

O corpo da cena no balé clássico: entre técnicas, expressividade e imitações prestigiosas

Kátia Silva Souza dos Anjos ^[1], Marília Velardi ^[2], Régia Cristina Oliveira ^[3]

[1] ktiadosanjos@gmail.com. Faculdade de Educação – USP (FEUSP). [2] marilia.velardi@usp.com.br. [3] re.oliveira@usp.br. Escola de Artes, Ciências e Humanidades – USP (EACH-USP).

RESUMO

Considerado uma das possibilidades das Artes da Cena, o balé clássico pode ser entendido como uma forma na qual as histórias dependem de personagens que, sem o uso das palavras, encenam as histórias próprias do repertório tradicional. O presente texto tem como finalidade discutir questões relativas ao corpo da cena, o corpo cênico do artista no balé clássico. Para isso, realizamos uma investigação qualitativa, utilizando como técnicas de investigação a observação de espetáculos de balé e a realização de dez entrevistas semiestruturadas com bailarinas(os) brasileiras(os) profissionais. Os depoimentos das(os) bailarinas(os) clássicas(os) profissionais constituíram o material que permitiu a discussão das falas, com destaque para os seguintes resultados: a existência de uma imitação prestigiosa entre as bailarinas e os bailarinos entrevistados; a existência de um corpo “extracotidiano” no balé clássico; a existência de técnicas explícitas e técnicas implícitas no balé. Parte-se de perspectiva teórica que toma não apenas o corpo do balé clássico e suas técnicas, mas o próprio corpo humano e suas técnicas como realidade sociocultural e, portanto, produzidos em cultura, segundo regras e valores definidos por essa realidade e pelo campo social que os constrói.

Palavras-chave: Corpo cênico. Balé clássico. Técnicas.

ABSTRACT

Considered as one of the possibilities of performing arts, the classical ballet can be understood as a way in which stories depend on characters who, without the use of words, enact stories which are typical of the traditional repertoire. This text aims to discuss issues related to the body of the scene, the scenic body of the artist in classical ballet. In order to do so, we conducted a qualitative investigation and used the observation of ballet shows and ten semistructured interviews with Brazilian professional dancers as investigation techniques. The testimonies of the classical professional dancers were the material that allowed the analyzes of the speeches. Based on the analyzes, we highlight the following results: the existence of a prestigious imitation among the dancers who were interviewed; the existence of an “extracotidiano 1” body in classical ballet; the existence of explicit and implicit techniques in ballet. The study is based upon a theoretical perspective that takes not only the body of classical ballet and its techniques, but the human body itself and its techniques as sociocultural reality, produced in culture, according to rules and values defined by this reality and the social field that builds them.

Keywords: *Scenic body. Classical ballet. Techniques.*

1 Extracotidiano(a) é uma palavra que escolhemos durante pesquisa de mestrado (2014-2016) e significa, quando usada junto à palavra corpo, que esse é um corpo não habitual, com outro tônus muscular, outra postura encarnada etc.

1 Introdução

Considerando as convenções quanto ao vocabulário, às técnicas e ao repertório do balé clássico (BC), propomos, neste texto, uma abordagem sobre o corpo de quem dança e se apresenta em espetáculos nacionais e internacionais de balé. O presente texto parte dessa modalidade artística, o BC, para focar o corpo da(o) bailarina(o) que se apresenta nos espetáculos, aqui designado como corpo cênico. O corpo cênico² (CC) é aqui entendido como um corpo “pleno”, “inteiro”, “completo”, “preenchido” de técnicas próprias do balé, de emoções e de vida da(o) bailarina(o); um corpo que está sendo apresentado ao público, em cena, por meio da dança que faz dele o *locus* para que a arte coreográfica possa ser expressada.

O presente texto busca focar esse CC, apreendendo-o a partir das falas de bailarinas e bailarinos entrevistados em pesquisa que buscou investigar a construção social desse corpo no BC. Para pensar esse corpo, as técnicas que o modelam e tudo o mais que o informa e o conforma, partimos de um referencial teórico que o toma como construção social, cultural e histórica, não sendo, portanto, “naturalmente” dado.

A abordagem do CC e do BC se fez a partir da mediação de uma noção de “dom” e de técnica, reveladas por bailarinas clássicas entrevistadas na referida pesquisa. Segundo essas falas, cabe a um conjunto de técnicas transformar o corpo da bailarina e do bailarino, segundo um padrão considerado ideal para o balé (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015), que deve aparecer no espetáculo da dança. Com essas técnicas, surge a ideia de dom, visto como algo próprio e “inato” a cada bailarina(o) que se expressa em cena.

Para a análise dessas falas, indo de encontro à compreensão de dom como algo inato, o dom é aqui entendido como resultado de diferentes investimentos, não sendo, portanto, naturalmente dado. Apoiamo-nos em Bourdieu (1999, p. 73), para quem a aptidão, ou dom, é resultado de investimentos em tempo e em capital cultural. O “dom”, define o autor, refere-se a um capital cultural herdado e pode existir na forma de estado incorporado pela pessoa, demandando tempo

e investimento em si mesmo; no caso do BC, em seu corpo.

No referente à modelagem do corpo, Le Breton (2009, p. 40) destaca que “a educação dá forma ao corpo, modela os movimentos e o rosto (...)”. No BC, a existência de uma educação que modela o corpo é bastante evidente. Ao mesmo tempo, essa modelagem e seu processo não são dados do mesmo modo para todas(os) as bailarinas(os), ou seja, aliados à técnica e ao “dom” que acreditam ter como algo “natural”, outros fatores puderam ser apresentados pelas(os) bailarinas(os), diversificando experiências e modos de conquista do corpo ideal (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015), ou seja, remanejando orientações.

Como desenvolve Le Breton (2009, p. 41), o

indivíduo habita seu corpo em consonância com as orientações sociais e culturais que se impõem, mas ele as remaneja de acordo com seu temperamento e histórias pessoais.

A compreensão do CC e do BC – este imerso num universo cultural que define e delimita determinadas regras de constituição de um ideal para a(o) bailarina(o) – permitiu acessar o modo como uma prática artística pode conformar o corpo e, com ele, os sentidos a ele atribuídos e expressos por aqueles que estão em cena: as(os) bailarinas(os) clássicas(os). O objetivo deste trabalho foi apreender o corpo do BC em cena, a estrutura e os espaços de reprodução dessa dança. Levantamos, assim, a seguinte questão como problema de pesquisa: como se constitui, na visão de bailarinas(os) clássicas(os), o corpo em cena?

2 Método

2.1 Caracterização da abordagem de pesquisa e dos pesquisados

Tendo em vista a compreensão de uma realidade múltipla e subjetiva e a natureza interpretativa da investigação, foi utilizada abordagem metodológica qualitativa. Como destaca Bicudo (2011, p. 14), o qualitativo da investigação designa uma busca pela qualidade dos “dados” que serão analisados. A palavra “dados” está entre aspas, porque não pensamos nos relatos que obtivemos nas entrevistas como “já conhecidos”, “já dados”; antes como saberes que foram descobertos por meio do processo de pesquisa que

² Para Strazzacappa (2015, p. 40), “o artista cênico é aquele que representa, ou seja, ele é um corpo (já carregado de representações) que representa”.

pressupôs a relação entre pesquisador e pesquisado (DA MATTA, 1978).

Foram realizadas observações de espetáculos de dança, entre os quais: os do festival de Joinville-SC e da São Paulo Companhia (CIA) de Dança, do Brasil, além dos espetáculos das CIAs internacionais “Kirov” e do Bolshoi, em São Paulo.

Areladas às observações, foram realizadas dez entrevistas com bailarinas e bailarinos clássicos, seguindo uma abordagem filosófica, fenomenológica, trabalhada por Ranieri e Barreira (2010, p. 4). Como estes autores sugerem, nesse tipo de entrevista, que exige profundidade e intersubjetividade, não há como estipular todas as questões previamente; a busca é pela vivência autêntica, e o “despertar das perguntas nasce de um desconforto, de um vazio compreensivo que corresponde a um sentido não preenchido intuitivamente”. Dos dez entrevistados³, sete bailarinas e três bailarinos, estes últimos atuavam em uma companhia de balé no estado de São Paulo. A maioria dos entrevistados passou pelos mesmos festivais de dança em São Paulo, embora destaque-se o Festival de Joinville-SC. Quatro bailarinos tornaram-se profissionais, no Brasil e fora do país. Os outros seis optaram pela carreira profissional de professor(a) de BC.

Após a realização dessas entrevistas, foram feitas suas transcrições na íntegra e, para cada uma delas, foi elaborada uma síntese descritiva, etapa prevista segundo a abordagem fenomenológica utilizada. Dessa síntese, surgiram categorias de análise, que serão apresentadas e discutidas a seguir.

3 Resultados da pesquisa

3.1 Corpo cênico, reprodução de trejeitos/ imitação

No teatro do BC, é comum a reprodução de grandes obras, denominadas de repertório justamente por comporem o repertório de CIAs; obras tornadas clássicas, já reproduzidas há anos por muitos bailarinos ao redor do mundo. Um conjunto de obras de balé já está dado. Essas obras são reproduzidas e, mesmo havendo as adaptações, há uma busca por “imitar” aqueles que já montaram e remontaram esses

grandes balés, de maneira suntuosa e com técnicas apropriadas.

Na presente pesquisa, bailarinas e bailarinos confirmaram a existência de um corpo da cena, um CC. Alguns atrelaram esse corpo expressivo, da cena, ao corpo ideal (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015) do bailarino, que deve ser longilíneo, com uma verticalidade acentuada, uma magreza funcional e flexibilidade extrema, coadunando-se a uma estética própria do balé. A entrevistada B10 aponta esse ideal:

Muita expansão de braços, de tronco, de pescoço, isso é o estereótipo do balé clássico que vem de lá, da Rússia.

Em cena, evidencia-se a técnica da representação, destacando-se aí a importância do CC, como diz a entrevistada B8:

O corpo cênico é extremamente importante, define praticamente tudo porque você (que) está contando uma história sempre.

A técnica de representar no balé centra-se no que os entrevistados denominam de pantomima⁴, uma mímica exagerada e já codificada, porém com adaptações realizadas conforme a montagem ou remontagem da peça. A primeira entrevistada usa o termo “caricato” para descrever o tipo de expressividade teatral do balé, indicando a necessidade do exagero posto na gestualidade:

B1: Um CC é aquele você não diz o corpo físico, né? Mas é... não só a parte física, mas a parte teatral mesmo... Eu acho que é aquele corpo, talvez mais expressivo, mas é uma expressão mais caricata, acho que eu poderia dizer que talvez venha dessa formação mais quadrada em que é necessário desse palco mesmo em que é palco e público, e não público em meio ao palco...

Nota-se, na fala da entrevistada, a percepção da existência de diferentes dimensões do corpo, a parte física e a parte teatral. A partir dessa percepção do corpo, a entrevistada destaca que o teatro do balé

³ Os entrevistados foram identificados pela inicial “B”, de bailarina(o), seguido do número de 1 a 10, que identificava a ordem em que foram entrevistados. B1 indica o primeiro entrevistado, e assim por diante.

⁴ Conforme Berthold (2014, p. 164), “A arte da pantomima é universal. Suas leis são as mesmas em todos os lugares e em qualquer época. Sua linguagem sem palavras fala aos olhos. É por isso que a arte da pantomima se espalhou de Roma para todas as regiões do império”.

caracteriza-se pela divisão entre público e palco, divisão esta que delimita o espaço da cena e revela como se dá a representação dos bailarinos, centrada na mímica e na dança. A relação entre público e palco é destacada por Le Breton (2009, p. 256), que diz que o “teatro e a dança, na medida em que se traduzem em representações, colocam os atores ou dançarinos na proximidade do público”.

Para trabalhar essas representações, os bailarinos também destacam a importância do estudo do personagem. Como diz B5:

Não é difícil assim, se você realmente estudar o seu personagem (...) acreditar naquele personagem. Vou ser um cisne? Vou ser um cisne e pronto.

A entrevistada B7 traz a relação entre personagem e teatro no balé:

eu sinto que no balé clássico a gente tem que ser muito um personagem, tipo teatro.

Para a entrevistada B2, o CC dependerá daquilo que será representado em cena. Percebe-se que, para ela, o corpo da cena está atrelado a uma história, a um personagem; cada representação vai requerer um CC diferente.

B2: É que para mim depende do que você está representando. Esse final de ano a gente fez Alice e eu fiz determinado personagem, então foi um desafio porque eu nunca tinha feito um personagem forte, apesar dela ser um personagem forte, ela era engraçada, [...] mas eu tinha que ser imponente, ficar sempre no poder.

A entrevistada descreveu seu último personagem e destacou características que precisaria expressar. Para falar de cena, ela precisou narrar como fez a sua parte, como montou seu personagem, listando as principais características da personagem que precisou criar.

Essa criação é posta no palco, local onde

as paixões ordinárias desvelam sua contingência social, se oferecendo à vista na forma de uma partitura de sinais físicos, cujo conteúdo semântico é imediatamente reconhecido pelo público (LE BRETON, 2009, p. 243).

Essa afirmação ratifica a fala da entrevistada B2 – *eu tinha que ser imponente, ficar sempre no poder*, e tinha que ser assim reconhecida pelo público.

A entrevistada B9 afirma que, em se tratando de BC de repertório, existe o CC, expressivo, que conta uma história. A entrevistada afirma que já é preestabelecido um corpo da cena próprio do balé.

B9: Existe, porque tudo que a gente dança sendo BC de repertório já tem uma história, um enredo (...) já está preestabelecido ali, tem a mímica, a pantomima, que a gente fala, então já tem por si só o port de bras, então, a reverence, a mão na cintura quando é espanhol.

A entrevistada aponta alguns trejeitos já característicos dos personagens do balé: o *port de bras*, que consiste nas posições de braços próprios do balé; a *reverence* que é a saudação (ou saudações) típica do balé, a maneira de agradecer, de se curvar perante alguém; e a *mão na cintura*, uma característica da reprodução da personagem espanhola. São trejeitos produzidos e reproduzidos nos grandes balés de repertório ou simplesmente numa variação desse grande balé. A ideia aqui colocada é que já se sabe como deve ser uma típica espanhola, então basta imitar sua gestualidade dentro do que é solicitado na coreografia.

A reprodução de trejeitos, a imitação, faz parte da composição do corpo da cena, e é assim que funciona o teatro do BC: são buscadas referências externas, sejam nos grandes balés ou em estereótipos sociais já dados (o que seria uma espanhola, um toureiro, um cisne, um príncipe, uma princesa etc.), características a serem reproduzidas pelos bailarinos, cada um à sua maneira, ou seja, cada um apropriando-se e (re) produzindo o imitado. No caso do balé, podemos pensar nesse caminho do aprendizado pela imitação, mas não qualquer imitação; copia-se aqueles que têm autoridade reconhecida ou, como afirma Mauss (2003), os que têm prestígio para serem imitados.

3.2 Corpo expandido em técnicas extracotidianas

Como destaca Le Breton (2009, p. 251), ao discutir sobre o corpo de artistas em cena,

os mesmos sinais corporais são corriqueiramente empregados tanto em cena

quanto na vida ordinária, mas, sobre o palco, eles são executados unicamente em função das necessidades do espetáculo, são desenraizados da afetividade cotidiana.

Há, assim, um recondicionamento pelo artista, em cena, de seus gestos, de sua maneira de ser, de caminhar, falar etc., tendo em vista sua modulação ao espaço cênico e à dramaturgia, diferente daquilo que ocorre no dia a dia, em que os movimentos do corpo estarão inscritos na relação que os indivíduos estabelecem com o mundo (LE BRETON, 2009).

No entanto, no balé, ao longo dos anos de formação é que são aprendidos outros padrões de movimentos que não são apenas ajustes dos gestos cotidianos, mas algo completamente distinto daqueles. O *syllabus* do ballet é, por assim dizer, totalmente extracotidiano. Há, como já mencionado, um padrão de corpo no BC do qual fazem parte uma magreza funcional, um corpo longilíneo, de flexibilidade extrema, com uma determinada forma, sobre o qual recai uma exigência diferente daquelas corriqueiras, do dia a dia. O corpo do BC é aquele da presença cênica; da técnica aprendida em sala de aula e nos palcos, nos espetáculos de dança; um corpo que requer um tônus muscular diferenciado, conseguido na rotina dos treinos diários. Em estudo que avalia o nível de satisfação corporal de bailarinas profissionais, de BC e da dança de jazz, os autores Haas, Garcia e Bertolotti (2010, p. 183) destacam a existência de uma rotina no balé “com ênfase na sustentação, equilíbrio, sapatilhas de ponta e um corpo magro”.

Em sua trajetória de formação no BC, a(o) bailarina(o) formata seu corpo de maneira a se encaixar num determinado padrão, do BC, e, para tanto, trabalha arduamente para conquistar e manter esse padrão no âmbito do perceptível aos outros e a si mesma. É como se os bailarinos estivessem sempre num personagem, uma vez que sustentam uma forma, enrijecem sua presença, “carimbando” a figura da(o) bailarina(o) para ser assim vista(o), o que faz com que internalizem essa postura, mesmo fora dos palcos.

Uma das bailarinas entrevistadas relata sua dificuldade quando em outra modalidade de dança precisou fazer uso do corpo de “gente normal”, além de mencionar a energia, ou tônus, para se manter “grande” em cena:

B1: (...) então, é um corpo que necessita de uma certa grandeza, e de que faça uso dessas duas dimensões [...]

A entrevistada destaca a bidimensionalidade do BC, palco e plateia, como norteadora dessa grandeza, dessa “superioridade” da bailarina(o), que é buscada pelo acionamento muscular adequado, visando o alcance de todos na plateia, uma vez que a expressividade precisa reverberar. Segundo Le Breton (2009), apoiado em Barba (1985), há uma energia maior a ser utilizada pelo artista. As técnicas extracotidianas referidas por Barba (1985) fundam-se no desperdício dessas energias. Assim, Le Breton (2009) reforça essa ideia dizendo que há o dispêndio pelo ator dessa energia, sem economias, que lhe produz cansaço, ao que o público lhe agradece. No balé, isso não é diferente. Para a bailarina entrevistada, essa “energia”, vista também como expressividade, precisa reverberar, atingir o público. É possível que a luta contra a gravidade travada no BC também exija esse acionamento a mais de energia. É como se a(o) bailarina(o) precisasse estar sempre elevada(o), grande para si mesma(o) e para o público.

A fronteira que separa a plateia do palco é “uma linha simbólica que, porém, se inscreve em termos físicos, definindo zonas exclusivas no que tange ao ritualismo das atitudes”, destaca Le Breton (2009, p. 252). Cabe à plateia a passividade física que a torna “extremamente sensível aos afetos trocados em cena”. Cria-se, assim, na plateia, uma solidariedade com as emoções da cena, com as histórias contadas pelos personagens apresentados. “A consciência do caráter fictício dos personagens em nada obsta a emoção que surge ao vê-los enfrentar as vicissitudes de suas existências” (LE BRETON, 2009, p. 252).

O teatro e a dança, ressalta Le Breton (2009), deixa o corpo do artista totalmente exposto à avaliação do público. No caso do BC, um corpo que é condicionado pelo balé. A dificuldade de “descondicioná-lo”, de “sair” da postura elevada, do caminhar próprio do balé, é apresentada nas entrevistas. Uma das entrevistadas revela a dificuldade de apresentar um corpo “comum”, diferente daquele do BC. A entrevistada B1 destaca como foi difícil “descondicionar”; desconstruir esse corpo que estava sempre elevado, expandido, tornando-o algo de gente “normal”, com um tônus muscular diferente:

(...) [o professor] pedia para fazer corpo de gente normal, então a fala dele era essa, faça um corpo de uma pessoa normal para caminhar e tinha uma tarefa que era caminhar no palco de um lado para o outro e ele pedia para fazer um corpo de uma pessoa normal e andar como

uma pessoa normal, essa foi a primeira tarefa que eu tive.

Na fala, a entrevistada percebe que havia “engessado” uma forma em seu corpo, a forma da bailarina clássica, sendo mais difícil *fazer um corpo de pessoa normal*.

Esse engessamento é resultado de um aprendizado. Mauss (2003), no estudo das técnicas corporais, destaca o fato de que “toda técnica propriamente dita tem sua forma”, que é transmitida pela tradição, por meio de um processo de aprendizagem. No balé, esse aprendizado resulta na estruturação de um corpo formatado, que precisa ser visto o mais expandido possível, parecendo grandioso. A entrevistada B2 revela esse aspecto:

(...) Eu acho que a gente tem um corpo que tem que ser estruturado durante a aula para poder ser apresentado. É principalmente essa forma ereta e tem que ser assim muito grande, porque, normalmente, no balé são muitas pessoas que assistem, então eu acho que tem que ser tudo muito grande para as pessoas poderem enxergar e as pessoas têm uma visão do balé sempre muito certinho, sempre muito correto, dificilmente você vai dançar um balé e você vai estar pequenininha e recolhida (encolhida).

Pelo relato, vê-se que a(o) bailarina(o) clássica precisa construir uma presença cênica grandiosa, ele ou ela devem se apresentar com um tônus⁵ elevado, que faça com que sejam vistos com altivez. Isso pode ser alcançado mediante treinos e um aprendizado do acionamento adequado da musculatura e da reverberação da energia pelo corpo, alcançando-se, assim, os espaços e as pessoas que assistem ao espetáculo de dança.

Essa expansão está colocada na dilatação corporal feita pela bailarina para executar a dança e interpretá-la. Para tanto, faz-se necessário um outro tônus, diferente daquele do cotidiano. Muitas vezes, a bailarina que dança BC condiciona seu corpo, dentro e fora do balé, ou seja, no cotidiano, no seu dia a dia, mantém uma forma de corpo “próprio” do balé. Diferente dessa possibilidade, o corpo que “atua”, que se movimenta no dia a dia, é tido nas falas como o “corpo comum”, “livre” das posturas exigidas pelo

BC, embora muitas vezes aquele seja internalizado, enquanto postura, mesmo fora dos palcos.

Segundo as falas, esse corpo do BC parece estar relacionado à manutenção de uma postura específica que exige do bailarino certa expansão, como se para ele nunca fosse possível relaxar. Entretanto, o corpo expandido também pode estar relacionado ao tônus muscular, empregado não só na manutenção dessa postura, mas também nas ações físicas, nos gestos, na dilatação ou contração, para ora ser um personagem, ora ser outro, nas apresentações.

É possível, assim, estabelecer uma associação dessa maleabilidade ao movimento de uma sanfona: que para que surjam sons diversos, ou novas melodias, há expansão ou contração do instrumento. De modo análogo, a bailarina(o) que encena o BC necessita “extrair” desse corpo movimentos precisos, contraindo e expandindo músculos, ações que são imperceptíveis aos olhos comuns, mas fundamentais para o movimento que se deseja fazer no palco. Os relatos das entrevistas trazem essa ideia.

O entrevistado B4 traz essa ideia do movimento do vai e vem da sanfona; da contração e expansão do corpo e do tempo que isso requer ao bailarino. Possivelmente, na montagem dos balés, os bailarinos tenham mais tempo para acionar essa “regulagem”, mas ao apresentarem vários balés no mesmo dia, com tônus e personagens diferentes, esse acionamento tem que acontecer de modo mais rápido, como observa o entrevistado:

(...) entender o que o outro balé pede, cada um tem um tempo que leva para fazer isso, mas você tem que dar um tempo para você conseguir isso também. (...) Porque você ensaia um balé e depois de cinco minutos você entra para [fazer] outra coisa, você tem que acordar e falar, mostrar para o corpo que você precisa de outros músculos para fazer outras coisas também, seria diferente se a gente ficasse o dia inteiro só ensaiando o clássico, né?

Pelo relato é possível perceber que esse acionamento é muito individual, ao mesmo tempo, no meio profissional, parece haver uma expectativa em relação ao alcance desse acionamento pela bailarina(o).

5 Discutiremos a noção de tônus mais adiante.

3.3 Técnica explícita e técnica implícita

Entre os bailarinos entrevistados, há uma noção de técnicas que compõem o aprendizado do balé clássico. Independentemente se o método de aprendizagem será o Vaganova, francês ou ainda um outro, há uma técnica, que podemos chamar de explícita, associada ao aprendizado dos códigos e da estética própria do balé, bem como à aquisição das habilidades específicas dessa dança. Ao mesmo tempo, há outra técnica, que não precisa ser falada e cujo aprendizado parece ser mais subjetivo, individual.

Da técnica explícita na encenação, faz parte a reprodução de trejeitos, a imitação. Professores, coreógrafos e os próprios bailarinos, como mostram os entrevistados, vão em busca de referências externas para reproduzi-las e incorporá-las.

No referente à técnica explícita, assim considerada na análise, a entrevistada B3 traz a seguinte ideia:

B3: (...) na aula você não para pra pensar em deixar isso fluir os seus sentimentos, no [na dança] contemporâneo, já não. Na aula de balé, tem o seu plié, tem o fondú, tudo certinho, você vai trabalhar só técnica, geralmente o professor não pede para você 'vai trabalhar sua parte artística', lógico que se você estiver trabalhando ele vai ver, 'olha tem que...', mas na aula o foco mesmo do professor, geralmente, que eu sinto, é na parte técnica. Quando se fala do contemporâneo, é além da parte técnica.

Nesse relato, a entrevistada destaca a técnica explícita na aquisição de habilidades como característica do balé. Ela menciona a existência do aspecto implícito, como a parte artística. Pela fala, parece que há uma fluência de movimentos atrelada a uma externalização de sensações que fazem parte do CC do balé, mas que não são explorados em aula, pelos professores, ao menos explicitamente, nas aulas de BC. A entrevistada aponta a necessidade de outras vivências cênicas para que esse corpo seja pleno, no balé.

Na quarta entrevista, B4 relata a existência de algo, na cena, para além da técnica explícita, que deve "compor" o bailarino e destaca o que denominamos aqui de técnicas implícitas e que se associam às vivências singulares.

o bailarino que faz só técnica (...) deixa de ser bailarino e vira um ginasta, porque ginasta não

tem emoção, é técnica ali, é pulos, é salto e os bailarinos que conseguem ir mais longe são os que tratam a dança não como um trabalho, [mas] como uma opção de vida. Você tem que viver aquilo, não adianta, você vai chorar em Romeu e Julieta e você vai fingir aquilo, você tem que viver ali o momento (...) para que os outros acreditem também, porque não adianta, uma vez que você não está acreditando nunca você vai conseguir passar para o outro isso, [...] claro que também tem balés que são abstratos, (...), um Forsythe não tem emoção, a mulher não quer nem ver sua feição, nada, é ali, pura técnica, mas quando você pega balés que você precisa contar uma história sem poder falar, você precisa fazer um drama, e até chegar na plateia, você precisa estar ali (...) muito ciente de toda aquela história que está acontecendo para que seja verdadeiro, senão é a mesma coisa em novela, você consegue ver os atores que estão vivenciando aquilo e os que estão fingindo, então (...) você precisa fazer aquilo intensamente para que consiga chegar até os outros.

É preciso acreditar no que está sendo representado, você vai chorar em Romeu e Julieta e você vai fingir aquilo, você tem que viver ali o momento, aquela viagem sua ali, para que os outros acreditem também, diz o entrevistado.

O ator, avalia Le Breton (2009, p. 245), "distribui aos espectadores os sinais sociais da emoção que ele encarna provisoriamente, pouco importando seu estado anímico". Ele deve representar alegria ou tristeza, "servindo-se indiferentemente de um repertório social e cultural". Isso também é verdadeiro no balé. Como destaca o bailarino entrevistado, é preciso *viver o momento, para que os outros, o público, também acredite* e isso possibilita a criação de uma relação entre o público e aqueles que estão em cena.

Importante observar o modo como as emoções aparecem na fala, associadas à representação e pertencentes a cada um. Nesse ponto ressalta-se o fato da emoção, substrato para a representação, ser algo que diferencie, para o entrevistado, o balé da ginástica, esta vista como algo em que a emoção não está colocada. Conforme aponta, *o bailarino que faz só técnica, ele deixa de ser bailarino e ele vira um ginasta, porque ginasta não tem emoção, é técnica ali, é pulos, é salto*, relacionando "saltos e pulos" a "simples" técnicas, destituídas de emoção. Mas a

emoção pensada na fala está relacionada à arte de representar, sentindo e expressando “a verdade” do papel representado.

Para o entrevistado, o bailarino é uma pessoa que vive, sente e que precisa usar suas emoções para dançar o balé. Essa emoção aparece como uma técnica singular, individual. Mesmo que haja a imitação, há a necessidade de se incorporar sensações e também fazer uso daquelas já conhecidas e já vividas pelo bailarino, ou seja, existentes em seu repertório pessoal. A partir daí, utiliza-se desse repertório para então poder externalizar essas emoções resgatadas na cena. O entrevistado destaca a importância de se passar uma “verdade”. Para isso, na visão dele, a cena precisa ser vivida, não só reproduzida. É isso que o bailarino destaca fazer a diferença para que a cena do balé aconteça, a busca e apresentação dessa “verdade”. Ter consciência corporal do que se está contando parece ser importante para esse bailarino. Como destaca, contar uma história sem poder falar, exige, dos bailarinos, outras técnicas, essas aqui chamadas de implícitas.

Entre essas técnicas, está o sentir. A emoção, o sentir, aparece na fala dos bailarinos nos movimentos e na sua reverberação, pelo corpo, segundo o acionamento adequado de uma musculatura, de um tônus específico.

B6: eu acho que em todo momento, até fazendo aula, [...] [você já deve] sentir e já ir passando essa emoção, porque você está fazendo uma arte, né, é maravilhoso, então você não pode ir lá e achar que é só um exercício e me dou bem.

O sentir, destacado na fala, revela o material sobre o qual a bailarina deve atuar. A emoção deve ser trabalhada “nas diferentes implicações de seu papel, modulando-a conforme as circunstâncias” (LE BRETON, 2009, p. 247). *Até fazendo a aula, é preciso já sentir.* Como diz o entrevistado, *você não pode ir lá e achar que é só um exercício (...), o balé (...) é uma arte*, avalia, tendo em vista trabalhar com a emoção, um trabalho feito sobre si, desde as aulas, e para o outro, e que deve tocar a plateia. E é nesse momento da apresentação para o público que o artista revela-se como um inventor de emoções que, como destaca Le Breton (2009, p. 250), “não existem em estado bruto, mas que ele molda com seu talento peculiar ao executar sinais expressivos socialmente reconhecíveis”, ali mesmo onde uma “espécie de simbiose afetiva se cria entre o palco” e o público.

Os códigos do balé são universais, mas, em nossa investigação, foi possível apreender que, junto às técnicas explícitas, existem aquelas implícitas, elaboradas e estruturadas individualmente, compondo o CC do bailarino. Como disseram os entrevistados, um conjunto de ações, vistas como “de cada um” requerem uma maturidade de quem pratica o BC. Esse amadurecimento, revelam, acontece quando as técnicas estão incorporadas, de tal maneira que a dança acontece “naturalmente”, fazendo com que as(os) bailarinas(os) sintam ter o controle de seus corpos e tomem consciência de suas ações físicas em cena.

A entrevistada B9 destaca o fato de que no balé já se espera que um bailarino profissional vá agregando outras características ao corpo da cena.

B9: (...) é o que se espera de um bailarino, né, que tá nesse nível, profissional, é que ele vá pondo mais elementos cênicos junto à técnica.

Parece que a técnica, aqui analisada como explícita, uma vez incorporada, deve conjugar-se a outras técnicas para que o corpo da cena apareça. Conforme apontam os entrevistados, no âmbito profissional, isso é fundamental e deve partir, especialmente, da(o) bailarina(o). Ao mesmo tempo, eles revelam a existência de outras técnicas, implícitas, também resultado de outros caminhos que são particulares a cada bailarino, de buscas individuais necessárias, em especial, nas apresentações, em cena.

4 Conclusão

O corpo “pleno” de quem dança BC, o CC, é o corpo que já possui a técnica explícita e se faz valer de uma técnica implícita (incorporada) e que configura a aprendizagem para a cena. Essa aprendizagem se dá por meio da reprodução de trejeitos; pela imitação de bailarinos considerados consagrados nesse campo artístico. As bailarinas e os bailarinos entrevistados procuram em bailarinas(os) renomadas(os) a inspiração e aspectos a imitar que consideram adequados à cena, mas também buscam na vida diária, nas emoções do cotidiano, na elaboração e construção em cena, a inspiração e as emoções já vividas ou imaginadas, que possam ser externalizadas no palco. O ato de imitar não surge nas falas como algo negativo, antes aparece como fonte de apreensão dos códigos estéticos já estabelecidos e reconhecidos como coerentes e desejáveis ao CC do BC.

REFERÊNCIAS

ANJOS, K. S. S. dos; OLIVEIRA, R. C.; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. **Rev. bras. educ. fis. esporte**, São Paulo, v. 29, n. 3, p. 439-452, set. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-55092015000300439>. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?corpo=cênico>. Acesso em: 22 jul. 2016.

BARBA, E. *Anthropologie Théâtrale*. In: Barba, E.; Savarese, N. **Anatomie de l'acteur**. Gazillac: Bouffonneries-Contrastes, 1985.

BERTHOLD, M. **História Mundial do teatro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BICUDO, M. A. V.B. A pesquisa qualitativa olhada para além dos seus procedimentos. In: BICUDO, M. A. V.B. (org.). **Pesquisa qualitativa segundo a visão fenomenológica**. São Paulo: Cortez, 2011.

BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. In: CATANI; NOGUEIRA (org.) **Escritos da Educação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

DA MATTA, R. O ofício de etnólogo, ou como ter "anthropological blues" In: NUNES, E. D. (org.). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 23-35.

HAAS, A. N.; GARCIA, A. C. D.; BERTOLETTI, J. Imagem corporal e bailarinas profissionais. **Rev Bras Med Esporte**, Niterói, v. 16, n. 3, p. 182-185, June 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-86922010000300005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 ago. 2017.

LE BRETON, D. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RANIERI, L. P.; BARREIRA, C. R. A. A entrevista fenomenológica. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 4., 2010, Rio Claro. **Anais [...]**. São Paulo: SEPQ; Rio Claro: Universidade Estadual Paulista, 2010. ISBN – 978-85-98623-04-7. Disponível em: http://www.sepq.org.br/lvsipeq/anais/artigos/4_6.pdf. Acesso em: 30 jul. 2016

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. **Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança**. Campina, SP: Papyrus, 2015.