois antes mesmo da tomada de decisão por constituir um processo artístico a respeito de determinado tema, percepções e sensações indutoras já marcavam involuntariamente o corpo do artista.

A partir de então, vivenciam-se os processos, abrigando dores, amores, felicidades, tristezas, memórias, angústias, conflitos internos.

Chamo a atenção aqui para os dois últimos indutores citados (angústias e conflitos), pois o processo que aqui será destacado, partirá deles. Fayga Ostrower (2013, p. 29) diz que “o conflito orientaria até certo ponto o quê e o como no processo criador”. Para Dias Gomes (1982), na criação artística o que vem primeiro não é a ideia, nem a história ou os personagens,

mas sim a angústia. O incômodo, portanto, nos leva a criar para externalizá-lo, numa tentativa de “desincomodar”.

Diante de meu entendimento por processos de criação e pensamentos contemporâneos em dança, passo então a relacioná-los com o ballet clássico. Compartilho, assim, das ideias de Saraiva-Kunz (1994), no que diz respeito à importância da dança, de uma maneira geral, ser resignificada, ou seja, trazer à tona novos significados, quando se muda o contexto histórico, social e cultural, levando-se em consideração as possibilidades de cada corpo próprio distinguir-se nas formas de ser e estar no mundo.

Encontrava-me tomada de novos anseios que não mais compactuavam com o sentido de “belo” atribuído à dança clássica, de acordo com o contexto histórico em que esta surgiu, principalmente no que diz respeito ao corpo feminino, que era instigado – e o é, até hoje – a buscar intensa verticalidade e leveza. Um corpo frágil, especialmente, perante a figura masculina.

O feminismo pulsava latente dentro de mim e eu sentia a necessidade urgente de “gritar” minhas dores femininas em forma de dança. Dessa forma, me encontro na palavra de Mathilde Monnier, citada por Lacine e Nóbrega (2010):

O corpo liberado e a sexualidade aceita são essenciais para minha arte. A dança é um espaço de liberação, inconsciente no início e depois assumida. Após tantos anos nesse métier eu resisti muito na condição de mulher, a sexualidade anulada. É nosso trabalho localizar as modificações dos gestos em nossa sociedade (p.244-245).

Assim como a herança histórica e cultural que coloca a mulher num estágio de inferioridade perante a figura masculina e faz do seu corpo, da sua sexualidade um tabu, o ballet, de igual forma, também atribuía e até hoje atribui, uma imagem de pureza e inocência aos corpos femininos, salientando este lugar de fragilidade e assexualidade no ballet.

Sentia que podia suprir os anseios do meu corpo como “meu ballet”, queriadealguma maneira, transgredir minha própria dança. Lacine (2000), entende transgressão como forma de ultrapassar o padrão instalado ou imposto, aceito ou rejeitado, como possibilidade de oferecer elementos para a pesquisa na arte ou nas práticas corporais.

Desta maneira, me sentia na necessidade de transgredir a técnica do ballet em mim, ultrapassando os limites da forma e alcançando o conteúdo, mas não um conteúdo que me fosse alheio e sim visceral, meu corpo e espírito. É neste momento de intensos conflitos internos, que se desenvolve o processo de criação do solo denominado “PUTA”, que é o foco principal deste trabalho.

O objetivo geral dessa história é analisar a experiência do processo de criação do solo “PUTA” sob a luz de pensamentos contemporâneos em dança.

No primeiro capítulo dessa história (2ª seção), buscarei como objetivo específico descrever minha experiência autobiográfica em dança, apresentando percursos pessoais, primeiramente os da infância, onde falarei sobre pequenos princípios que me acompanham até hoje, sendo cruciais nos meus processos; o desabrochar das minhas paixões por educação pelo ballet clássico, tornando-o parte constituinte do meu ser; e de como o entrelaçamento de dança e educação, me levaram a querer ser professora, cursando assim, Licenciatura em Dança na UFPA.

Ainda neste capítulo, seguirei contando sobre minha trajetória ao entrar na universidade. Perpassarei por momentos não tão agradáveis, alguns bastante tristes e sofridos. Falarei sobre inconformidades, dolorosas desconstruções e sim, sobre dias muito felizes.

Me verá adentrar em um universo completamente novo, estar em contato com experiências inéditas, que me causarão profunda resistência, porém, verá essa resistência ser, pouco a pouco, quebrada, por descobertas fascinantes, partidas de vivências, laboratórios, observações e pesquisas, despindo-me de alguns preconceitos e trazendo à tona novos princípios, percepções, novas formas de pensar, de ver o mundo e relacionar-me com ele.

Conhecerás uma amante do ballet clássico, quase que não mais encontrando sentido nele, mas logo em seguida, verá que uma relação de amor tão forte, vai trazer o sentido de volta e junto com ele, reflexões sobre pensamentos contemporâneos em dança e ballet clássico e processos de criação.

No capítulo seguinte (3ª seção) irei observar o processo histórico do ballet clássico diante da ação de revolucionárias, enfatizando que a história da dança cênica ocidental é constituída de inúmeras feministas, que mesmo em épocas onde o machismo era bem mais forte e agressivo do que na atualidade, já transgrediam seu tempo e utilizavam-se do ballet clássico como instrumento de suas lutas.

Na sequência (4ª seção) caminho na tentativa de identificar a relação entre processos de criação em ballet clássico e pensamentos contemporâneos em dança, diante do processo de criação de “PUTA”, onde destacarei minuciosamente as etapas e características pós-modernas envolvidas em sua criação, enfatizando a valorização não apenas dos resultados, respeitando os caminhos escolhidos para se chegar a eles.

A todos os momentos dessa história, reafirmo a importância dos processos em nossas vidas, para isso, me apoiarei na linha de pesquisa Pedagogias do Corpo, que conforme o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de Licenciatura em Dança (2011), é a linha que traz: estudos das

metodologias teórico-práticas do ensino da dança, para falar desse corpo que vive a contemporaneidade, influenciado pelas relações cotidianas, repleto de processos internos que reverberam em pensamentos contemporâneos em dança, voltando-me, neste caso, para o ballet clássico.

Para conseguir escrever essa história, necessitei me debruçar sobre uma pesquisa de caráter qualitativo, pois fez-se repleta de relações subjetivas entre sujeito e mundo, evidenciando descrição e análise. Destaca Minayo (2001, p. 14):

A pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Aplicada inicialmente em estudos de Antropologia e Sociologia, como contraponto à pesquisa quantitativa dominante, tem alargado seu campo de atuação a áreas como a Psicologia e a Educação. A pesquisa qualitativa é criticada por seu empirismo, pela subjetividade e pelo envolvimento emocional do pesquisador.

Por ser uma experiência autobiográfica a indutora das problematizações levantadas, trata-se de um estudo autobiográfico, sendo o pesquisador, elemento chave da pesquisa. A metodologia de pesquisa autobiográfica apresenta, segundo Santamarina e Marinas (1994, p. 259):

[...] uma dimensão ética e política na medida em que aposta na capacidade de recuperar a memória e de narrá-la desde os próprios atores sociais, rompendo com formas cristalizadas de investigação que valorizam mais o dado acabado e partindo para a intenção de capturar sentidos da vida social que não são facilmente detectáveis [...] (buscando) o sentido do tempo histórico e o sentido das histórias submetidas a muitos processos de construção, de reelaboração de identidades individuais, de grupo, de gênero, de classe em nosso contexto social.

Por estar pautada na autobiografia, esta pesquisa foi norteadada pelos meus processos em dança, portanto *eu* estou lá contido no âmbito que me rodeia quanto a bailarina, aoeleger um dos meus processos de criação a partir do qual sou levada a pensar e propor diálogos entre processos de criação em ballet clássico e pensamentos contemporâneos em dança.

Os instrumentos de pesquisa serão constituídos de fotografias, textos, imagens, relacionadas com a experiência autobiográfica, além de observações do desenvolvimento dos processos de criação em ballet clássico na contemporaneidade, no âmbito que me rodeia enquanto bailarina.

Marconi e Lakatos (2003) definem observação como:

Uma técnica de coleta de dados para conseguir informações e utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se desejam estudar (p.190).

Além disso, estive constantemente em coleta sensorial, que segundo João Carlos Goldberg (1994) corresponde ao período de captação sensível de tudo que está em torno. Dessa forma, permanecia sempre com minha agenda e uma caneta por perto, pois sabia que estava rodeada de teóricos e teóricas, pesquisadores e pesquisadoras, que a todo momento me surpreendiam com elementos aos quais eu incorporava à minha história.

Inclusive, lerás sim, frases e dizeres de teóricos e teóricas renomados, que talvez conheças, mas provavelmente, vais conhecer outros e outras, não tão renomados(as) ainda, mas para mim, tão importantes quanto e até mais, pois são sujeitos essenciais no meu processo.

Diante de todos esses fatores, escrevi esta história, onde contarei sobre dança, ballet clássico, descobertas, momentos e sentimentos bons e ruins, mas principalmente, como já deves ter percebido, falarei de processos, o respeito e o cuidado que devemos ter com estes, pois somos atravessados por inúmeros, uns melhores que outros, mas todos complementando a dança de nossas vidas.

Te convido então, a conhecer a história do meu processo.

2. PROCESSOS DE VIDA

Evocando o ontem projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer (OSTROWER, 2013, p.18).

Recordar, também é criar. Nossas memórias corporais são proponentes de inúmeras questões que geram reflexões acerca da nossa relação conosco mesmo e com o mundo, despertando nossas capacidades criativas e nos colocando em novos processos.

Contarei agora, sobre alguns caminhos que trilhei, desde a infância, até o âmbito acadêmico e como estes me colocaram em busca de pensar contemporaneamente junto ao ballet clássico.

2.1. PAIXÕES DE INFÂNCIA

Muitos processos começam na infância, tempo de descobertas, de novidades, de investigações e curiosidades, onde iniciamos a construção de nós mesmos e do mundo que nos rodeia, pois a cada dia construímos e transformamos o mundo a partir do que fazemos, do que pensamos, a partir de tudo que compartilhamos.

Como disse certa vez meu amigo, Cristiano Mercês¹(2018) “essencialmente somos pesquisadores, principalmente quando crianças”. Compartilho do mesmo pensamento, de que na infância encontramos grandes pesquisadores(as), dispostos(as) a ir atrás do novo e desvendar o desconhecido. Desse modo, inicio essa história contando sobre uma pequena pesquisadora no processo de construção do seu mundo e o encontro com os amores de sua vida, dança e educação. Esta pesquisadora sou eu e estes, são os meus processos.

Desde criança, sempre tive um carinho especial por professores e professoras, compreendia a docência como elemento base na construção da vida e de outras pessoas e isso me encantava. Porém, por ser extremamente crítica, ao mesmo tempo em que alguns(umas) ganhavam meu imenso respeito e admiração, outros(as), ganhavam minha desaprovação.

Isso ocorria pelo fato de eu não admitir que, enquanto haviam docentes que davam tudo de si para fazer de suas aulas um momento prazeroso aos alunos e alunas, buscando as mais diferentes metodologias para compartilhar conhecimentos, criando um ambiente sadio, de amizade e respeito em sala de aula, outros faziam questão de assumir o papel de “professores(as) carrascos(as)”, “donos de toda a verdade”, tentando passar uma imagem de superioridade e supremacia e enaltecer a todo custo, uma autoridade rígida e inflexível.

A tal respeito, já dizia Paulo Freire (2011, p. 89):

Segura de si, a autoridade não necessita, a cada instante, fazer discursos sobre sua existência, sobre si mesma. Não precisa perguntar a ninguém, certa de sua legitimidade, se “sabe com quem está falando”. Segura de si, ela é porque *tem* autoridade, porque a exerce com indiscutível sabedoria.

Mesmo antes de conhecer o “pai da pedagogia”, já alimentava tais pensamentos que comprovavam-se em minhas vivências diárias ao observar professores que, nas palavras do autor, não sabiam exercer sua autoridade com sabedoria e chegavam a ser detestados pelos alunos. Os docentes que, mesmo mantendo sua postura mediadora, assumiam uma relação de

¹ Técnico em Dança com habilitação em Dança Clássica; graduado do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará.

igualdade perante os estudantes, no sentido de não concordar com a monopolização de saberes por parte do professor, sendo estes, mais admirados e queridos pela turma.

Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender (FREIRE, 2011, p. 25).

Compactuando de tal linha de pensamento, sempre acreditei na educação como um processo bilateral, onde ambas as partes – docente e discente – permitem aprender uma com a outra, em um compartilhamento de ideias gerando a produção do conhecimento.

Sobre partilhas, Sonia Penin (2002) destaca:

Na base da autonomia está a partilha. Aprendemos com Vygotsky que a criança primeiro faz como o outro (professor ou colega mais habilidoso) algo que, depois, fará sozinha; também o professor, antes de se tornar autônomo, precisa partilhar essa autonomia. Crenças, princípios e valores compartilhados, preparam a base para a consistência de pensamento e proposições e, assim, o alcance da autonomia. Ou seja, junto com o conhecimento adquirido, fortalece-se a moral (p.40).

Os processos de partilhas com professores e professoras, me engrandeceram não apenas intelectualmente, levando-me também, a refletir e questionar as esferas sociais, plantando em mim, sementes políticas e contribuindo para a minha formação humana, através do desenvolvimento de princípios e valores éticos e morais.

À medida que o tempo ia passando, minha paixão por educação crescia, dessa forma, comecei a transformar meus pensamentos de criança, em argumentações com bases mais sólidas por meio de fundamentações teóricas. Foi então que encontrei o que viria a tornar-se minha outra grande paixão na vida: dança.

Minha história com a dança começou muito cedo. Como a maioria das crianças, me encantava com ritmos musicais e era induzida a produzir movimentações com meu corpo, me divertindo com as danças que eu criava. Com quatro anos de idade, comecei a fazer ballet clássico, passei alguns anos trocando de academias de ballet, até que, com onze anos, ao adentrar a Escola de Dança Márcia Corrêa², conheci a professora Aliny Luz³, quem me ajudou a, de fato, despertar a dança que existe em mim e a descobrir que havia nascido pra isso.

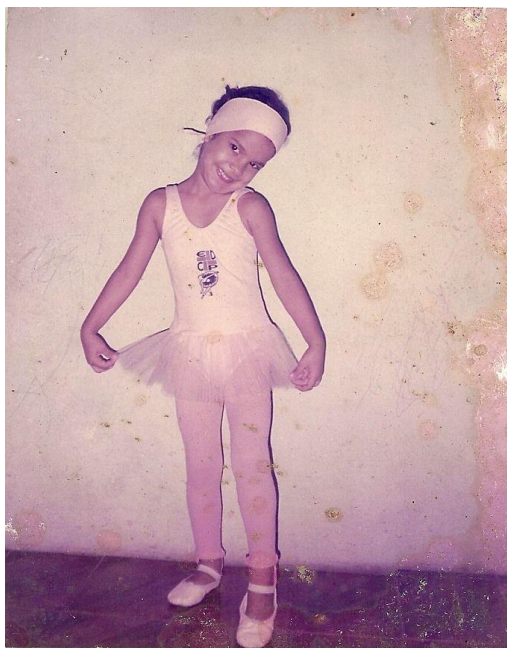
² Fundada em 2001 pela professora de educação física, Márcia Corrêa, localizava-se em Ananindeua-PA. Fechada em 2011.

³ Egressa do curso de Licenciatura em Dança pela UFPA, proprietária do Luz Centro de Dança, formada como professora e bailarina pelo método Royal Academy of Dance.

Guardo nas minhas memórias as tardes de sol e de sono, mas que não me impediam de frequentar minhas aulas de ballet; a meia calça cor de rosa, o collant, o coque e a minha bolsinha que só tinha a sapatilha dentro; o nervosismo para o teste das pontas e a felicidade de estarentreasqueiriamfinalmente“subirnaspontas”,ouseja,começarafazeraulasutilizando as, tão almejadas, sapatilhas de pontas; não dá pra esquecer também, da dor totalmente nova das primeiras aulas de pontas, mas que me remetiam há um pensamento que me havia sido ensinado, de que o ballet era “suor, lágrimas e sangue”, que a dor, os sacrifícios, iriam resultar na vitória, nas lágrimas de felicidade, portanto, mantinha o foco em superar a dor. O nervoso antes de entrar no palco é inesquecível, também, até porque, permanece comigo até hoje, em um nível bem menor e mais maduro, mas sempre está por ali me acompanhando nacoxia⁴.

São inúmeras lembranças da minha vida de bailarina clássica, às quais guardo com muito carinho, muitas partilhas, às quais eu levarei para sempre, na minha memória corporal.

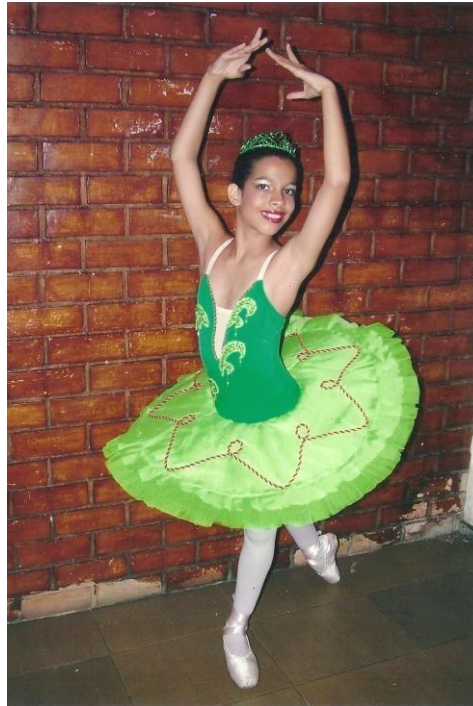
Figura 1 - Eu, arrumada para o ballet.



Fonte: Acervo pessoal (2000).

⁴ Lugar situado dentro da caixa teatral - mas fora de cena - no palco italiano, em que o elenco aguarda sua deixa para entrar em cena.

Figura 2 - Minha estreia nas pontas.



Fonte: Acervo pessoal (2007).

Figura 3 - Variação feminina de *Paysant*, do ballet *Giselle*.



Fonte: Acervo pessoal (2018).

No atual momento da história, era como se não existisse mais para mim, vida fora do ballet, pois o ballet passou a ser, como eu dizia, a minha vida. Sobre isso, Rosângela Colares⁵, discorre:

Bailarinas normalmente são incentivadas a se dedicarem durante horas a seu treinamento, sejam eles aulas ou ensaios, além de treinamentos individuais que servem para amenizar “deficiências” pessoais. Se dedicar a outra atividade, mesmo que seja o estudo da própria dança, produz um sentimento de perda de tempo, de não lugar, de estar em um nível defasado de todos os outros bailarinos que se ocuparam em diminuir seus déficits, não se “perde tempo” estudando, pois quem não estuda usa este tempo para melhorar seu desempenho, desempenho aqui faz relação com os elementos principais da técnica clássica: flexibilidade, força, equilíbrio, agilidade, etc. (LAVAND, 2011, p.7).

No referido momento, jamais seria capaz de compreender tal pensamento, mas hoje, após as vivências na universidade que me despertaram uma série de questionamentos e reflexões, entendo que anular a vida para se dedicar a apreensão técnica de um gênero de dança, jamais possibilitará à produção de conhecimento, em dança, pois “criar e viver, se interligam” (OSTROWER, 2013, p.5), a arte e a vida não são coisas separadas, não seremos capazes de criar e desenvolver arte.

Mas voltando à história. Sobre a “*Atia Aliny*”, até hoje minha mestra, na qual eu muito me espelho, nada melhor pode definir o que sinto pelo quegratidão: por ter sido a primeira a me fazer reconhecer a potência chamada dança, que vive em mim; por me colocar entre suas “sementinhas” e me cultivar ano após ano, me ajudando a gerar cada vez mais novos frutos e por confiar sempre em mim, até quando eu mesma não confio; por me ensinar tanto a não decorrer de meus processos quanto a bailarina e docente; e acimade tudo, por nunca ter me levado a odiar o ballet, como inúmeros professores e professoras fazem com seus alunos e alunas, muito pelo contrário, por ter me ajudado a amar essa dança.

⁵ Formada pelo curso técnico em Intérprete Criador em Dança pela Etdufpa, licenciada em Dança pela UFPA e Mestre em Artes pelo ICA/UFPA.

Figura 4 - Eu e tia Aliny.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 - Amor de tias.



Fonte: Acervo pessoal.

No Luz Centro de Dança, escola de dança localizada na Cidade Nova V (Ananindeua - Pa), fundada em 2012 pela professora Aliny Luz, na qual estive inserida desde seu início, sou atravessada por inúmeras relações de afetos com um grupo que acabou tornando-se família e foi parte fundamental no meu desenvolvimento técnico e artístico quanto bailarina. As lembranças de cada troca, de cada partilha com o Luz Grupo de Dança⁶, serão sempre levadas com carinho por mim, especialmente, o maior aprendizado que tive com ele: o valor da união.

Figura 6 - Luz Grupo de Dança



Fonte: Acervo pessoal

Após muitas vivências e experiências, estava certa de que eu não apenas queria, mas precisava juntar o que havia descoberto como sendo os dois grandes amores da minha vida:

⁶ Grupo coreográfico que representa o Luz Centro de Dança.

dança e educação, e me tornando assim professora de dança. Necessitava colocar em prática os pensamentos e conceitos sobre educação que trazia desde a infância, estudar metodologias que me permitissem dialogar com tudo isso, com a arte da dança, para assim me tornar uma professora que aquela pequena pesquisadora Alice, sonhadora e apaixonada, admiraria.

Movida pelo desejo de me tornar professora de dança, prestei vestibular para o curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, adentrando a mesma no ano de 2015.

Sigo então, contando sobre uma nova etapa do processo que se inicia no ano de 2015, quando entrei num mundo novo do qual eu jamais imaginaria que pudesse fazer parte, mas depois de muitas decepções, choques de realidade, orgulhos feridos, lágrimas de dor e, é claro, os melhores momentos da minha vida, descobri que realmente, eu não fazia parte desse mundo, pois era eu que fazia parte de mim, me constituindo e pulsando forte em cada mínimo fragmento do meu ser.

2.2. ETDUFPA: UM LUGAR NA MINHA TRAJETÓRIA

Diferente da primeira parte da história, não guardo com carinho as lembranças do início dessa nova etapa do processo, na verdade, às vezes gostaria de poder esquecer as, não precisar contá-las, pois me envergonho bastante delas, mas assim prejudicaria o entendimento sobre essa história. Por esse motivo, trilharei essas linhas que me serão bastante tortuosas, mas que tem extrema importância e que, felizmente, são passageiras.

A universidade em si, é um lugar de mudanças. Em consonância aos pensamentos de Durkheim (1999) e Aron (2003), de que o indivíduo é produto do meio em que vive, reconheço que deixamos o ensino médio ainda muito imaturo e imaturas, alienados(as) pelo meio em que vivemos, onde muitas pessoas permanecem vivendo um comodismo que as faz apenas aceitar o que lhes é colocado, ao invés de irem atrás de novas percepções e questionamentos. Torna-se mais fácil e menos cansativo tomar para si o que já está pronto, do que investigar outros pontos de vista que vão de encontro aos pensamentos enraizados que estão ao seu redor.

O contato com a universidade, que é um lugar onde encontramos diferentes indivíduos, pensamentos e formas de se viver, nos bombardeia de novos conceitos e também preconceitos que, muitas vezes, nos incomodam bastante.

Entro na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), sendo alguém – que hoje eu digo com todas as letras e sem orgulho nenhum disso – fútil! Sim, em um nível extremo de

futilidade. Quanto às questões sociais, tinha inúmeros preconceitos com o jeito dos outros, a forma de falar, de se vestir, tudo me incomodava.

Encontrava na ETDUFPA gente de todos os gêneros, formas e cores, dançando, cantando e atuando pelos corredores, falando alto e gritando, andando descalça e com as roupas e maquiagens mais exóticas possíveis, perante os padrões socialmente impostos.

E sobre os calouros como eu? Empolgados demais, eu pensava, não sabiam o que estavam fazendo ali, estavam totalmente perdidos. Eu me perguntava até quando essa empolgação ia durar e “revirava os olhos” para tudo.

É importante ressaltar que, no que se refere à dança, meu universo anterior à faculdade, voltava-se quase que exclusivamente ao ballet clássico, que, querendo ou não, carrega uma herança elitizada, cheia de normas e padrões. Eu era tão “filha do ballet clássico” que entrei na faculdade afirmando com orgulho que eu era do “balletzão”.

Criticava inúmeras coisas em tanta gente da minha turma, que me mantinha afastada, me relacionando com um número restrito de pessoas. Não queria manter contato com quem, como eu pensava, não deveria nem estar ali. Não tinham noção de nada, só queriam saber de empolgação e bagunça e, segundo as minhas convicções da época, apresentava um nível técnico baixíssimo ou técnica nenhuma em seu corpo.

Cardoso (2009) entende como técnica “o conjunto de conhecimentos relativos à determinada linguagem artística, o conjunto de processos que favoreçam o desenvolvimento de habilidades para executar algo” (p.90).

A partir do pensamento da autora, compreendo a técnica como um meio para que se adquira competência de executar algo corretamente, no caso em questão, movimentações de dança. No período em que entrei no curso, porém, ignorava o fato de que cada corpo possui suas próprias técnicas, ou seja, maneiras diversas para acessar suas danças, que não necessariamente precisam obedecer a padrões específicos com movimentos codificados.

Como previamente me havia sido alertado por egressos de cursos da escola, encontro na ETDUFPA, inúmeras pessoas com uma enorme resistência na aceitação do ballet clássico, algumas com tanta aversão que chegavam a ter raiva de tal gênero de dança e, paralelamente a isso, observava uma supervalorização da Dança Contemporânea, por parte da maioria dos professores e de muitos alunos e alunas também.

Diz Isabel Marques (1998), ao se referir aos seus primeiros contatos com a dança contemporânea:

Descobriem meu corpo que muitos chamam de "liberdade de expressão", "soltura", "meu movimento natural": podia rolar, cair, expandir, gritar, tocar os outros, sentir meu sangue correr nas veias. Descobri outro tipo de prazer ao dançar, um prazer que não estava atrelado ao masoquismo dos pés sangrando dentro das patilhas de ponta, mas ao contato com meu corpo físico tal qual ele era e estava (p.73).

Muitos ali dentro, partilhavam de pensamentos como este: colocando em uma balança, de um lado a dança contemporânea, vista como proponente de inúmeras possibilidades criativas, e de outro, o ballet clássico, olhado como inibidor de criatividade e até mesmo, como apropriada. Isabel aponta, agressivo aos corpos.

Laurence Louppe (2012), ao tratar da dança contemporânea, discorre:

A dança contemporânea é revelada, por um lado, na complexidade de suas dinâmicas históricas e, por outro lado, na pluralidade dos seus modos de pensar sobre o mundo, de o representar, mas também de contribuir para o configurar - porque a dança não é um mero reflexo da realidade que lhe é exterior, mas é sobretudo um processo de construção de formas e de sentidos através da ação do corpo (p.7).

Artistas contemporâneos têm necessidade de tecer diálogos com o mundo em que vivem, de questionar e produzir conhecimento artístico a partir de suas inquietações e prazeres humanos. Ana Carolina Mundim (2004) aponta:

O que propomos é que o artista-bailarino realize sua obra fazendo com que a estética continue (sim) tendo um papel fundamental na dança, mas que, acima de tudo, ela esteja a serviço de uma necessidade de comunicação com o outro, instigando sensações e pensamentos sobre o tema em questão (p. 2).

Tal possibilidade de combinar técnicas corporais geradoras de estética, com questões tanto pessoais, quanto sociais, que se configuram em questões éticas, é bastante encontrada na dança contemporânea.

Mundim (2004), ainda acrescenta que:

A dança, muitas vezes, estabelece uma relação com a estética que é admirável, mas que não provoca no receptor nem um sentimento além da admiração inicial, que se esvai até o fim da apresentação. Nesses casos, percebemos um desinteresse quando o espetáculo não propõe nada além da técnica, porque somente a apreciação da forma ocasiona um distanciamento após algumas cenas, em que são detectadas todas as destrezas e virtuosas que cada bailarino é capaz de executar (p.1).

É neste contexto citado pela autora, que muitos artistas enquadram o ballet, pois não conseguem enxergar nele, nada além de movimentações simétricas e sistematizadas que visam uma fruição estética baseada apenas em formas sem conteúdo. Isso ocorre devido ao fato de que bailarinos(as) clássicos(as), em geral, estão mais preocupados(as) com a boa desenvoltura técnica do que com a expressividade e tudo que parte dela, assim como as maneiras de acessá-la.

Ainda sobre o ballet, aponta Tassiana Stacciarini Resende (2010):

As aulas de ballet geralmente estão pautadas na reprodução de modelos, na imposição de um padrão técnico vinculado à técnica pela técnica, na qual, uma auto-imagem é construída pelo bailarino/aluno a partir da moldagem física – que é externa a sua própria pessoa – e a cada dia ele a assume como sendo sua, sem questioná-la (p.2).

Dessa forma, observa-se que, devido à maneira como ainda é trabalhado com frequência pelo mundo, o ballet é caracterizado, por uma grande quantidade de pessoas, como uma técnica baseada na reprodução automática e irreflexiva de movimentos codificados, que não abre espaço para criação e pensamento crítico. Ao usar o termo “moldagem física” a autora toca em um ponto muito delicado sobre o ballet, que é alvo de fortes críticas: a exclusão de corpos.

Por tratar-se de uma técnica que teve seu processo de desenvolvimento pautado nas elites europeias, os agentes executantes eram pessoas brancas e, a medida que foi se moldando, delineando e abraçando mais o público feminino, suas demandas passaram a exigir corpos cada vez mais magros.

Mesmo com o passar dos anos, a expansão para outros continentes, diversos países e, conseqüentemente, diferentes corpos, a técnica do ballet ainda busca enquadramento físico nos mesmos modelos característicos da cultura europeia, excluindo muitas pessoas negras e não necessariamente gordas, pois o fato de apresentarem estruturas corporais cujos membros inferiores, quadris e glúteos, são mais largos, já causam exclusão, chegando a gerar fortes impactos psicológicos, nestas.

Regina Miranda (2008) em seu artigo denominado *Para incluir todos os corpos*, considera a existência de uma “cultura do corpo ideal” que ainda permeia o imaginário de grande parte da população.

Refletindo a respeito do pensamento de artistas contemporâneos que negam tal seletividade corporal a autora destaca, ainda:

Embora às vezes a escolha de um tipo físico especial possa acontecer para determinado trabalho que se pretende realizar, prevalece nos coreógrafos contemporâneos o desejo pela diversidade corporal como elemento enriquecedor do processo de criação. Entre estes, o que mais se vem valorizando é a individualidade e a singularidade de um intérprete, sua imaginação e seu desejo de participar criativamente na construção de um trabalho. A coreógrafa francesa Mathilde Monnier, por exemplo, em seu recente perfil para o jornal *Libération*, reivindica “a aceitação de todos os padrões físicos”. Embora sendo ela mesma uma bailarina longilínea, afirma que este paradigma não se impõe e explica: “o movimento deve ser carnal. Não é só a ossatura que importa, também são necessários a pele, o músculo, o que é roliço. Precisamos de um corpo vivo, com seus defeitos, seus momentos de vulgaridade, um corpo atual” (MIRANDA, 2008, p.2018).

Dessa forma, a diversidade de corpos que se vê rejeitada dentro da técnica do ballet clássico, encontra na dança contemporânea, um lugar de aceitação própria, sendo este mais um fator de maior admiração e respeito por esta última, em detrimento da primeira.

Por muitas pessoas da ETDUFPA compactuarem detalhes e pensamentos, o ballet era alvo de tantas críticas e aversões naquele lugar. Assim foi se passando o primeiro ano do meu curso, repleto de muita indignação.

Felizmente, dia após dia, sem que eu mesma percebesse, pedacinhos da minha rígida cápsula de conceitos e preconceitos foi sendo quebrada. A cada aula que passava, era como se eu fosse despertando para o mundo real e saindo da minha “caixinha”, do meu mundo individualista. Passei a retirar as vendas que me impediam de enxergar à minha volta de maneira mais sensível e humana e comecei a observar com mais cautela e reflexão as diversidades que me rodeavam.

Em meio a esse contexto, não só minha relação com meus colegas de turma, mas com a ETDUFPA, como um todo, foi se modificando, já não revirava tanto os meus olhos, aliás, muitas coisas no jeito das pessoas, às quais eu criticava, de repente me peguei reproduzindo. Laços foram sendo criados e fortemente apertados com todo o âmbito acadêmico no qual eu estava inserida.

Um momento de grande relevância que se passou a essa altura do meu processo, foi quando, dentre os inúmeros amantes da arte e da dança com os quais eu troquei ideias e vivenciei experiências dentro da graduação, encontrei alguém. Bom, encontrei muitas pessoas, mas essa, eu realmente encontrei, pois já a procurava há muito tempo e nem sabia.

Foi no terceiro semestre do curso, quando tivemos as disciplinas *Currículo e Planejamento Educacional em Dança e Política Educacional Brasileira e o Ensino da Arte*, ambas ministradas pela excelentíssima professora Rosângela Colares, que essa mulher, com toda sua potência, atuou como um divisor de águas na vida de cada integrante daquela, ainda tão imatura, turma de 2015.

É até difícil falar de suas aulas, tanto em uma disciplina, quanto na outra, fomos atingidos(as) por ela de formas diversas. Por meio de provocações e reflexões, eu via meus preconceitos expostos, totalmente à flor da pele, enquanto meu orgulho levava fortes e dolorosos “tapas na cara”. Lágrimas rolavam a todo instante, pois era tudo demasiadamente intenso, num nível que não estávamos acostumados. Dentre tantos fatores, para mim, o mais importante em suas aulas, é que nos víamos cercados de amor e de dança.

E foi essa pessoa que eu encontrei: Rosângela Colares, a professora que transborda educação, que respira arte, vive dança e explode amor, minha grande inspiração, amiga desde o primeiro contato, eterna mestra, que me ajudou a compreender o que, de fato, significa “meu lugar”, a “minha dança” e, acima de tudo, com toda sua força e resistência, me fez acreditar que podemos sim, realizar grandes mudanças, basta apenas ter amor o suficiente pra isso.

Figura 7 - Rosângela e eu



Fonte: Acervo pessoal

A partir de então, depois desse “furacão” que passou por nós no terceiro semestre, muitas coisas se modificaram. Tanto a minha relação para com a turma, quanto a da turma, como um todo, melhorou consideravelmente, além de nos tornarmos pessoas mais críticas, pensantes, que discutem e principalmente que se mostram disponíveis ao que é proposto, buscando sempre novas possibilidades para nossa constituição como seres humanos, nossa arte e nossa dança.

Figura 8 - Nossa turma na despedida da Rosângela



Fonte: Acervo pessoal

Figura 9 - Aquela panelinha básica



Fonte: Acervo pessoal

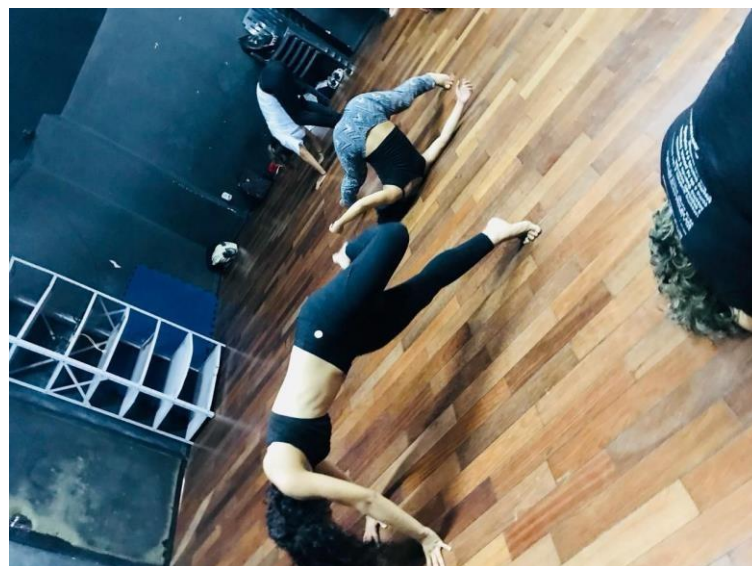
Despida de muitos preconceitos com os quais entrei na faculdade, pude então me permitir receber, sem muitas barreiras, o que chegava até mim na academia. As discussões em sala, as diferentes vivências teórico-práticas nas aulas, o próprio convívio com pessoas dos mais variados estilos de vida, de meios diferentes e que praticavam gêneros de dança diversos, foi essencial para que eu começasse a compreender a Dança, o que é, de fato, de que se constitui, quais são os atravessamentos que lhe passam.

Figura 10 - Descobrimo novas possibilidades (1º semestre do curso)



Fonte: Valério Silveira

Figura 11 - Descobrimo possibilidades (8º semestre do curso)



Fonte: Acervo pessoal

Vivi sensações incríveis, nunca antes despertadas, a dança ganhou novos sentidos e significados na minha vida. Passo a experimentar novos gêneros de dança e vejo então, meu corpo, antes restrito aos códigos do ballet clássico, adquirindo novas informações, técnicas, formas de se mover e de se comunicar artisticamente, começo a criar uma relação afetiva com a dança contemporânea em uma espécie de (re)descobrimto de mim mesma.

Ao conhecermos nossos corpos, suas possibilidades, ordenações, conexões e relações com quem somos e existimos, também compreenderemos e participaremos criticamente de processos de leitura da dança/mundo (MARQUES, 2010, p. 150).

Era assim que me sentia, em um processo de autoconhecimento, reverberando em diálogos entre a dança que habita em mim, a minha própria individualidade e o mundo exterior. Percebia a cada dia, o quanto sou “feita de dança”.

Foi nesse complexo ritmo de mudanças, que comecei a me deparar com algumas inquietações com o ballet clássico, mas agora, não mais vindas de terceiros e sim, partindo de mim mesma.

Devido à minha grande afetividade por educação, um dos questionamentos que sempre tive em relação ao ballet, antes mesmo de entrar na faculdade, estava ligado à forma como essa técnica era ensinada, às arcaicas e tradicionais metodologias de ensino dos(as) professores(as) de ballet, que em muitos casos, acabam por formar bailarinos(as) viciados em uma técnica rígida e complexa ao invés de seres dançantes, trazendo como consequência, traumas, aversão ao referido gênero de dança ou uma relação sofrida com o mesmo.

Certa vez, uma amiga da faculdade, Ana Letícia Figueiró⁷, ao assistir uma aula de ballet e uma de hip hop, de turmas nas quais estava estagiando, escreveu algo em seu relatório que chamou muito a minha atenção:

É muito notória a diversão contida nas aulas de danças urbanas. Os alunos sentem-se à vontade para rir, conversar, se divertir. Já no ballet, percebe-se uma contenção do aluno em aula, algo sério, que não arranca muitos sorrisos e risos, como se fosse aquela aula chata da escola que somos obrigados a ir, enquanto a dança urbana é o “recreio”, onde temos a liberdade de nos movermos como quisermos (Relatório da disciplina Estágio Docente IV, do curso de licenciatura em dança).

Refletindo sobre isso, percebo que realmente há uma dificuldade maior, dentro da aula de ballet clássico, de fazer com que os(as) bailarinos(as) se divirtam, relaxem, estimulem a

⁷ Formada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará; graduada no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará.

criatividade, pois, diferente de outros gêneros, as difíceis formas codificadas que o ballet procura atribuir aos corpos, o modelo característico e tradicional de aula pautada na reprodução de movimentos e em uma rígida disciplina, acaba por estampar no corpo dos bailarinos e bailarinas, tensão e nervosismo.

Sobre os modelos tradicionais de ensino, Isabel Marques (2001) destaca:

Em mundos aparentemente distantes e distanciados, às vezes até mesmo incomunicáveis, escolas de dança e ensino formal indiretamente se retroalimentaram no que diz respeito aos conceitos de arte e ensino. O tradicionalismo que volta a ter força nas escolas de dança encontra reforço em grande maioria das escolas formais que ainda não abandonaram esta filosofia de ensino (o enciclopedismo, o tecnicismo, o aluno tabularasa, etc.). Por outro lado, a ideia de dança e ensino que prevalece entre alunos e professores dessas escolas – mesmo as que não têm essa disciplina como componente curricular pode ser remetida à do século XVIII (virtuosismo, espetáculo, aprimoramento técnico etc.) (p.27).

Acredito, portanto, que nós, docentes de ballet clássico, devemos estar em constante processo de reciclagem de nossas metodologias de ensino e de escuta de nossos alunos e alunas, para fazer com que os mesmos, vejam refletido em nós, assim como em nossas aulas, toda alegria, conforto e realização pessoal que a dança, independente de gêneros, visa proporcionar a quem pratica.

Hoje eu sei que não é fácil estar neste lugar de docente que buscou desconstruir o ballet, mas na época, não conhecia essa dimensão. Dessa forma, sempre que ouvia a crítica ao ballet, contra-argumentava dizendo que o problema não estava em sua técnica e sim, nas metodologias de ensino dos professores e professoras.

Porém, foi no ápice da minha desconstrução, quando a minha relação com a dança se torna mais plena e íntima, que as maiores inconformidades começaram a surgir.

Eu estava estudando que a dança é pensamento, sentimento, filosofia, política e experimentando inúmeras sensações que me levavam a reafirmar esses conceitos. Thereza Rocha (2016), na apresentação de seu livro *O que é dança contemporânea?* diz:

Estão convocados à leitura de seu livro todos aqueles que quiseram tomar a dança como um bom motivo para um brinquito de pensamento e vice versa. Pois já é chegada a hora de entendermos de uma vez por todas que dançar e pensar não são água e azeite e, ainda melhor, que o pensamento não é o vinagre da dança (p.16).

A autora enaltece assim, a indissociabilidade entre pensamento e dança à qual eu começava a, de fato, compreender na prática. Entretanto, dessas vivências que me faziam ver sentido na dança, nenhuma parecia relacionar-se com o ballet e eu não entendia porque muito do que me era proposto dentro da ETDUFPA, laboratórios, pesquisas de movimentos relacionadas a diferentes temáticas para serem transformadas em dança, eram novidade para mim, já que eu fazia dança há muitos anos. Me perguntava porque aquelas sensações, não me eram provocadas nas minhas vivências enquanto bailarina clássica.

Nesse momento, muito me identificava com as palavras de Rosângela Colares:

Percebo que no momento artístico que me encontro a dança abre espaço para uma não dança, esta se afirma por abdicar de muitos parâmetros que historicamente foram atribuídos a fazer dança. Minha história pessoal cruza com a própria história da dança e enxergo uma relação entre os acontecimentos que levaram certa vertente da dança para outro lugar, abrindo mão de alguns aspectos tradicionais deste fazer, e de outro modo, requerendo para esta dança um aspecto estético-social (LAVAND, 2011, p. 30).

Entendo a “não dança” citada pela autora, como o meu novo olhar perante a dança, resultante dos processos pelos quais estava passando, que se distinguiu de tudo que eu havia aprendido sobre esta arte, até então.

Dentre as críticas mais corriqueiras a respeito do ballet, na ETDUFPA, era o que se falava a respeito da “não produção”, apenas “reprodução”, de tornar o bailarino um mero expositor de “movimento pelo movimento”, ou seja, sem ter um indutor, algo que lhe leve a se movimentar, que começava a relacionar-se de alguma forma com as minhas inquietações com o mesmo.

De acordo com Rodrigues e Lima (2011, p. 8):

Essa tendência mecanicista no balé vem desde o seu nascimento, na corte italiana do séc. XVI. Mesmo considerando o bailarino como artista a valorização de formas e execuções era o que predominava na prática do balé. [...] Algumas transformações ocorreram durante todo esse tempo até os dias de hoje, no entanto pode-se perceber que a técnica prevalece sobre outras qualidades que um bailarino deve ter. Características como expressão, capacidade de comunicar algo enquanto dança ou até mesmo capacidade de sentir e fazer as pessoas sentirem o que a dança manifesta.

Assim como os autores, me via nesse contexto de enxergar, cada vez mais, a “encegueiração” pela técnica, em detrimento de indutores criativos, sensações e emoções, dentro do ballet clássico.

Passei então a analisar a palavra “produzir” dentro de outros gêneros, principalmente nos trabalhos que eram propostos na universidade.

De acordo com Cecília Salles (1998, p. 28):

O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado. É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo. O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores. Intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos dele descrever o elemento direcionador do processo.

Passo a entender, então, que processos de criação, não se resumem a simplesmente criar células coreográficas aleatórias e nomeá-las, que envolvem estudo, laboratórios de movimentações, pesquisas, tanto teóricas, quanto práticas, tanto externas, quanto internas aos nossos corpos.

Começo a perceber, também, que não existem limites para o corpo que dança. Para Thereza Rocha (2016, p. 38): “o corpo é político. Assim como são políticas as situações do corpo em cena e da expectativa”. Compreendo assim, a capacidade expressiva do corpo sobre qualquer tipo de ideia ou pensamento. Tudo pode vir a ser dança. Finalmente entendi que dança não é ferramenta para produção de conhecimento, pode até ser, mas que, principalmente, por si só, possui os próprios conhecimentos, por ela produzidos.

A esse respeito, me vejo totalmente contemplada nas palavras de Isadora Duncan (1997, p. 103):

A dança, em minha opinião, tem como finalidade a expressão dos sentimentos mais nobres e mais profundos da alma humana: aqueles que nascem dos deuses em nós, Apolo, Pan, Baco, Afrodite. A dança deve implantar em nossos vidas uma harmonia que cintila e pulsa. Ver a dança apenas como uma diversão agradável e frívola é degradá-la.

Voltando-me novamente ao ballet clássico e o dilema da produção de conhecimento, podemos perceber que os trabalhos desse gênero de dança resultam, com frequência, em interpretações de ballets de repertório e, desde os fins da década de XX, temos também o neoclássico, que surge com a companhia Ballets Russes, fundada por Serguei Diaghilev⁸ e configura-se como uma grande revolução na história do ballet, pois permite aos(as) bailarinos(as) novas possibilidades de movimentações, de maneiras de dançar, sem desmerecer a técnica de ballet.

Oneoclássico traz consigo novas perspectivas de criação, utilizadas por muitos grupos e companhias de ballet para montar seus trabalhos. Entretanto, não raro encontramos nesses grupos e companhias, coreografias montadas em curtos espaços de tempo, sem muito estudo ou pesquisa sobre a temática da obra, para serem levadas à competições e festivais de dança.

As novas descobertas sobre produção em dança, me enchiam de entusiasmo. Estava vivendo euforias políticas internas, a militância, principalmente o feminismo, tornavam-se cada vez mais forte nas questões sociais. Me revoltava com a sociedade e queria gritar todas as minhas inconformidades em forma de arte. Experimentar as inúmeras possibilidades que a dança me oferecia para tal, me fortalecia.

Porém, quando eu olhava para o ballet, sentia uma decepção profunda ao ver que o lugar que eu mais amava dentro da dança, não me proporcionava o refúgio que eu precisava. Queria o ballet para gritar também, para produzir conhecimento, criticar, fazer refletir, sorrir, chorar de emoção, falar de amores e de dores.

Mais uma vez, me sinto contemplada pelas palavras de Rosângela, quando diz que “toda a stateiade a contecimento se relações me impeli para um lugar que eu não entendia qual era, já não conseguia estar do mesmo modo, minha relação com a dança havia se modificado” (LAVAND, 2011, p.12).

Vivi então, intensamente esse período, me deixei sentir o que chegava a mim, fossem coisas positivas ou negativas e me propus a investigar essas sensações para entender o que elas queriam me dizer. A crise com o ballet, afetava em todos os âmbitos da minha dança. Passei por medos, me senti perdida, admirava a dança de outras pessoas, mas não conseguia admirar a minha. Já não me achava melhor do que ninguém, pelo contrário, me sentia muito pequena perto de outras pessoas.

⁸ Empresário artístico russo e fundador dos Ballets Russes, companhia de bailado a partir da qual muitos famosos dançarinos e coreógrafos surgiram.

Mesmo com tudo isso, eu não largava o ballet e o meu grande dilema era entender o porquê disso: porque era tão difícil para mim, abandonar algo que, aparentemente, já havia me abandonado?

Foi em meio a todas essas situações internas e externas, que finalmente pude encontrar dentro de mim a *minha dança*.

Klauss Vianna (2008), afirma:

Mas se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original e diferenciado, e é a partir daí que este evoluiu para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (p.105).

Descobri que a minha dança, não se trata de um gênero específico com uma técnica codificada, que é algo tão singular, que não poderia pertencer a nenhum outro ser no mundo, somente a mim. A minha dança, é repleta da minha própria subjetividade, das minhas técnicas pessoais, do que o meu corpo e a minha alma querem colocar para dentro ou para fora e fazem através de movimento. Me acompanha a todo instante da vida, em tudo que eu faço ela está presente, nunca me abandona. Percebi que a minha dança é a parte de mim que eu mais amo.

Certo dia, mostrei a um amigo meu, Caio Bandeira⁹, uma música que falava sobre a violência contra a mulher, sobre estupro e disse que estava pensando em montar uma coreografia para dançar nesta música. Ele respondeu “*Bacana, mana. Vais dançar ballet?*”, imediatamente respondi como se fosse óbvio “*Claro que não, né, dança contemporânea*” e ele, mais uma vez “*Por que não, mana? Porque não danças um balletzão, nas pontas, com essa música? Já pensou na desconstrução que iaser?*”

Preciso dizer que esse foi um daqueles momentos em que, se estivéssemos em um filme, tudo à minha volta congelaria e seríamos apenas eu e o choque de realidade que eu havia acabado de receber. Aquela pergunta me atingiu de tal forma, que agiu como um divisor de águas na minha vida quanto pesquisadora, bailarina e professora de ballet clássico. Diante daquela pergunta, o que repercutia na minha cabeça era “*por que não, mesmo?*” Obrigada por isso, Caio.

⁹ Graduando do curso de Licenciatura em Dança da universidade Federal do Pará.

Neila Baldi¹⁰(2017), em sua tese de doutorado, diz: “o balé tem tradição—uma história de séculos, que codificou movimentos e, em muitos casos, modos de se aprender e ensinar. Mas tem inovação também e por isso se mantém até hoje” (p.43).

A contemporaneidade é o momento em que vivemos e se o ballet permanece até hoje, fazendo parte dessa contemporaneidade, ele pode sim, tratar de pensamentos contemporâneos em dança, trazendo à tona o meio em que está inserido, as relações entre pessoas e coisas e, principalmente, dando atenção às etapas muitas vezes negligenciadas.

Ao se referir à diversidade de temáticas abordadas em seus cursos de mestrado e doutorado, Neila Baldi (2017) destaca, ainda: “pesquisas sobre criação, educação, história etc. Um grupo bastante eclético. Cabe o balé clássico dentro de tudo isso? Coube” (p. 42).

Comecei a perceber então que, apesar da técnica do ballet ainda seguir, predominantemente, os modelos tradicionais, inúmeros(as) artistas/pesquisadores(as), amantes da técnica clássica, mas que assim como eu, também apresentam uma série de inquietudes e questionamentos a respeito da mesma, já se preocupam em pesquisar, estudar, produzir conhecimentos que proponham reformas nas maneiras de pensar, ensinar e dançar ballet.

Direcionei minha atenção, então, ao termo *dança contemporânea*. De acordo com Thereza Rocha (2016, p. 114):

Se na dança contemporânea, é a própria dança que faz perguntas a si e ao mundo, ela pode se oferecer como um bom operador transversal para pensar qualquer dança. Seguindo esta proposta, a dança contemporânea funciona como uma espécie de fresta ou janela: os graves questionamentos éticos, estéticos e políticos presentes na dança contemporânea nos ajudariam a pensar a própria dança.

Partindo do entendimento de que o ato de dançar contemporaneamente surge do olhar sensível e reflexivo em relação ao meio em que se vive, de pensamentos contemporâneos, compreendi que qualquer gênero de dança que, em seu fazer artístico, traga à tona desdobramentos acerca da realidade em que se está inserido, estará tecendo diálogos entre processos de criação e pensamentos contemporâneos em dança.

¹⁰ Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Mestre pelo mesmo programa. Professora Assistente do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Especialista em Dança em Consciência Corporal pela UniFMU (2007) e em Gestão Cultural pelo Senac (2013). Possui graduação em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi (2009) e graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999). Pesquisa pedagogias da dança, educação somática, autobiografia e balé clássico.

Na correria do dia a dia, na competitividade a qual o mundo nos submete, queremos ver resultados rápidos. Na dança, não é diferente, no ballet, menos ainda. Coreografias são criadas a todo momento, de uma semana para outra, de um dia para o outro, muitas vezes, sem permitir que o trabalho desenvolvido, possa ser observado, absorvido, saboreado e sentido pelo bailarino.

Segundo Jussara Sobreira Setenta (2008, p. 43):

O corpo possui um elenco de informações que se estabilizam no processo de sua constituição como corpo. Estão impregnadas no corpo variadas experiências que colaboram no processo de produção de falas. O corpo que dança está exposto a distintas formas de preparação corporal e, ainda, a distintas instruções que disparam o processo de criação. Corpos em movimento na dança expõe peculiaridades e refletem sobre o seu fazer. Entretanto, faz-se importante apontar que nem sempre ocorre a reflexão crítica desses fazeres. Nem sempre os corpos em processo encontram-se disponíveis para investir em perguntas em vez de respostas. O corpo propicia o encaminhamento de muitas perguntas que não precisam ser respondidas mas merecem ser levantadas. Uma proposta de reflexão crítica viabiliza a existência de proposições que apareçam no decorrer do fazer e, instiguem o corpo a apresentar tantas questões quantas se fizerem necessárias, até o proferimento de falas provisoriamente finalizadas.

Acho que nunca criei um laço tão forte com uma palavra como aconteceu com a palavra *processo*, na verdade, ultrapassou esses parâmetros, tornou-se para mim, uma filosofia de vida. Percebi o quanto sou constituída de inúmeros processos que se inter cruzam e assim, passeio olhar com mais atenção a cada um deles, me esforçando para respeitar todos. Comecei a dar tanta importância aos caminhos percorridos, quanto aos resultados que se obtém através desses caminhos.

O cuidado que passei a atribuir aos meus processos, reverberou na minha dança. Meu corpo dançante ganhava uma nova roupagem, uma nova escuta.

Entendi que o ballet, por si próprio, não era o responsável por nenhuma das minhas dores e crises e se fosse por motivo e realmente o amava, nunca me enganei quanto a isso. Gostava da técnica trabalhosa, gostava das formas que ele atribuía ao meu corpo, gostava de me relacionar com ele. Conseguia sim ter prazeres e sensações, não me sentia um robô ao dançar. Havia me acompanhado durante todo o meu processo e eu aprendi muito com ele.

Diante disto, me enchem de esperança as palavras de Neila Baldi (2017), quando ela diz: “em minhas aulas, parto desse pressuposto: de que estamos trabalhando com princípios da técnica clássica e que com eles podemos dançar contemporaneamente” (p. 44).

Partindo desses princípios, decidi que essa seria a nova etapa do meu processo: me debruçar na pesquisa sobre processos de criação no ballet clássico, entender e falar dessa resistência à grande forma de escrever, de pensar, de dançar; buscar novas abordagens que levem, principalmente a nós, professores, coreógrafos e bailarinos clássicos, a olharmos para o nosso ballet, com toda sua técnica de quinhentos anos de idade e conseguir criar a partir dela, meios de constituir processos pensantes, repletos de estudo e pesquisa, para que então, mergulhado cada vez mais na sensibilidade da dança, o ballet clássico possa também expressar pensamentos contemporâneos em dança.

3. BALLETO CLÁSSICO: HISTÓRIAS ESCRITAS POR REVOLUCIONÁRIAS

A bailarina pensa

(o gênero nesta frase, marcado exclusivamente no feminino, é de propósito, pois se acreditamos demais na história, corremos o risco de naturalizar o fato de que somente no século XX tenhamos nomes de mulheres reconhecidas como filósofas, cientistas, coreógrafas, etc., significando com isso que, somente no século XX, as mulheres passaram a pensar.

A bailarina pensa (ROCHA, 2016, p. 90).

Não tentava investigar as novas questões que me haviam sido despertadas, procurei a história do ballet clássico, a fim de entender quais seus reflexos na forma como o ballet alcança a contemporaneidade.

Revisitando o contexto histórico da dança cênica ocidental, porém, de maneira profunda, como nunca antes eu havia feito, uma infinidade de descobertas me levam a refletir sobre vários fatores e um deles é o fato de que, quanto mais inseridos(as) em algo nós estamos, maior se torna a importância de conhecermos, de fato, a história daquilo.

Muito se ouve repetidamente sobre a história do ballet e é esse “muito que se ouve”, que Thereza Rocha critica, pois nele, muito mais, se perde. Mas felizmente, alguns desses “perdidos”, eu consegui encontrar. Alguns não, algumas. E será uma honra poder compartilhá-las aqui.

Para quem diz que o ballet não faz política, eu convido a conhecer a nossa história, de um ballet repleto de revolucionárias, cheio de feministas.

3.1. UM CAMINHO EM PROCESSO

Em meados do século XV na Itália renascentista, é que começa a se delinear o que conhecemos hoje como o *ballet*. Este período da renascença é marcado por uma intensa valorização das artes como elemento de poder, status e ascensão social. Para os renascentistas, as artes relacionavam-se com códigos da elite e é neste contexto em que a dança, que já era popular em algumas cidades italianas, é impulsionada.

Segundo Castro (2015, p.18):

A dança nessa época era ferramenta para se ascender socialmente e era importante para o poder político. Para os cortesãos renascentistas, ela funcionava tanto como símbolo e expressão de códigos sociais e políticos, quanto como recreação, exercício e entretenimento.

Dessa forma, observa-se que a dança ultrapassava as barreiras de espetacularidade e entretenimento, principalmente na época do *Quattrocento*¹¹, atuando como marca social, como divisora de classes, sendo utilizada estrategicamente por uma elite que objetivava estar sempre em destaque e superior, perante o restante da sociedade.

Por ocorrerem inicialmente nos ambientes formais das cortes e serem praticadas por membros da mesma, tais danças ficaram conhecidas como *Ballet de Corte* e eram constituídas de luxuosos figurinos, cenários criados por importantes nomes da pintura, entre eles Leonardo Da Vinci, coreografias que exaltavam graça e elegância, destacando formas harmônicas e simétricas, em busca de uma perfeição estética.

O primeiro ballet de corte de que se tem registros é o Ballet Comique de la Reine, produzida na França, em 1581, por Beaujoyeux. Baseava-se na “história de paixões denominada pela razão e pela fé (referência clara ao poder da igreja) de um rei e uma rainha vencendo seus inimigos, de conflitos resolvidos e do triunfo da reconciliação e da paz” (HOMANS, 2012, p. 34). Beaujoyeux escreveu no prefácio do ballet: E agora, após muitos acontecimentos desnorteantes... O ballet permanecerá como uma marca de força e solidez do vosso reino... O rubor da cor, retornou para nossa França.

¹¹Refere-se aos eventos culturais e artísticos do século XV na Itália, analisados em conjunto. Engloba tanto o final da Idade Média (arte gótica e Gótico Internacional), quanto o começo do Renascimento. Os artistas voltaram-se mais às formas clássicas da Grécia e Roma.

Entende-se assim, que o enredo deste ballet, ganha uma consistência baseada em paixões e emoções humanas, atribuindo a este, forte unidade dramática que se insere na obra como um todo.

Nesse período dançavam apenas os homens, que ainda não tinham formação específica nem virtuosismo técnico, e que começaram a se travestir para os papéis femininos (ASSIS & SARAIVA, 2013, p. 306). Impedidas de participarem dos ballets, mulheres mantinham-se restritas à plateia vendo-se representadas por homens nos espetáculos. Tal fato representa a histórica diferença de gênero, e constante subordinação do gênero feminino ao masculino.

Apesar de toda carga inovadora que o Ballet de Corte trouxe consigo, ainda era uma arte praticada, em sua maioria, por amadores, representados, de acordo com Nevile (2008), pelo rei e outros membros da elite, como cortesãos, embaixadores, aristocratas, príncipes da igreja, entre outros. Entre estes, faziam-se presentes alguns profissionais, mas eram minoria.

O profissionalismo na dança, tem sua consolidação no reinado de Luís XIV (1638-1715). O rei, dedicava-se demasiadamente aos treinamentos de dança, mais até, do que seus antecedentes. Segundo Castro (2015), o marco de suas performances em ballets aconteceu em 1653, quando, com quinze anos, apresentou-se no papel principal do ballet *Le Ballet de la Nuit* (O Ballet da Noite), desenvolvido no contexto da Fronde Francesa¹², em que o absolutismo estava sendo colocado em questão, tal ballet apresentou grande importância política, visando acalmar os sentimentos antimonarquistas e restabelecer a confiança no governo.

Este ballet, surge então, no sentido de afirmar o poder, elevação e absolutismo do rei, que, apesar dos acontecimentos tortuosos da noite, levanta-se pela manhã, como o Sol, com toda sua glória, disposto a vencer as dificuldades e oposições, recebendo assim, o título de Rei Sol. Era um discurso do poderio da França, um claro aviso aos reinos inimigos.

O século XVII ficou marcado como o grande século do ballet, onde este, atinge seu apogeu com a criação da *La Réal Académie de Dance* (Real Academia de Dança), fundada em 1661 por Luís XIV. Com a fundação da academia, inicia-se o treinamento formal, marcando o estopim do profissionalismo na dança. De acordo com Bourcier (2001), a instituição objetivava regulamentar as apresentações de dança dentro do corte, submetendo os espetáculos à aprovação dos acadêmicos para que pudessem ser levados ao público. Tratou-se de um maneira de registrar a codificação do método de ballet.

¹² Uma série de guerras civis ocorridas na França entre 1648 e 1653 – concomitantemente à Guerra Franco-Espanhola (1635-1659), e alguns anos após a Guerra dos Trinta Anos – em que a monarquia se viu diante de uma série de conflitos, contrários à ela, partindo de diversos segmentos da sociedade.

Luís XVI, nomeou em 1672, Pierre Beauchamps como o primeiro maître de ballet¹³, que, conforme Puoli (2010), formou os quatro primeiros bailarinos profissionais Miles Roland, Lepeintre, Fernon e Lafontaine, além de apresentar grande contribuição no sentido da sistematização da técnica do ballet.

Dessa maneira, a dança sofre um grande impulso no que se refere ao aperfeiçoamento da técnica, suprindo as expectativas de Luís XIV de, segundo Homans (2010), estabelecer a etiqueta e o ballet como características centrais na vida da corte, mas também, buscar expandir a cultura francesa na Europa. Neville (2008), ressalta ainda que o rei desejava que a França alcançasse o melhor padrão de dança da Europa, contribuindo para o aperfeiçoamento artístico da mesma.

Em 1669, Luís XIV fundou a Escola de Dança Francesa, que hoje é conhecida como Escola de Dança da Ópera de Paris, uma das mais antigas e prestigiadas instituições de ballet no mundo. Puoli (2010) destaca, que, denominada como “berço do ballet clássico”, a Ópera de Paris possibilitou a expansão e a evolução do ballet pela Europa desde o século XVIII.

3.2. HISTÓRIAS DE FEMINISTAS

Em meados do fim do século XVII, em decorrência do desinteresse das cortes pelos ballet que, segundo Puoli (2010), se deu devido ao fato de não ter mudado em sua estrutura, sem apresentar elementos inovadores, novos gêneros começam a surgir, entre eles, o Comédia Ballet, gênero dramático, musical e coreográfico, que resultou da união de trabalhos de Jean-Baptiste Poquelin (Molière)¹⁴ e do compositor Jean-Baptiste Lully¹⁵.

No que se refere a Lully, Giovana Puoli (2010), destaca:

Em 1681, Lully compôs ballets ainda dançados pelas principais personalidades da corte com a participação de bailarinos da academia fundada em 1661 por Luís XIV. Exigia bailarinos profissionais já acostumados com o desenvolvimento que a dança

¹³ Possui a função da formação dos bailarinos(as). É o responsável, junto ao coreógrafo, por manter e remontar, quando necessário, a obra, respeitando sua autenticidade, qualidade técnica e artística. O maître ministra aulas à companhia cuidando da unidade de trabalho e estilo que estão em sua responsabilidade.

¹⁴ Mais conhecido como Molière, foi um dramaturgo francês, além de ator e encenador, considerado um dos mestres da comédia satírica.

¹⁵ Compositor italiano, naturalizado francês. Passou a maior parte da vida trabalhando na corte de Luís XIV. Compositor prolixo, seu estilo foi largamente imitado na Europa.

académica alcançara ao longo dos vinte anos desde a fundação da Royal Academia de Dança (p. 11).

Com as contribuições de Lully, o profissionalismo no ballet avançava ainda mais e em 1681, traz, segundo Castro (2015) o marco definitivo da despedida dos amadores em cena e da participação feminina nos papéis principais, como a produção de *Le Triomphe de L'Amour*. Este ballet foi levado à cena no Teatro do Palais Royale e contou com a participação de Mademoiselle Lafontaine, a primeira bailarina profissional no principal papel feminino, a primeira mulher a pisar num palco de um teatro público, de que se tem registos.

Sobre a introdução da imagem feminina no ballet, aponta Homans (2010, p. 40):

[...] La Fontaine apenas ilustrou o que as pessoas já sabiam: que nos anos seguintes do estabelecimento da Ópera de Paris a dança social e a dança profissional estavam se separando, havia agora dois caminhos distintos, a corte e o palco, e eles não se misturavam tão livremente como no passado. Para as mulheres, esse era um caso de promoção para despromoção: quando os nobres reais começaram a desistir e os seus papéis foram ocupados por profissionais qualificados (mas socialmente baixos), as mulheres dançarinas encontravam um lugar.

Observa-se, assim, que o ballet *Le Triomphe de L'Amour*, não representa apenas um marco revolucionário da ascensão do gênero feminino na dança, como também da evidente separação, que já estava em processo, entre a dança social e a profissional, nas palavras de Caroline Castro “essa participação feminina representou muito mais uma ruptura da dança de corte, para a dança de palco, da dança amadora, para a profissional (CASTRO, 2015, p. 76).

Com esse “disparador feminino”, as mulheres passam a se fazer cada vez mais presentes no âmbito da dança. De acordo com Siqueira (2006), no século XVIII, a Ópera de Paris era um dos centros mundiais da dança, onde as bailarinas começaram a se destacar, ocupando os principais lugares nos espetáculos, aperfeiçoando esta arte que até então era concebida de acordo com o corpo masculino.

No começo do século XVIII, com o constante aperfeiçoamento técnico e profissionalismo, sendo executada por homens e mulheres, a dança alcança grande prestígio e difusão. Na segunda metade do mesmo século, o ballet começa a ser questionado por teóricos que pregavam uma reformulação da técnica clássica. Entre estes, destaca-se Jean Jacques Noverre, bailarino e professor de ballet francês, grande revolucionário do seu tempo.

Através de uma série de cartas onde teceu reflexões acerca da maneira como se produzia e era ensinado o ballet naquela época, Noverre exprime sua crença de que a dança deveria converter-se em arte de imitação, ou seja, em consonância com o modelo aristotélico. Acreditava que a dança deveria imitar de maneira verdadeira, as expressões humanas, sendo movida pela sensibilidade das paixões que afetam a alma, através do modo dramático.

Desta forma, suas reflexões lhe levam a propor um novo gênero de dança: o *Ballet d'Action* (Ballet de Ação). Marianna Monteiro (2006), explica:

Segundo Noverre, no ballet de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança, assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada *dança mecânica*, que se contenta em “agradar os olhos”, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (p.33-34).

Dessa maneira, infere-se a rejeição de Noverre pela execução automática de uma técnica, sem que lhe seja atribuída vida e emoção, considerando-a incapaz de tocar o público de alguma forma. O Ballet de Ação, viria justamente no sentido de reformular no ballet, estas questões que tanto incomodavam o mestre. A pantomima, pode ser considerada, neste sentido, como gesto expressivo, portador de um significado concreto.

A pantomima é pensada como uma linguagem que articula com a rapidez do relâmpago, universal e imediata. Não há descontinuidade entre o sentir e o expressar. Ela pode ser compreendida por todos os povos do mundo. É preciso muitas palavras para exprimir um sentimento ou um pensamento, mas basta um gesto para retratá-los (MONTEIRO, 2006, p. 140).

As ideias de Noverre, foram de enorme relevância para a reformulação de pensamentos em relação ao ballet e avanços na maneira de se praticar esta arte, principalmente no que se refere à expressividade na dança. Noverre exerceu grande influência na prática artística de bailarinos e coreógrafos, entre estes, encontra-se Jean Dauberval, que desenvolveu em 1789 o ballet *La Fille Mal Gardée*, o primeiro ballet de repertório a não conter elementos da antiguidade clássica, como deuses, ninfas e fadas e sim, contar com a presença de personagens reais.

De acordo com Assis e Saraiva (2013), com a crescente popularização da dança perante a sociedade, começa a surgir o que, com o tempo, foi se solidificando e permanece

latente até hoje: preconceito com homens na dança. Estes, passam então a ser associados à homossexualidade e afeminação.

Além disso, um período de instabilidades econômicas e sociais resultantes das revoluções Francesa e Industrial, faz com que a valorização da dança, caia em declínio.

De acordo com Marília de Assis e Maria Saraiva (2013, p. 307):

Um desprestígio na dança foi causado pelas revoluções francesa e industrial (séculos XVIII e XIX), período relacionado ao pecado, frouxidão moral e inimigo da vida espiritual; e o corpo, até então instrumento de prazer, passou a ser um instrumento de produção. Por isso e pela baixa remuneração da profissão, a dança não era atrativa para os homens, que renunciaram à profissão, passando as mulheres a ter mais oportunidades de apresentação.

Neste contexto, a introdução feminina na dança intensifica-se, porém, observa-se que tal fato não ocorre de forma inclusiva por parte dos homens e sim, por situações que tornaram, para estes, o ambiente da dança, despresticioso e desfavorável econômica e socialmente falando.

Ao mesmo tempo em que as mulheres ganhavam mais espaço e oportunidades no meio da dança, ganhavam também, uma conotação negativa perante a sociedade. As chamadas “garotas do ballet”, eram associadas à prostituição, e olhadas de maneira extremamente carnal e sexualizada por homens, que viam nelas, fonte de excitação e satisfação pessoal, levando muitas bailarinas, desprovidas dos papéis de destaque, a aceitarem certas propostas e ingressarem no mundo da prostituição (HANNA, 1999).

Anderson (1978) cita que, nesse período, os/as bailarinos/as eram olhados/as com ambivalência moral. A Igreja condenava o teatro e não fazia o funeral ou casamento de um/a ator/atriz ou bailarino/a, mas bispos e cardeais contratavam bailarinos/as para diversão em seus banquetes, e inclusive, algumas bailarinas eram suas amantes.

Nessa atmosfera de refinamento técnico marcado pelo protagonismo feminino no ballet, as bailarinas passam a expor suas inconformidades com o cenário tradicional da dança que lhes era imposto. Emergem assim, inúmeras transgressoras de suas épocas, que marcam esse período devido às mudanças que promovem através de suas danças, mudanças estas, que se propagam no sentido de revolucionar o ballet.

Entre os nomes femininos revolucionários da época, temos Marie Sallé, que inconformada com o modelo que o ballet seguia, segundo Homans (2010), pôs de parte a sua formação clássica e voltou suas atenções para solos pantomímicos, contendo gestos e

movimentos livres para que histórias e emoções fossem transmitidas sem o recurso da palavra falada. “Foi uma das primeiras a abolir o sincômodo trajese da época, como as perucas e sapatos altos” (ASSIS & SARAIVA, 2013, p.308).

A respeito de Sallé, destaca Daniela Silva (2007, p. 40):

[...] rompeu com vários estereótipos do período. Era uma mulher, num mundo onde os homens ainda eram soberanos como bailarinos. Era uma coreógrafa ousada que se utilizava da pantomima para transmitir seus sentimentos, dispensando as máscaras e as roupas compactas do ballet que dificultavam os seus movimentos. Os figurinos usados por Sallé embravavam roupas gregas, deixando seu corpo livre, o que realçava a sensualidade do corpo da bailarina em cena. Com isso, Marie Sallé trouxe para o ballet um caráter feminino e erótico, onde a subjetividade do corpo entrava em cena, demonstrando que o ballet poderia expressar a interioridade do sujeito, não apenas fatos gloriosos e heroicos da nobreza.

Mendes (1987), afirma ainda que Sallé buscava a liberação muscular da bailarina, pois considerava que sua técnica era prejudicada pelo vestuário. Percebe-se assim, o caráter revolucionário que Sallé aplicou à sua prática, que marca o início da reformulação do vestuário do ballet.

Ainda se tratando da evolução no vestuário, entra em cena Marie-Anne de Cupis de Camargo, mais conhecida como Le Camargo.

Le Camargo destacou-se por seu brilhantismo técnico, pois executava com precisão passos tradicionalmente efetuados pelos homens, como *entrechts* e *cabriolés*. A fim de realizar tais passos com maior facilidade e destreza, encurtou o comprimento de suas saias, causando escândalo na Ópera de Paris (SILVA, 2017, p. 41).

Embora o objetivo das bailarinas, com tais atitudes, fosse encontrar formas que facilitassem o desenvolvimento da técnica em seus corpos, as mudanças propostas, foram vistas como forma agressiva à moral e ao “bom comportamento” da época, levando por exemplo “a hipocrisia da classe que financiava alguns teatros a obrigar as bailarinas da Ópera a descer o comprimento das saias, para não inflamar os espectadores masculinos” (ANDERSON, 1978).

Torna-se nítida a coragem apresentada pelas duas bailarinas de romper com estereótipos e quebrar paradigmas, de maneiras tão drásticas, tal qual fizeram, em uma sociedade absorpta por tabus referentes aos corpos femininos, que os limitavam a um estado de submissão e obediência.

Por muito que nos custe imaginar, a ideia de que Camargo podia exibir de forma tão ousada seu talento, assinalou uma mudança da modéstia para a maneira de dançar. Suscitou muitas críticas e serve para lembrar como as bailarinas podiam parecer provocadoras no palco, sobretudo quando rompiam com os modos prescritos do estilo nobre [...] Sallé e Camargo alteraram sem querer o rumo do ballet, apontando-o para o século XIX (Homans, 2010, p.92)

Conclui-se, portanto, que as atitudes de Sallé e Camargo, carregam imensurável importância no sentido da libertação dos corpos femininos, na dança e na sociedade como um todo.

Chegamos então, a era do Romantismo, que atribui uma nova roupagem ao contexto social. Sobre este período, aponta Hanna (1999):

O período romântico do século XIX revelava fascínio pelo sobrenatural, pelo exótico e pela fantasia. Nas imagens da dança, faziam-se presentes os contos de fadas e os romances melodramáticos e até pornográficos, que refletiam devaneios, angústias, ambiguidades psíquicas e sexuais. Os coreógrafos buscavam a magia, acentuando, sobretudo, os aspectos emocionais e intuitivos da natureza humana, em detrimento do aspecto racional. O romantismo exaltava a mulher, não tanto em sua condição de mãe, esposa ou amante, mas como uma representação do inatingível, do ideal sonhado pelo homem, que está disposto a sacrificar sua vida por isso.

Marcado pelo surreal, pelas emoções à flor da pele, pelo erotismo, pela idealização da imagem feminina como ser inocente, puro e inatingível. O romantismo exerceu grande influência sobre o ballet, fazendo com que suas características se vissem refletidas no que, em meados de 1830, ficou conhecido como ballet romântico.

O ballet romântico atinge seu auge em 1832, com o ballet *La Sylphide*, marco do romantismo no ballet, coreografado por Philippe Taglioni¹⁶ especialmente para sua filha, Marie Taglioni¹⁷, a primeira bailarina a dançar sobre sapatilhas de pontas, emocionando a plateia da Ópera de Paris. Caracterizada pela sua sutileza, movimentos e expressões etéreas, Taglioni desencadeou a tendência para a idolatria feminina nos ballets.

[...] apesar da ilusão de feminilidade, causada pelo corpete justo, saia até quase o tornozelo e os ombros desnudos, ser realçada e associada às visões sobrenaturais, nela prezava a ausência de qualquer vestígio de expressão carnal na forma de dançar, e por isso o estilo de Taglioni era considerado casto (ANDERSON, 1978).

¹⁶ Dançarino e coreógrafo italiano e professor pessoal da própria filha, a famosa bailarina Marie Taglioni.

¹⁷ Bailarina sueca da era do ballet romântico, uma figura central na história da dança europeia.

Taglione então, adquiriu uma imagem de eterna pureza e ideal de padrão feminino a ser seguido, relata Silva (2017), que muitos autores criam em torno da bailarina, um ideal de feminilidade, baseado na doçura, beleza e pureza.

É importante ressaltar, que a maioria dos registros que se tem sobre Taglione, lhe colocam neste lugar que foi citado, de “boa moça”, submissa e, conseqüentemente, sem direito à fala.

Desse modo, observa-se que sua história, escrita por homens, não lhe permitiu o direito de manifestar qualquer tipo de pensamento, como algumas outras bailarinas tiveram, mesmo que minimamente. Portanto, é uma história que merecesse ser confiada, assim como, recontada.

Indona “contramão” das supostas características sutis de Taglione, entra em cena Fanny Elssler, que aplicava à sua dança, mais intensidade, calor humano e sensualidade, o que lhe rendeu a fama de impetuosa e pagã. Além de ficar conhecida por disfarçar-se de personagens masculinos, também ganhou popularidade por levar ao ballet danças folclóricas, como a tarantela e a cachucha. Com isso, o espetáculo ganhou contornos eróticos, o culto da bailarina atingiu grandes proporções e muitos papéis masculinos passam a ser frequentemente dançados por bailarinas (HANNA, 1999; ANDERSON, 1978).

Retrata Portinari (1989) que é estabelecida uma rivalidade entre as duas bailarinas: de um lado, havia um público que idolatrava a dança “cristã” de Taglione, considerada “bailarina ar” (caracterizada pelo estilo da Sylfide e por danças lentas, como *adagios*); de outro a dança “pagã” de Elssler era favorita, sendo esta considerada “bailarina terra”, em correspondência a danças mais rápidas, como de caráter *e allegros*. Ao privilegiar a sensualidade e exotismo em suas danças, Fanny Elssler reforçava a ideia de bailarina cortesã.

Destaca-se ainda, Carlota Grisique, segundo Puoli (2010), ficou conhecida por unir as qualidades etéreas de Taglioni e as vivas e sensuais de Elssler.

Apesar deste momento, retratar um aparente protagonismo da mulher na dança, Assis e Saraiva nos dizem:

Embora sob a luzes do palco as mulheres parecessem reinar absolutamente, na dança e na sociedade o domínio ainda era masculino: os homens tinham o poder como professores, coreógrafos, produtores e diretores, determinando praticamente todas as normas sobre cada papel (ASSIS & SARAIVA, 2013, p.309).

Observa-se assim, que a supremacia feminina, era ilusória, restringindo-se à cena, organizada, coreografada e decidida por homens:

O balé clássico deixou um legado de imagens de papéis sexuais que, em relações heterossexuais cavaleirescas, criaram essa ilusão romântica que legitima e encobre a dominação masculina, que seria combatida pelas bailarinas e coreógrafas do século XX (ASSIS & SARAIVA, 2013, p.309-310).

De acordo com Puoli (2010), no final do século XIX, o eixo da dança é transferido para São Petersburgo, Rússia, onde o francês Marius Petipa, de início à arte do ballet clássico. Petipa apresenta importâncias significativas na história do ballet clássico, atuando como bailarino e posteriormente como mestre de ballet. Suas composições permanecem vivas até hoje, sendo dançadas por bailarinos da contemporaneidade. A seu respeito, Michaut (1971) diz:

Marius Petipa foi aluno do grande mestre Vestris, dançou com Carlotta Grisi e com Fanny Elssler, foi mestre de ballet na Espanha, e em 1847, foi contratado como bailarino na Rússia. Onze anos depois sucedeu o então conhecido mestre francês de ballet russo Jules Perrot e seu “reinado” durou cinco décadas, até 1904. Compôs cinquenta e sete ballets, remontou dezessete e regeu trinta e quatro interlúdios de ópera, auxiliado por outros mestres de ballet (p. 64).

Em 1904, entra em cena Michael Fokine, que assim como Noverre, expressou seus ideais revolucionários através de cartas. Fokine também tinha o intuito de fazer do ballet uma arte expressiva. Formou-se na Escola de Ballet Imperial e de solista passou a coreógrafo da escola. Após isso, iniciou em 1899, sua carreira no Maryinski, teatro histórico, de ópera e balé, localizado na cidade russa de São Petersburgo.

Sua primeira produção profissional foi A Morte do Cisne, criada especialmente para Anna Pavlova. A grande importância de Fokine para o ballet russo foi a modernização, iniciada em 1904, que exigia uma unidade entre construção e expressão, com a fusão da dança, música e cenários em um todo orgânico (KIROV, 1996, p.12).

O século XX traz Serge Diaghilev, que apresentou o surgimento de outra vertente na tradição do ballet russo (PUOLI, 2010, p.31). Entre suas contribuições para o cenário da dança, Diaghilev preocupou-se em exportar a arte russa para a França, a fim de tornar a dança ponto

de encontro entre todas as artes; de acordo com Bourcier (2001), quebrando a tradição, Diaghilev apresentava uma série de ballets curtos para uma companhia que se movimentava continuamente, formando assim, os *Ballets Russes* ou Ballets Russos.

Diaghilev viajou então, com seu elenco, em temporadas por inúmeros países do Ocidente. Entretanto, segundo Lieven (1973), ao chegar aos Estados Unidos, no ano de 1916, em decorrência da Grande Guerra, os componentes da companhia se dispersam.

Após a Guerra e a separação com Nijinsky, exímio bailarino e coreógrafo russo, Diaghilev busca outros aliados para dar continuidade aos seus trabalhos. Entre estes, está Bronislava Nijinska. Segundo Burt (1995), Nijinska foi a única coreógrafa da primeira metade do século XX a trabalhar com uma grande companhia de ballet. Coreografou aproximadamente cinquenta ballets e, embora seu trabalho tenha alcançado grande desenvolvimento a partir dos avanços iniciados por seu irmão, custou a receber seu devido reconhecimento, sendo mais conhecida como “irmã de Nijinsky”. Abertamente feminista, ela encenou papéis masculinos, mostrando-se versátil e adaptável, questionando os papéis sociais rígidos destinados às mulheres.

Não há como tratar de ballet na Rússia sem tocar no nome da visionária Agrippina Vaganova. Vaganova cresceu na tradição de Petipá, e graduou-se na *Imperial Russian Ballet School* em 1897, logo ingressando no corpo de ballet do *Imperial Russian Ballet* (CASTRO, 2015, p.118). Conforme Brandenhoff (2007), desde o início de sua carreira como bailarina, ela sempre teve interesse na abordagem técnica do ballet, ficando conhecida pela forte técnica e saltos poderosos. Antes da revolução de 1917, deixa os palcos e passa a dedicar-se somente ao ensino.

Brandenhoff (2017) aponta, que em sua prática pedagógica, Vaganova analisava cuidadosamente cada passo, na tentativa de descobrir minimamente sua constituição, objetivando preparar as futuras gerações para um mundo de dança clássica, sempre em transformação. De acordo com Foster (2010, p. 13):

El desenvolveu este método técnico e um método de instrução durante os anos 1920 baseados na fluidez, na expressividade e na plasticidade graciosa da escola francesa e na bravura virtuosa e estilizada do estilo italiano. Ela também incorporou aspectos do mais forte e acrobático Ballet Soviético que se desenvolveu depois da Revolução.

Unindo características dos métodos italiano e francês, Agrippina desenvolveu seu método de ensino, obtendo grandes êxitos em sua prática. Segundo Krasovskaya (2005), em

1934, ela estabeleceu três objetivos principais em sua carreira: preservar e reviver ballets de herança clássica, desenvolver jovens coreógrafos e promover jovens artistas. Seu método parte da análise dos caminhos que o movimento percorre na sua execução enquanto dança.

Krasovskaya (2005) afirma que, Vaganova comandava o processo de criação do *coreodrama* na instituição russa, que consistia em coreografar trabalhos narrativos, geralmente baseados na literatura clássica, com os contextos social e etnográficos bem claros e com o envolvimento ativo dos diretores teatrais e libretistas. Dentre esses libretistas, estava Sergei Radlov, que juntamente com Vaganova, trabalhou na composição do ballet de repertório *Chamas de Paris*, que tem como tema a revolução francesa.

Enquanto as outras bailarinas buscavam aprimorar cada vez mais a sua técnica e adquirir gradativa fama e brilhantismo em cena, Vaganova “faz a curva” no papel da mulher neste ambiente, pois sua maior preocupação era a investigação, o estudo das movimentações de dança, com o intuito de impulsioná-la para as próximas gerações, de maneira mais organizada, estruturada e consciente.

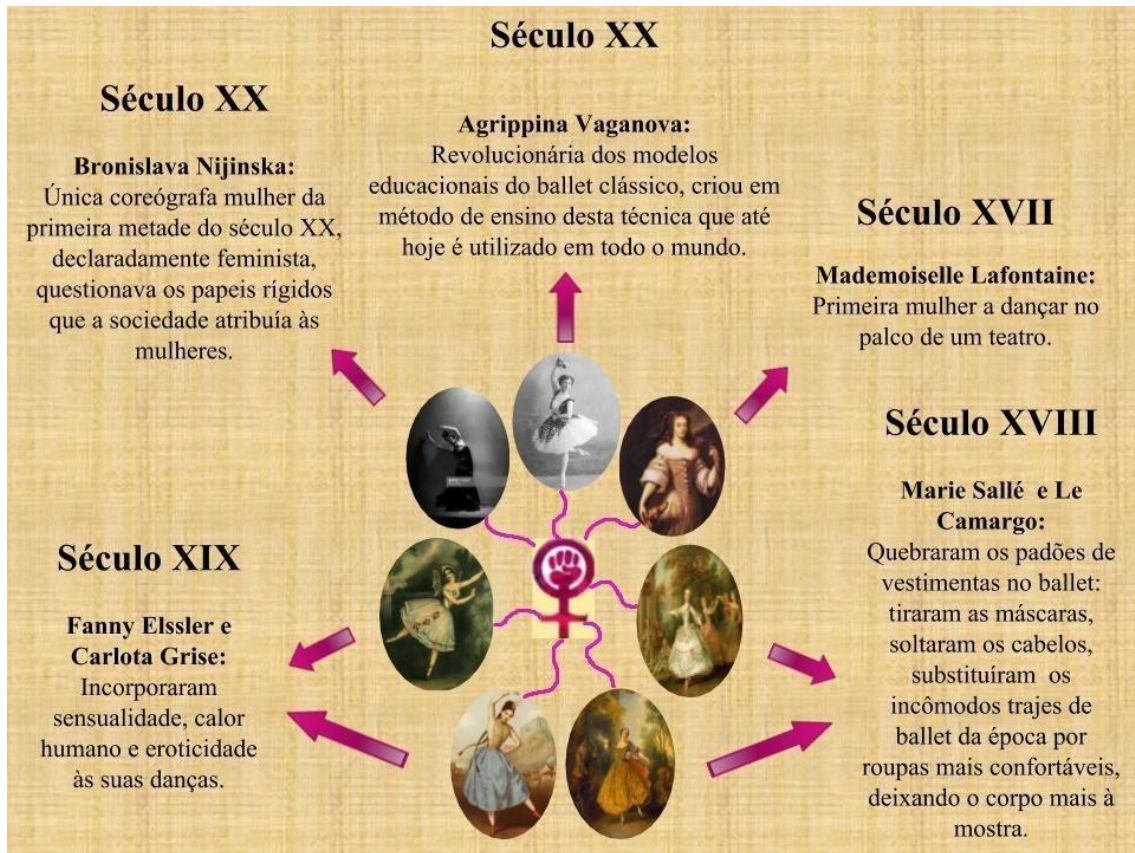
Agrippina Vaganova foi uma revolucionária de um período marcado por muita turbulência e interferência política nas artes, mas ainda assim, conseguiu driblar os obstáculos e firmar seus princípios em relação à dança, em bases sólidas, deixando como maior legado, seu método de ensino que é utilizado até hoje como base pedagógica para aulas de ballet clássico.

Percebe-se até aqui, que a história do ballet clássico perpassa por diferentes períodos, espaços e contextos político-sociais, que exercem influência neste gênero de dança, tanto em questão de técnica, quanto de temáticas e maneiras de se produzir. Cada fator e agente dessa história, abriu caminhos para as demais revoluções que se sucederam, dando espaço ao advento da dança moderna e mais tarde, contemporânea.

Pensar o ballet clássico como apenas uma técnica “quadrada” desprovida de disparadores reflexivos é ignorar a riqueza de sua história que se constitui de inúmeros processos: processos políticos, processos sociais, e com toda a certeza, processos de criação em dança.

Neste sucinto mergulho por alguns momentos da história da dança ocidental, fica claro o quanto dificultoso foi o caminho que as mulheres traçaram para ter espaço e principalmente ativismo dentro da mesma. Os momentos que nomes femininos ganham destaque, demarcam luta e resistência perante a sociedade e não um lugar tranquilo e confortável.

Figura 12 - Bailarinas feministas



Fonte: Criação da pesquisadora (2018)

Dessa forma, reafirmo o que aponto no início do capítulo: a história do ballet é cheia de feministas, as quais meu corpo e minha dança serão eternamente gratos. Esses ícones femininos, mudaram sua história e a de inúmeras outras mulheres desde então, com seus posicionamentos e personalidades fortes, que em meio a contextos machistas extremamente opressores, expuseram e arriscaram seus corpos como ato político de luta por autonomia e liberdade, abrindo espaço para que a figura feminina ascendesse socialmente e na dança, ocupando não mais o lugar de apenas intérprete, como também de coreógrafas, diretoras, detentoras de seus próprios trabalhos, companhias e escolas de dança.

Se hoje, nós mulheres, possuímos o direito de dançar da maneira que bem entendermos, expressando o que desejarmos e vestindo – ou não – o que nos é conveniente, é porque, certo dia, mulheres tiveram coragem o suficiente para soltar seus cabelos e encurtar suas saias. E entre tantas outras, muitas destas foram bailarinas clássicas, que vivenciaram processos de criação em ballet, mergulhados em sua contemporaneidade, ou seja, dialogando, refletindo a até mesmo criticando as imposições políticas e sociais de suas épocas.

4. TRAJETÓRIA PESSOAL DE UM CAMINHOCRIATIVO

Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte, o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará ao seu destino. Encontrando, saberá o que buscou (OSTROWER, 2013, p. 76).

No decorrer de minha trajetória na dança, alguns processos de criação em ballet clássico, foram de extrema relevância para que a ideia desse ato contemporâneo dentro deste gênero de dança, fosse despertada.

Porém o grande provocador de percepções acerca dessa relação, em mim, foi o processo de criação do meu solo “PUTA”, sobre o qual discorrerei neste momento.

4.1. A CRIAÇÃO DE “PUTA”

Quando contei sobre meu processo ao adentrar a universidade, citei um diálogo meu com um amigo, que me instigou a dançar ballet de sapatilha de pontas, em uma música sobre violência contra mulher, mais especificamente voltando-se para a questão do estupro. Como já disse, este momento marcou um divisor de águas na minha vida, pois me levou a imergir em reflexões sobre o pensar contemporâneo nos processos de criação em ballet clássico.

Guardei assim, por muito tempo, a vontade de montar este trabalho. Com a correria da vida e a constante procrastinação da minha parte, apenas a adiando o início da montagem deste solo.

Abriam então, as inscrições para o Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE) 2018, que viria a ocorrer aqui em Belém do Pará. Por ser um encontro nacional, conta com a participação de estudantes dos cursos de Artes e simpatizantes destes, de todo o Brasil, onde os alunos podem inscrever trabalhos de comunicações orais, oficinas, apresentações artísticas, entre outros.

Aproveitei assim, a oportunidade e inscrevi o meu – ainda inexistente – solo, ao qual denominei “PUTA” e decidi que, caso fosse aprovado para ser apresentado no ENEARTE, eu iria finalmente, construí-lo.

Em junho, saiu a relação dos trabalhos aprovados e entre tantos, lá estava o meu. “Agora este solo ia ter que sair” pensava eu. O encontro iria acontecer na segunda semana de setembro, preciso admitir, sem me orgulhar nem um pouquinho, que entre junho e setembro: mais procrastinação.

Os dias foram passando e eu sempre ia deixando para depois. Na minha cabeça, não seria tão difícil, pois eu estaria na minha zona de conforto, que seria o ballet, só precisaria desconstruir um pouco para fazer jus à proposta da coreografia, mas acreditava que isso não seria uma tarefa tão complicada, além do mais, já tinha algumassequências montadas, só faltava juntá-las e encaixá-las na música.

Derepente me vi, há duas semanas do ENEARTE e sem absolutamente nada. Foi nessa atmosfera de pressão por causa do tempo, que iniciei, finalmente, a montagem coreográfica de “PUTA”. Apesar do meu objetivo ser de me expressar contemporaneamente através do ballet, eu queria desconstruir suas formas para alcançar o que eu desejava propor. A música utilizada (P.U.T.A, do grupo Mulamba) era de uma força enorme e este trabalho, seria de uma relevância significativa para mim, enquanto mulher, feminista, agredida todos os dias pela sociedade machista e misógina, portanto, tratar-se-ia de um grito de desespero e revolta e eu precisava que atingisse o seu tom mais agudo.

Já conseguia enxergar ali, pistas para pensamentos contemporâneos em dança, ou, como aponta Eliana Rodrigues, pós-modernos.

O circo pode incluir elementos eruditos, a música para um ballet pode ser um rock, a música de vanguarda pode referir-se a um gospel, a cultura de elite mistura-se com a cultura popular com facilidade (SILVA, 2005, p. 69).

Ofato de dançar ballet em uma música que trazia matemática social forte, impactante e ainda, sobre as sapatilhas de pontas, que, de certa forma, marcam o ápice da dança clássica, já configurava-se, para mim, como uma grande ruptura dos padrões clássicos.

Segundo Silva (2005), Mike Featherstone, descreve e identifica características do pós-modernismo, enfatizando a desordem cultural, onde, entre outros fatores, está inserida a abolição das fronteiras entre a arte e a vida cotidiana.

Rosângela Colares, afirma:

A arte pode ou não colocar o comum em cheque, é o artista quem escolhe seu papel diante de toda uma sociedade, se como mero produtor de divertimento, ou questionando a sociedade, seus valores e verdades, provocando o olhar do espectador, atuando no cerne de sua sensibilidade, não apenas através de uma delicada fruição

plástica, mas potencializando sua reflexão, às vezes através de um desconforto (LAVAND, 2011, p. 37).

Ao me propor dançar as violências que sofro diariamente enquanto mulher na sociedade (assédios morais e verbais), colocar meu corpo em cena na representação do meu maior medo (estupro), estaria colocando a arte em choque com a realidade, numa espécie de interdependência uma da outra, em uma tentativa de causar, não uma fruição agradável, pelo contrário, causar agonia, incômodo, criticar e fazer refletir.

Segui, então, no caminho mais cômodo que eu conhecia, de juntar sequências coreográficas a uma música, lembrando-se de propriedades de construção de formas codificadas. Porém, logo nos primeiros dias de montagem, uma série de fatores começaram a me colocar em desespero.

Primeiramente, o fato da música ser muito grande (quase cinco minutos de música) e a proposta coreográfica me exigir uma sobrecarga de força, tanto corporal, quanto emocional, já me deixava em exaustão logo nas primeiras oitavas¹⁸, o que reverberava na minha técnica clássica, que estava sendo completamente prejudicada pelo meu cansaço, com pouco tempo que tinha, não haveria disponibilidade de muitos ensaios para adquirir resistência e cuidar com a devida cautela da técnica.

Além disso, me vi imersa em uma crise de criatividade: minhas ideias para sequências coreográficas estavam cada vez menores; o que eu conseguia montar, não me agradava, o máximo de desconstrução das formas, que eu conseguia obter, não parecia alcançar nenhum pouco o objetivo do trabalho.

Foi então que percebi uma grande contradição no que eu tentava defender no meu TCC e no processo de criação que eu estava realizando na prática. Ora, minha escrita trazia críticas a forma como os processos criativos em ballet ocorrem, sobre a falta de pesquisas laboratoriais, sobre o automatismo de jogar movimentação e em cima de uma música e a montagem rápida de coreografias sem disparadores reflexivos, tanto para quem dança, quanto para quem assiste. E o que eu estava fazendo nesse meu processo? Exatamente o que eu criticava, eu estava seguindo, sem perceber, o mesmo modelo que as “pessoas do ballet” costumam seguir quando estão montando seus trabalhos.

Comecei a pensar novamente na importância de tudo para mim: no meu TCC, na performance, em si, no quanto a que lata temática representava a minha dor e o medo, que eu queria expurgar, em forma de dança. Participei de laboratórios pessoais, trazendo à tona meus sentimentos

¹⁸ Refere-se a tempos musicais divididos de oito em oito segundos.

enquanto mulher oprimida por assédios constantes, pelo pavor de ser violentada, além de recolher relatos de outras mulheres sobre esse assunto.

Mesmo com todos esses indutores, eu não estava conseguindo. Percebi que desconstruir o ballet poderia ser mais difícil do que eu imaginava, as movimentações me prendiam, me limitavam, não me permitiam colocar para fora o que pulsava latente em mim. Entrei em profunda crise e o que mais repercutia em meus pensamentos, era: *como eu quero defender algo, que nem eu mesma consigo fazer?* Meus pensamentos ficaram confusos e perturbados, nada mais fazia sentido para mim.

Altamente frustrada, cheguei a desistir. Por sorte, tenho pessoas na minha vida que, se não são anjos, eu não sei o que são. Meu amigo, Cristiano Mercês, conhecedor de todas as minhas crises e da importância de tudo aquilo para mim, logo me lembrou do quanto eu já havia adiado a criação deste trabalho e que se eu deixasse essa oportunidade passar, quando eu iria fazê-lo? Que, portanto, eu não deveria desistir, tamanha importância aquilo tinha para mim, mesmo que o processo não fosse como desejado. Sou grata a ele por isso.

O que eu decidia não foi que sim, “PUTA” iriasair, mas de pés descalços e sem pensar em ballet. Deixei de lado as movimentações cristalizadas, filtrei os pensamentos a respeito do meu TCC, que estavam me frustrando e me isolei comigo, minhas dores e minha dança.

Preciso admitir que tal atitude, impulsionou bastante o meu processo. Consegui, finalmente, sentir o que eu estava dançando. Tudo foi ganhando uma potência tão forte, que o desafio agora, era conseguir manter o controle psicológico para não entrar em uma espécie de surto na metade da performance, pois a vontade de chorar, gritar, era tão grande, que às vezes parecia que eu ia sufocar.

No fim de semana que precedeu o ENEARTE, mais um anjo resolveu me visitar e me dar mais uma luz. Em conversa com a professora Caroline Castelo¹⁹, contando a ela sobre a minha performance e todas as dificuldades que tive, ela se ofereceu para me ajudar a terminar o trabalho. Eu iria dançar na quarta-feira, nos encontramos na tarde de sábado que antecedeu a apresentação e o que eu posso dizer é que esse encontro foi inacreditável.

Ao mostrar a ela o que eu tinha pronto, ela me disse “*Tá muito bonitinho, né?*”. Começou então a falar sobre saber da força que eu tinha para trazer tal temática, mas que tudo estava muito preso nas minhas movimentações, que sentia em alguns momentos que eu ia explodir de intensidade, mas era limitada pelas formas da técnica clássica.

¹⁹ Artista, professora substituta do curso de licenciatura em dança UFPA, doutoranda em Artes pelo Programa de Artes da UFPA. Graduada em Ed. Física e em psicologia.

Percebi então, que ao invés de estar conseguindo colocar em prática a transgressão que eu tanto queria, estava reproduzindo modelos de práticas de montagem pré-modernas, como aponta Eliana Rodrigues:

Na arte pré-moderna a unicidade e continuidade seriam as características mais marcantes. A harmonia da obra seguia estratégias especificamente definidas de sequência, perspectiva, iluminação, enfim, cânones de uma beleza ordenada e tranquila (SILVA, 2005, p. 15).

Apesar de estar me esforçando ao máximo para exprimir agonia, desespero e medo, minha coreografia permanecia ainda muito harmônica: um movimento após o outro, prezando uma estética inserida em formas verticalizadas demais, codificadas demais, devidamente organizado e encaixados perfeitamente na música, mas que encontravam-se “descolados” da real proposta do trabalho.

Expliquei a ela qual era meu objetivo inicial, mas que percebi que o ballet não tinha dado conta de abraçá-lo e que, portanto, poderíamos desconstruir totalmente agora, pois só o que me importava era dançar aquilo, pois era muito importante para mim.

Dessa forma, dentro de algumas horas que passei junto à professora Carol, na sala 5 da ETDUFPA, vivenciei um dos processos de criação mais marcantes e importantes da minha vida.

Primeiramente conversamos bastante sobre a temática, compartilhamos relatos das nossas experiências enquanto mulheres na sociedade e de que forma somos agredidas dentro dela. Memórias corporais, nada agradáveis, foram ativadas, gerando ideias e proposições de cenas.

Diante da ativação dessas memórias, a professora Carol pediu que eu transmitisse as sensações que me estavam sendo despertadas, para o meu corpo, experimentando-as através de movimentações. Em um dado momento, ela me pediu que sentasse próximo a um canto da parede e, olhando friamente nos meus olhos, disse: “*Você acabou de ser estuprada por quatro homens, tá entendendo isso?*”.

Confesso que não foi um processo nada agradável e tranquilo, houveram, gritos, lágrimas e muita dor envolvida. Mas aos poucos, algo começava a surgir.

Analisando os laboratórios de criação dos quais nos utilizamos – diálogos, ativação de memórias e experimentações corporais dessas memórias – além de outras sensações não

vivenciadas na vida real, porém despertadas na prática laboratorial – comparo-os aos processos criativos desenvolvidos por Pina Baush em seus trabalhos coreográficos:

Baush tem afirmado em entrevistas que seu interesse primário não é um corpo em movimento, a exemplo dos experimentalistas americanos da década de setenta, mas sim, naquilo que, vindo do interior do ser humano, movimenta o seu corpo. Seu processo de trabalho sustenta perfeitamente essa ideia. Longos ensaios e laboratórios onde a coreógrafa faz perguntas aos seus dançarinos que vão respondendo através de suas próprias histórias, referências e gestos, são o material básico para suas criações. A construção do papel que vai surgindo está diretamente ligada à pessoa do dançarino e não ao personagem que se busca fora de si próprio, como no processo teatral mais convencional. Por esse motivo, suas peças são consideradas verdadeiras, os dançarinos estão ali na maioria das vezes interpretando a si mesmos (SILVA 2005, p. 124).

Diante da entrega intensa ao processo em desenvolvimento e emoções fortes vindo à flor da pele, grande expressividade começou a se delinear na coreografia. Para Patrícia Leal “o movimento é a expressão externa da energia que vive dentro do homem” (LEAL, 2006, p. 54).

Diz ainda que:

A arte expressa sentimentos humanos por meio da criação, ou seja, de uma construção. Ainda que esta parte do sujeito artista, a partir do momento em que o material do artista é manipulado, elaborado, ou seja, criado, deixa de cumprir uma função expressiva espontânea, sistemática, para cumprir uma função expressiva simbólica, característica da arte (LEAL, 2006, p.53)

Interpreto o pensamento da autora a partir do que me ocorreu inúmeras vezes nos ensaios de “PUTA”. Eu precisava sim, revisitar-me intimamente e trazer à tona uma série de sensações para dar veracidade à cena. Porém, por tratarem-se de sensações próprias e intensas da minha constituição humana a serem ativadas, em alguns momentos, eu perdia o controle, o choro vinha forte, a respiração acelerava demais e, em determinadas horas, eu sentia como se estivesse sufocando.

Desta forma, entendo que ao desatrelar a expressividade da espontaneidade e atribuir a essa, uma função simbólica, característica da arte, Patrícia Leal refere-se ao cuidado que o artista deve tomar com suas conexões expressivas quando está em cena, para que não comprometam a obra.

Para mim, foi bastante delicado – e ainda o é – controlar as emoções despertadas no percurso da coreografia, mas felizmente, o trabalho, principalmente, respiratório, tem me ajudado bastante.

Na continuidade do processo, fomos, pouco a pouco, dando uma nova roupagem para o trabalho. Não descartamos as sequências que eu havia criado, mas lhes transformamos, ressignificamos. Desconstruímos umas linhas muito alongadas aqui, substituímos verticalidades desnecessárias ali...

Assemelho tal procedimento, ao que, de acordo com Silva (2005), o teórico Hutcheon, chama de paródia. Para o autor o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, pois, ao mesmo tempo que inova técnicas, copia do passado, subvertendo-lhe a ordem. Considera a paródia como redefinição, repetição transformada no novo, mudança e continuidade, diferenciano âmago da semelhança. Parte de dentro do discurso artístico, sendo flexível e abrangente, possibilitando menos elitização e mais invenção, estabelecendo inúmeros diálogos como aqueles entre passado e presente, entre a identificação e a distância e entre o artista e o público.

Eu havia criado sequências de movimentos tendo como base a técnica do ballet clássico e apartir de detalhes movimentações, juntamente com a professora Carol, fui fazendo surgir um novo corpo, mais liberto de formas, um corpo mais abatido, agredido, invadido, abusado, que buscava uma estética grotesca, assustadora, que causasse tensão e desconforto. Um corpo que, entretanto, não abandonou completamente os indutores de sua criação.

Ítalo Calvino (1997) aponta para o pós-modernismo como o plural e enciclopédico, pois considera o como referência, citação ou reciclagem de imagens já usadas, porém inseridas num contexto novo que lhe muda o significado anterior, introduzindo o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos que lhe acentuam o poder de estranhamento.

Segundo Lacince e Nóbrega, Julyen Hamilton afirma que “o grand jeté em dança é estúpido porque você já aprendeu, então não sabe mais o que quer dizer esse jeté no espaço. Você não tem mais a sensação, o sentimento” (LACINCE & NÓBREGA, 2010, p. 247).

Meu próprio corpo comprova a quão equivocada se faz esta colocação. Movimentações oriundas do ballet clássico, como *échappés*, *développés*, *peti soutenus*, *jetés*, *attitudes*, *chaines*, e o próprio *en dehors*, permaneceram presentes no meu solo, porém, nem sempre com sua desenvoltura técnica perfeita, mas sim, carregadas de significados, tecendo conexões de movimentos que seguem no sentido oposto à elevação e leveza, indo de encontro a outros fatores como desequilíbrio, rapidez, peso elevado do corpo, etc., que me colocam em um estado alterado de corpo, tamanha carga emocional pela qual sou tomada.

Figura 13 - PUTA (foto 1)



Fonte: Marivaldo Pereira

Figura 14 - PUTA (foto 2)



Fonte: Marivaldo Pereira

Figura 15 - PUTA (foto 3)



Fonte: Marivaldo Pereira

Somente mais tarde eu consegui perceber, que o corpo que eu criei para a cena, não havia abandonado completamente as características indutoras de sua criação, da linguagem do ballet clássico.

Nareconfiguraçãocênica da coreografia, deixamos delado a unicidade e continuidade naqualestavainserida e, mergulhadase em inúmeras ideias que nos estavam ocorrendo, levamos aquele processo a beber das fontes da fragmentação e multiplicidade de ações em cena.

Sobre fragmentação da imagem, Eliana Rodrigues aponta que “o espectador passivo de antes é agora sacudido e instigado a olhar a obra de arte participando dela, tomando decisões, selecionando o foco, tentando completar sua forma através de suas próprias conexões (SILVA, 2005, p.61).

Os elementos que incorporamos à cena, propunham uma série de situações concomitantes, que poderiam levar cada espectador ou espectadora a entender e interpretar de uma maneira diferente.

Eu, enquanto intérprete, sentia meu corpo passivo da presença de diversas mulheres sendo alvos dos horrores da cultura do estupro: mulheres, tanto jovens quanto mais velhas, sendo

assediadas,perseguidas;outrasqueacabaramdeserestupradasesentemasdoreshediondasda carne e da alma sangrando; outras, que engravidaram ao serem violentadas; prostitutas em sofrimento por repudiarem essa vida, sem poder sair dela, entre tantasoutras.

Figura 16 - PUTA (foto 4)



Fonte: Marivaldo Pereira

Figura 17 - PUTA (foto 5)



Fonte: Marivaldo Pereira

Figura 18 - PUTA (foto 6)



Fonte: Marivaldo Pereira

Figura 19 - PUTA (foto 7)



Fonte: Marivaldo Pereira

Outro fator que muito salientou essa ideia de fragmentação e multiplicidade na cena, foi a utilização de um objeto cênico: uma camisa. A respeito de objetos cênicos, destaca Silva (2005, p. 198):

O objeto cênico, nesse contexto, não funciona como mero complemento ou decoração para a coreografia, mas, pelo contrário, é um dos elementos determinantes, tanto da movimentação quanto das possíveis e inúmeras leituras que são provocadas na plateia, que se sente totalmente conectada.

Dessa maneira que enfatiza a autora, o meu objeto cênico, não assumiu a função de decoração ou cenário, muito pelo contrário, ele dançou junto comigo, assumindo diversos papéis, formas e significações. Em certos momentos, aquela blusa para mim, era apenas uma blusa mesmo, já em outros, transformava-se em refúgio e de repente, virava agressor e de vez em quando, uma espécie de libertação. Não sei bem.

Figura 20 - PUTA (foto 8)



Fonte: Marivaldo Pereira

Figura 21 - PUTA (foto 9)



Fonte: Milena Maia

Em um dado momento, depois da coreografia já estar praticamente terminada, Carol, me disse para fazer tudo na música e eu, “viciadamente clássica”, perguntei: *“Mas assim, só soltar a música e dançar, sem encaixar as movimentações nos tempos musicais?”*, ao que ela respondeu: *“Sim, na dança contemporânea a gente pode fazer isso”*.

Admito que foi estranho, parei para refletir e percebi que, em anos de dança, eu nunca havia feito isso, era uma experiência completamente nova. Em alguns momentos, eu ainda parava, ficava esperando automaticamente, a frase musical começar, sentia como se estivesse errado, que não deveria ser assim. Confesso que foi desafiador, mas libertador a o mesmo tempo, quanto mais eu me desprendia dos tempos musicais, mais conseguia me entregar à música e às emoções que me causava.

Assim, nasceu “PUTA”. Mesmo com todo o estranhamento à nova maneira de se produzir e dançar, fiquei finalmente, satisfeita com o resultado. Eu mal conseguia falar depois de dançar tudo até o final de tão impactada com a potência que o trabalho adquiriu. O choro, os gritos, os tremores, eram todos bem-vindos, agora, pois enalteciam a força do que eu estava trazendo. Gratidão eterna à professora Carol.

Por fim, dancei e gritei através da minha dança minhas dores e meus temores femininos. Não ousou dizer que foi bom, pois não há como ser bom ter que falar disso, é bem difícil, na verdade, porém, necessário. Passei o dia tensa e angustiada, mas quando dancei, foi

comosetivessedadoogritoquetantasvezesmefoicalado.Foiummomentoforteeimportante paramim.

Me encontrei neste momento, nas palavras de Mathilde Monnier, citadas por Lacince e Nóbrega (2010, p. 245): "O movimento deve ser carnal: ossos, pele, músculos". Na dança, "precisa-se de um corpo vivo, com seus defeitos e movimentos ordinários".

Figura 22 - PUTA (foto 10)



Fonte: Marivaldo Pereira

Figura 23 - PUTA (foto 11)



Fonte: Marivaldo Pereira

Ao término da minha apresentação, muitas pessoas vieram falar comigo, compartilhando abraços, lágrimas e palavras afetuosas. Me elogiaram, parabenizaram pela força, agradeceram e me incentivaram a continuar na luta.

Eu ainda estava me recuperando do impacto que a performance havia me causado, quando uma amiga minha, Geórgia Boni, que cursa licenciatura em dança na Universidade Federal da Bahia, veio falar comigo e, após me abraçar, disse “*Sabe, antes da tua apresentação, eu achava que não dava pra usar o ballet pra falar de certas temáticas sociais, mas agora, eu percebo que sim, dá e vou começar a pensar melhor sobre isso*”.

Neste momento, fui tomada por um outro impacto que me pegou totalmente desprevenida e pedi “agoniadamente”, que ela repetisse o que havia dito. Ela repetiu e disse mais várias outras coisas, sobre já ter rejeitado usar o ballet para abordar determinados assuntos por achar que não era possível, mas que ao me ver dançar naquela noite, havia mudado sua concepção.

Eu lhe expliquei sobre os conflitos que tive no decorrer do processo de criação e que, em certo momento, pensei ter deixado o ballet pelo meio do caminho e realmente achava que lá ele havia ficado, que minha proposta estava completamente voltada para a dança contemporânea. Ela disse que não, que o ballet estava claramente ali, nos detalhes dos meus movimentos, que está no meu corpo e dali não sai.

Mais tarde, conversando com outra moça, esta me disse que viu minha apresentação e que gostou muito, que eu sou muito técnica e que isso é muito bom. Falou que ultimamente, havia se desprendido do ballet e hoje, prefere o feio, o grotesco, do que o belo, mas que o meu belo, foi muito bom, pois eu consegui, com ele, trazer à tona muitas coisas importantes e fortes.

É difícil até descrever o quanto fiquei extasiada naquela noite, foi muita informação de uma vez só. Estou escrevendo estes relatos há, exatamente, uma semana do ocorrido e confesso que até agora, ainda estou tentando “digerir” tudo que aconteceu, desde o processo de criação da performance, até o resultado e os comentários depois.

Eu queria provar algo, para o mundo e para mim mesma, com a minha dança; desisti no meio do caminho e senti que fracassei; quando nem pensava mais no meu objetivo inicial, eu percebo que consegui concretizá-lo.

O tortuoso processo de criação pelo qual passei, foi extremamente necessário para que eu conhecesse novas maneiras de se criar, desconstruísse, não apenas formas, como também, pensamentos estereotipados.

Entendi que montagem coreográfica, é diferente de processo de criação, que não basta se pegar uma música com teor político, crítico e jogarmos movimentos em cima dela, para dizer

que expressa pensamentos contemporâneos em dança, é necessário que aquilo seja sentido e vivenciado; descobri que se o corpo expressa a necessidade de recriar, transformar ou ressignificar alguma movimentação de qualquer técnica que seja, ele deve fazê-lo e não necessariamente aquela técnica vai deixar de existir ali; descobri que existe diferença entre dançar para uma música e dançar com uma música, e que a segunda opção é muito mais interessante.

Com sapatilha de pontas ou de pés descalços, com formas cristalizadas ou desconstruídas, com tempos musicais simétricos ou destoantes dos movimentos, o ballet pode estar ali, se expressando contemporaneamente. Aceito assim, com grande satisfação, o convite feito por Thereza Rocha (2016, p. 114): “pensar a dança com a dança contemporânea”.

Enanoiteemqueestreei“PUTA”,encontreiunaligaçãoentreobeloeogrotescona minhadança:aliestavaomeuballet,aspessoasconseguiramver,pulsandoforteemmeucorpo, sendo indutor de meus movimentos, mesmo que desconstruídos, sendo transgredido, ressignificado, mas jamais abandonado e repleto de pensamentos contemporâneos em dança.

5. REFLEXÕESTRANSITÓRIAS

Estamos falando do inacabamento intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja um romance, uma peça publicitária, uma escultura, um artigo científico ou jornalístico – como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado (SALLES, 2008, p.13).

Partindo do princípio do inacabamento de processos e, como eu acredito, do início de outros, não escrevo aqui considerações finais, escrevo reflexões transitórias, que se configuram nos pensamentos que me constituem no atual momento vivido, mas que no trânsito de minha existência, poderão sofrer modificações, já que, no meu entendimento, processos estão em infundável construção.

Por hora, finalizo a história da menina sonhadora e apaixonada por dança e educação, que percorreu caminhos desconhecidos e sofreu grandes desconstruções.

Diante de inúmeros atravessamentos que me ocorreram, de questões político-sociais nas quais me vi inserida, sem saber ao certo de que forma, graças ao feminismo, que se tornou

minha filosofia de vida, eu consegui dar meus primeiros passos rumo ao entendimento de diálogos entre ballet clássico e pensamentos contemporâneos em dança.

Falo de primeiros passos, pois sei que há ainda muito o que vivenciar, experimentar e descobrir nessa longa jornada dançante. A construção de “PUTA”, revelou muitas coisas antes ocultas aos meus olhos, despertou o meu pensar, para situações antes ignoradas por mim, colocou-me em um universo de conhecimentos que me engrandeceram consideravelmente enquanto bailarina e também docente de dança.

Ao me questionar a respeito do porquê de eu ter, em meio ao processo, pensado em desistir, imaginando que o ballet não pudesse abraçar tal proposta coreográfica, revisei a história da dança cênica ocidental, estudando a fundo as inúmeras mulheres que transgrediram seus tempos através da técnica clássica. Diante disto, me senti bastante leiga ao desacreditar que o ballet pudesse trazer à tona a representação de temáticas contemporâneas. Segundo Laurence Louppe (2012, p. 10):

Degeração para geração, o campo das técnicas da dança e das práticas de composição e os pensamentos implícitos são redescobertos e experimentados, e, frequentemente, é a partir da consciência do passado que as grandes rupturas estéticas e ideológicas se realizam e que o presente se constrói.

Acredito, portanto, que esteja aí um dos fatores que leva muitas pessoas a reconhecerem o ballet como puro virtuosismo de formas: a falta de consciência do passado desta dança.

Quando passamos a conhecer, de fato, o percurso histórico do ballet clássico e olhar para ele como um processo de lutas, conquistas, repleto de significações político-sociais, se tornará mais fácil tirá-lo deste lugar que muitos ainda insistem em colocá-lo, de “movimento pelo movimento”, “apenas reprodução e não produção”.

“PUTA” foi para mim, a prova viva de que o meu tão amado ballet, pode sim ser pensado e dançado contemporaneamente, ultrapassando os limites da técnica e alcançando o que Manning entende por tecnicidade.

Tecnicidade é o processo que se estende além da técnica, é o que se dá quando a técnica é superada e faz com que o evento adquira qualidades próprias, é o campo onde, por exemplo, [...] o movimento começa a dançar (MANNING, 2013, p.33).

Não tenho dúvida que meus movimentos de ballet clássico não começaram a dançar agora, porém confesso que houve vezes que estes deixaram sua dança acomodada. Mas o que

importa agora é que permanecerei no trabalho incessante para que o meu ballet clássico, jamais deixe de dançar.

Como diz Thereza Rocha (2016, p. 17) “ao final, não saberemos se este termo – dança contemporânea – importa tanto, mas mais o que ele inaugurou e a potência de constante inauguração que ele guarda”.

Dessa forma, reafirmo o meu entendimento não por uma dança contemporânea, como gênero específico, mas por pensamentos contemporâneos em dança, que são nossos atravessamentos do viver em sociedade e que transformamos nas nossas danças – independente de gêneros – contemporâneas.

A técnica clássica, com seus movimentos pré-estabelecidos, cheia de códigos que buscam um corpo verticalizado e mais rígido; a tradição de aulas baseadas, predominantemente, em repetições automáticas, em detrimento da criação; a herança europeizada e elitizada que, até hoje, caracteriza o ballet como símbolo de status social, são questões que dificultam sobremaneira a inovação do pensar e executar este gênero de dança.

Não é fácil tentar reformular algo que já está estruturado e confortavelmente estereotipado na cabeça de tantas pessoas, possuindo todo um sistema mercadológico envolvido, onde a “tradição” é o que vende, há anos, quinhentos anos!

Rosângela, certa vez, me disse que não há como ter pensamento contemporâneo, se a pessoa não é contemporânea. Dessa forma, entendo que para entrar nesse “trabalho de formiguinha”, de propor inovação ao ballet, que implica em sair de um zona de conforto, para se colocar em uma zona de risco, é necessário estar transbordando de questões e necessidades contemporâneas e ter muita coragem, assim como tiveram os precursores e, principalmente, as precursoras, desse extenso processo de reformas, que foi iniciado séculos atrás.

O percurso dessa história me possibilitou ter a honra de conhecer tantas mulheres transgressoras de seus tempos, como uma Mademoiselle Lafontaine, que teve autonomia suficiente para inaugurar a presença feminina nos palcos dos teatros, influenciando muitas bailarinas a fazerem o mesmo.

Uma Marie Sallé e uma Le Camargo, que tiveram a coragem de romper com os padrões de vestimenta do ballet, retirando as máscaras, soltando os cabelos, substituindo o incômodo traje de ballet da época, por roupas confortáveis onde o corpo ficava mais à mostra, contribuindo para a gradativa liberdade das mulheres na vida e na dança em um momento em que a agressividade do machismo superava consideravelmente a dos dias atuais.

Uma Fanny Elssler e uma Carlota Grise, que tiveram a audácia de exporem seus corpos em cena destacando sensualidade, calor humano e eroticidade, como forma de negar a idealização feminina quanto frágil e passiva.

Uma Bronislava Nijinska, que teve “pulso firme” de encarar o desafio de ser a única coreógrafa mulher da primeira metade do século XX, declaradamente feminista e que questionava os papéis rígidos que a sociedade atribuía às mulheres.

Uma Agripina Vaganova foi capaz de criar um ballet falandoderevolução e colocando os trabalhadores como personagens principais e ainda, codificar um método de ballet clássico que revolucionou os parâmetros educacionais desta dança na época e até hoje é estudado e ensinado em todo o mundo.

E diante de tudo isso, poder comprovar que uma Alice Amarante, mulher, feminista, militante LGBTI+, professora e artista da dança, foi também capaz de criar “PUTA” e gritar suas dores mais profundas a partir do diálogo entre um processo de criação em ballet clássico e pensamentos contemporâneos em dança.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Jack. **Dança**. Tradução Maria da Costa. São Paulo: Verbo-Lisboa, 1978.

ARON, Raymond. **As etapas do pensamento sociológico**. Tradução Sérgio Bath. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Marília; SARAIVA, Maria. O feminino e o masculino na dança: das origens do balé à contemporaneidade. **Ensaio**. Porto Alegre, v. 19, n. 02, p. 303-323, abr/jun de 2013.

BALDI, Neila Cristina. **Por um balé somático**: Cartas sobre o aprender ensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziers e Laban/Bartenieff e do Construtivismo Pós-Piagetiano / Neila Cristina Baldi. Salvador, 2017. 340 f.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDENHOFF, Peter. The technique - The logic of Vaganova. **Dance Magazine**, v. 81, 2007, p. 58-59.

BURT, Ramsay. **The male dancer**: bodies, spectacle, sexualities. London: Routledge, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 141p.

CARDOSO, Ana Cristina Freire. Anna Pavlova no Theatro da Paz, o ballet e o teatro popular. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.1, jan-jun. 2009.

CASTRO, Caroline Konzen. **Métodos de ballet clássico**: história e consolidação. 1ª ed. Curitiba, PR: CRV, 2015.

MIRANDA, Regina. *Para incluir todos os corpos*. In: CALZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES Simone (coordenadores). **Dança educação em movimento**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

DURKHEIM, Émili. **Da divisão do trabalho social**. [tradução Eduardo Brandão]. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOSTER, Rory. **Ballet Pedagogy**: The art of Teaching. Estados Unidos: University Press of Florida, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GOLDBERG, João C. 1994. Depoimento ao Centro de Estudos de Crítica Genética - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. GOMES, Dias. 1982. "Entrevista". EmSTEEN, Edla van (org.). *Viver e Escrever*; vol. 2. Porto Alegre: LP&M

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

HOMANS, Jennifer. **Apollo's angels**: a history of ballet. 1 st ed. New York: Random House, 2010.

KRASOVSKAYA, Vera; Garafola, Lynn. Agrippina Vaganova and Her Times. In: *Vaganova: A Dance Journey from Petesburgo to Leningrad*. Tradução de Vera M. Siegel. Estados Unidos: University Press of Florida, 2005.

LACINCE, Nelly. **Danse scolaire objet de transgression**: danse miroir d'une institution. Mémoire de recherche. Université de Montpellier III : Paul Valery, Montpellier, 2000.

LACINCE, Nelly; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. **Movimento**. Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 241-258, julho/setembro de 2010.

LAVAND, Ana Rosangela Colares. **Qual a cor do meu cisne?** Uma reflexão acerca da relação dança e exceção (Monografia de Conclusão do Curso de Licenciatura em Dança), Universidade Federal do Pará, Belém: 2011.

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade**: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2006. 100 p.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. 404 p.

MANNING, Enri. **Always more than one: individuation's dance**. USA Duke University Press, 2013.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. 1ª ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARQUES, Isabel. Corpo, dança e educação contemporânea. São Paulo: **Pro-Posições** - Vol. 9 N° 2 (26) Junho de 1998.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2001.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. São Paulo: Ática S.A, 1987.

MICHAUT, Pierre. **História do Ballet**. São Paulo: Edipe Artes Gráficas, 1971.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MONTEIRO, Mariana. **Noverre: Cartas sobre a Dança**. Tradução e notas da autora. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MUNDIN, Ana Carolina. **Dança: De quem para quem?** Publicado no jornal "Ô Sujeito!"; Ano 1, n.1, agosto 2004 (Edição e Produção: Elinaldo Meira, Jornalista Responsável.: Caio Albuquerque - Mtb. 30356) e site Conexão Dança.

NEVILE, Jennifer. **Dance, spectacle, and the boby politick, 1250-1750**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PENIN, Sônia. *Didática e Cultura: o ensino comprometido com o social e a contemporaneidade*. In: CASTRO, Amélia; CARVALHO, Anna Maria (orgs). **Ensinar a ensinar: didática para a escola fundamental e média**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002. Vários autores.

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

PUOLI, Giovana Galvão. **O Ballet no Brasil e a Economia Criativa: Evolução histórica e perspectivas para o século XXI**. São Paulo: FAAP, 2010, 115 p.

RESENDE, Tassiana. **Outros olhares para o ensino do ballet clássico**. (Artigo de conclusão de Especialista em Pedagogias da Dança) pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres/ Ilustrações Clara Domingas**. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RODRIGUES, Renato; LIMA, Marlíni. **A prática pedagógica no ensino do ballet clássico na cidade de Goiânia, um recorte**. IV EDIPE – Encontro Estadual de Didática e Prática de Ensino - Goiânia, 2011.

SANTAMARINA, C. e MARINAS, M. **Historias de vida y historia oral**. In DELGADO, I. M. e GUTIÉRRES, I. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Síntesis, 1994.

SARAIVA-KUNZ, M. C. Ensinando dança através da improvisação. **Motrivivência**, Florianópolis, n. 5, 6, 7, p. 166-169, dez. 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. 168 p.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008. 194 p.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008. 123 p.

SILVA, E. R. Encenação e Cenografia para Dança. **Diálogos Possíveis**. Ano 6. n. 1. p. 19-32, 2007.

SILVA, Daniela Grieco. **Nascimento e Corpo** – escrita no balé: para repensar o corpo doce da bailarina da caixinha de música em uma pesquisa em educação e arte. 2017. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação Física, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Capa e projeto gráfico: Gabriela Nascimento. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summer, 2008.

ANEXOS

ANEXO I – Glossário

ATTITUDES: O corpo é sustentado por uma das pernas enquanto a outra fica erguida, para trás ou para frente, com o joelho dobrado.

CABRIOLE: Salto com batimento no ar, a perna de base vai até a que está em movimento.

CHAINÉS: Elos. Uma série de voltas rápidas e encadeadas, transferindo o peso de um pé para o outro.

DÉVELOPPÉ: Desenvolvido. A perna é puxada para cima e estirada no ar, mantendo-se os quadris sempre no mesmo nível.

ÉCHAPPÉ: Escapado, fugido. Ambas as pernas movimentam-se para uma posição de abertura.

ENTRECHT: Trançado. As pernas, com um salto, são cruzadas, muito rapidamente, uma por trás da outra.

EN DEHORS: Rotação externa da articulação coxo-femural

JETÉ: Lançado, atirado. Salto de um perna para outra.

PETIT SOUTENUS: Pequeno giro sustentado.