



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARCELA DOS SANTOS LIMA

CORPO, MATURIDADE E ENVELHECIMENTO.
O FEMININO E A EMERGÊNCIA DE OUTRA ESTÉTICA ATRAVÉS
DA DANÇA.

Salvador

2009

MARCELA DOS SANTOS LIMA

**CORPO, MATURIDADE E ENVELHECIMENTO.
O FEMININO E A EMERGÊNCIA DE OUTRA ESTÉTICA ATRAVÉS
DA DANÇA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Albertina Grebler

Salvador
2009

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

L372 Lima, Marcela dos Santos.

Corpo, maturidade e envelhecimento: o feminino e a emergência de outra estética através da dança / Marcela dos Santos Lima. - 2009.
190 f. : il.

Orientadora : Prof^a Dr^a Maria Albertina Grebler.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Dança 2. Maturidade. I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança.
II. Título.

CDD - 793.3

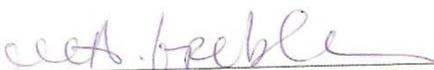


Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

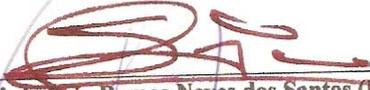
MARCELA DOS SANTOS LIMA

**“CORPO, MATURIDADE E ENVELHECIMENTO. O FEMININO E A EMERGÊNCIA DE
OUTRA ESTÉTICA ATRAVÉS DA DANÇA”**

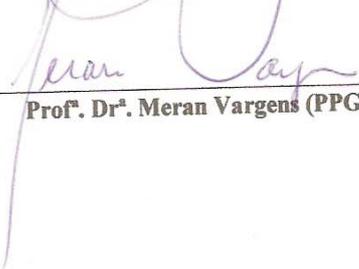
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof.ª Dr.ª Maria Albertina Grebler (Orientadora / PPGAC - UFBA)



Prof. Dr. Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH/UFBA)



Prof.ª Dr.ª Meran Vargens (PPGAC / UFBA)

Salvador, 27 de abril de 2009.

Ao filho querido Augusto,
razão de novos sentidos e novas buscas para a minha existência.

A Márcio Gomes, pelo companheirismo.

A todas as mulheres que procuram a arte de reinventar
a dança em si mesmas.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me deram a vida e o corpo físico; aos meus irmãos, que até hoje buscam entender minha alma de artista.

Aos mestres da pintura e dos desenhos e aos mestres do movimento, em especial Sílvia Renher e Angel Vianna, que me ensinaram a entender a dança e o meu corpo de outros prismas, mais viscerais e mais humanos.

A todas as minhas alunas e novas artistas, com as quais aprendi mais do que ensinei.

Aos amigos companheiros de jornada e em especial Cecília Raiffer que com seu afeto me deu novas recargas de energia.

Aos professores da Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC – UFBA pelas valiosas contribuições nos nossos debates, principalmente as professoras Sônia Rangel, Suzana Martins, Eliana Rodrigues Silva, Ângela Reis e Antônia Pereira.

À Prof^ª. Maria Albertina Grebler pela paciência, generosidade e por continuar comigo a minha caminhada, trazendo novos pensamentos e questionamentos importantíssimos para a dissertação sob sua orientação.

Aos professores José Saja e Meran Vargens pelas contribuições valiosíssimas e por gentilmente aceitarem fazer parte da banca desta dissertação.

A todas as mulheres-artistas que entrevistei, que me abriram suas vidas, seus olhares, suas danças, seus templos. Nesses encontros de vida refleti sobre a dança que realizam em um corpo maduro e experiente, proporcionando-me novas significações de sentidos.

À Capes pela bolsa concedida que me possibilitou estudar e realizar esta pesquisa.

“... O mais importante e bonito do mundo é isto, que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.

Verdade maior. É o que a vida me ensinou.”

Guimarães Rosa

RESUMO

Estudo de cunho qualitativo que se insere na linha de pesquisa Poéticas e Processo de Encenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Esta pesquisa baseia-se na análise histórica, social, fenomenológica e visa refletir a imposição de uma estética tradicional que se incide sobre a cena artística e limita a duração da carreira da artista da dança. Portanto, o corpo feminino é o foco deste trabalho, tendo em vista o espaço que vem sendo requisitado por intérpretes criadoras com mais de quarenta anos e a verificação de uma produção artística consistente demonstrada nos trabalhos de Cláudia Palma, Dudude Herrmann e Márcia Rubin, entre outras personalidades da dança contemporânea no Brasil. A metodologia utilizada envolve os procedimentos de pesquisa teórica, bibliográfica e videográfica, além de entrevistas com os sujeitos supracitados.

Em uma sociedade como a nossa, que acredita que a dança é o espaço da apresentação de corpos jovens e virtuosos, ou seja, que correspondem a um padrão corporal “ideal” reforçado pela cultura midiática, busco pensar a possibilidade de uma estética que permita a visibilidade e valorização do corpo maduro em cena.

Portanto, esta pesquisa reflete sobre as reais possibilidades e perspectivas profissionais para a bailarina com mais de quarenta anos se perpetuar em seu fazer artístico fora dos padrões estabelecidos e seus estereótipos. Como todo artista a bailarina precisa continuar produzindo, criando, dançando. Esse é o seu trabalho, essa é a sua escolha que, durante toda a sua trajetória, lhe deu uma percepção do mundo e de si mesma. Por isso se fez necessário demonstrar em vídeo registros de trabalhos realizados por algumas intérpretes veteranas brasileiras citadas nesta dissertação.

Um “outro corpo” na dança, ou seja, um corpo maduro, é uma outra forma de ação no mundo e assim o próprio universo da dança se amplia.

Palavras chaves: corporeidade, feminino, dança, maturidade e envelhecimento.

ABSTRACT

This study, of qualitative nature, is inserted in the research line Poetic and Staging Process from the Postgrad Program in Scenic Arts from the Bahia Federal University (Universidade Federal da Bahia.) This research is based on historical, social and phenomenological analysis. It aims to reflect the imposition of a traditional aesthetic, existing in the artistic scene, that limits the career length of female dancing artists. Consequently, the female body is the focus of this work, taking into account the space obtained by creative interpreters in their forties and the verification of their consistent artistic production. This has been demonstrated in the artistic production of Cláudia Palma, Dudude Herrmann, Márcia Rubin among others Brazilian contemporaneous dancing artists. The methodology used in this research involves theoretic, bibliographic and videographic procedures besides interviews with the abovementioned artists.

In our society, where we are lead to believe that the dance scene is a space reserved for young and virtuosic human bodies, corresponding to a certain "ideal" pattern, which is reinforced by the mediatic culture, I try to look into the possibility of an aesthetic which will allow visibility and valorization of a more mature female human body.

Furthermore, this research reflects upon the real possibilities and professional perspectives of female dancers aged forty or more of perpetuating their artistic career outside established patterns and associated stereotypes. As it happens with any artist, the female dancer needs to keep creating, producing, and dancing. This is her work, her choice, a trajectory that gave her a particular perception of the world and herself. Within this context, it was necessary to demonstrate, with some video records, artistic works performed by some veteran Brazilian dancers mentioned in this dissertation.

Another dancing female body, a more mature one, represents another form of action in our world, which will consequently amplify the artistic dance universe.

Keywords: dance, femininity, corporeality, maturity, aging.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 - <i>Vênus de Lespugue</i>	9
Fig. 2 - <i>Vênus de Milo</i>	13
Fig. 3 - <i>Vênus de Baldung-Grien - As três idades da mulher e a morte</i> – 1510.....	20
Fig. 4 - Rembrandt – <i>Danäe</i> – 1636.....	29
Fig. 5 – Boucher - <i>Leda and the Swan</i> – 1740.....	30
Fig. 6 - Munch – <i>Puberdade</i>	40
Fig. 7 - Gustave Klimt – <i>As Três Idades da Mulher</i>	43
Fig. 8 - Salvador Dali - <i>Vênus de Gavetas</i> – 1936.....	45
Fig. 9 - Man Ray - <i>Vênus Restaurada</i>	46
Fig. 10 - Hans Bellmer – <i>La Poupée</i> – 1936.....	47
Fig. 11 – Orlan.....	51
Fig. 12 - Alicia Alonso.....	73
Fig. 13 - Tatiana Leskova.....	74
Fig. 14 - Ana Botafogo em <i>La Mariée</i> – 2008.....	76
Fig. 15 - Angel Vianna.....	85
Fig. 16 - Reneé Gumiel.....	87
Fig. 17 - Bailarinas do grupo <i>Danza Voluminosa</i>	93
Fig. 18 - Fernando Botero - <i>Bailarina na Barra</i> – 1984.....	94
Fig. 19 - Dançarinas do Guairá 2 Cia de Dança – Teatro Guairá – Curitiba. Espetáculo: <i>Um Dia Fora do Tempo</i> – 2006.....	96
Fig. 20 – Ana Silva – <i>Guaíra 2</i>	99
Fig. 21 – Vera Sala – <i>Impermanências</i> – 2006.....	117
Fig. 22 – Marilena Ansaldi.....	124

SUMÁRIO

1 - Introdução.....	1
1º Capítulo – O Corpo Feminino e Suas Representações na Arte Ocidental.....	8
1.1 – A Herança Grega	10
1.2 – A Idade Média – A Negação do Corpo.....	14
1.3 – Renascimento – A Virgem dá Lugar às Vênus Nusas.....	17
1.3.1 – O Corpo Feminino Como Objeto de Culto	24
1.4 – O Belo Barroco e a Elegância do Rococó.....	27
1.5 – Neoclassicismo – O Belo Ideal, Absoluto e Eterno	32
1.6 – O Romantismo e o Realismo	34
2º Capítulo – Os Séculos XX e XXI – O Corpo Como Eterno Rascunho de Si Mesmo	38
2.1 – Do Modernismo Para a Contemporaneidade o Feminino se Fragmenta.....	42
2.2 – As Imagens do Corpo Feminino Na Contemporaneidade	49
2.3 – É Belo O Que é Belo Interiormente	58
3º Capítulo – O Corpo Feminino Na Dança – Da Beleza Imposta ao Valor das Singularidades.....	61
3.1 – As Sílides Modernas - Da Estética da <i>Barbie</i> à Anorexia da Bailarina Clássica. Um Corpo Impossível!	61
3.2 – A Maturidade do Corpo Feminino No Balé Clássico.....	71
3.3 – Outras Danças... Outros Corpos... Novos Olhares.....	80
3.3.1 – Outras Danças	80
3.3.2 – Outros Corpos, Novos Olhares	89
3.3.3 – As Companhias 2	95

4º Capítulo – Dança, Corpo e Maturidade – A Beleza das Falas Sedimentadas no Corpo	106
4.1 – A Percepção do Tempo no Corpo	108
4.1.1 – O Olhar Para o Tempo no Corpo – As Falas Sedimentadas	110
4.2 – O Desejo Dança na sua Essência	118
4.3 – A dança é o meu corpo e eu sou o meu corpo	125
Conclusão	128
Referências Bibliográficas	136
Anexos.....	143
Cláudia Palma	144
Márcia Rubin	156
Dudude Herrmann.....	166
<i>Ana Botafogo – Sem Limite Para Sonhar – Entrevista com Ana Vitória</i>	<i>174</i>

INTRODUÇÃO

Como artista plástica sempre tive um fascínio por esse instrumento de vida chamado corpo, sendo que as imagens corporais femininas são um tema de investigação constante em meu trabalho. O meu fascínio pelo corpo fez-me desejar movê-lo - já não me bastava apenas retratá-lo - e me pus a dançar aos vinte e cinco anos de idade. A paixão pela dança impulsionou-me ir à busca da minha profissionalização e, sendo assim, realizei provas teóricas e práticas para a obtenção da carteira profissional pelo Sindicato da Dança do Rio de Janeiro, em 2005, quando já havia completado trinta e cinco anos de idade. Esse fato contraria os padrões vigentes, segundo os quais as meninas começam a dançar profissionalmente por volta dos quinze anos de idade. Portanto, minha trajetória pessoal vai de encontro às normas do ensino e do aprendizado da dança, que afirmam que a iniciação da bailarina clássica deve ser feita na infância. Obter minha carteira de dançarina profissional aos trinta e cinco anos só foi possível pela diversidade e amplitude da dança contemporânea, a qual privilegia a individualidade e a singularidade da bailarina-intérprete.

Quando a mulher de trinta anos chegou em mim, comecei a realizar minha própria pesquisa e fundei o grupo de dança *Estação Corpo*, cujo processo de trabalho envolvia a valorização do bailarino como ser criativo e não apenas como técnico e virtuoso. Quando criava, observava o meu corpo (exercício que aprendi e continuo a aprender) e os dos meus alunos em seus processos criativos. Já não desejava mais a forma, e sim entender o modo como esse corpo se movia apoiado em registros, em sua memória afetiva traduzida em partituras corporais únicas e singulares.

Quando fui essa mulher de trinta anos, também optei não mais dançar movimentos que não eram os meus e já observava que meu corpo não correspondia e nem desejava fazer algumas coisas em dança. Doíam os pés, as pernas, as costas, a alma, e quando eu me machucava, o tempo de cura era maior. E a pergunta em mim se fez: até quando poderei dançar? A pergunta tornou-se um problema da minha dissertação, mas... Mais do que isso, ela é um dever da minha própria existência. Gerada pelos meus questionamentos, a pesquisa nasceu quando assisti ao solo *Um Outro Corpo*, de Cláudia Palma, em 2005, e parte desse solo encontra-se registrado em vídeo como anexo desta dissertação. De um lado tinha diante de mim um produto artístico de qualidade, realizado por uma bailarina com mais de

quarenta anos, e por outro constatava a crença dominante em nossa sociedade e no meio artístico de que a bailarina tem que ser jovem e no máximo aos quarenta anos deverá encerrar sua carreira.

Desde então, comecei a pesquisar sobre os bailarinos veteranos e as chamadas Companhias 2 que se configuraram no Brasil no final da década de noventa. Minha surpresa foi enorme ao descobrir que havia escassez de publicações relacionadas ao assunto. Salvo algumas reportagens e biografias em revistas especializadas, nada mais foi encontrado, além de *releases* em jornais. Portanto, não encontrei nenhuma produção acadêmica relevante sobre o assunto que considero de fundamental importância, já que se trata de uma proposta de mudança de mentalidade do meio artístico e de comportamento para a sociedade contemporânea. Sendo assim, o universo que me interessa investigar é a própria essência da dança enquanto arte e a capacidade da mulher, artista, bailarina, dançarina, intérprete-criadora de reinventar a dança em seu corpo com o passar dos anos e nunca deixá-la morrer, pelo viés do desejo, dentro de si mesma.

Nesta dissertação, proponho uma reflexão sobre o corpo feminino na dança e a longevidade na carreira artística da bailarina. Busco valorizar a diversidade do corpo e pensar a dança que emerge desse “um outro corpo”, um corpo que foge do modelo estético tradicional, posto que não é um corpo objeto, jovem, que se propõe como mero executante. O foco do meu interesse é o corpo da bailarina madura, como intérprete-criadora, um “corpo-sujeito”, um corpo que representa a si mesmo, um corpo que propõe uma outra estética para a dança e para a vida. Entendo que o ato criativo está vinculado a uma série de ordenações e compromissos internos e externos e, sendo assim, busco averiguar as motivações que levam essas bailarinas veteranas a enfrentar a norma social e estética vigente que valoriza o novo, o jovem, o polido.

A dissertação consta de quatro capítulos, um anexo com entrevistas, fotos e um vídeo que registra alguns trabalhos importantes de intérpretes-criadoras veteranas no Brasil. No primeiro capítulo intitulado *O Corpo Feminino e Suas Representações na Arte Ocidental*, de abordagem histórica, trato do corpo feminino e dos conceitos de beleza no decorrer dos milênios para demonstrar como esses conceitos tradicionais de beleza

permanecem arraigados até hoje em nossa sociedade; sendo assim, busco, em um enfoque histórico, artístico e social, uma identidade feminina na natureza universal de ser mulher. Reflito sobre como o corpo feminino foi representado, pensado, registrado, mutilado, desejado e quais foram os seus ideais de beleza no decorrer dos milênios e o que prevalece nos dias atuais.

Dessa forma, procuro demonstrar nas imagens artísticas, especificamente em pinturas e esculturas, as transformações do corpo feminino e também, a pluralidade do conceito de beleza nas representações artísticas no mundo ocidental. A importância de estudar o corpo feminino nas artes visuais se concretiza nas palavras de Lúcia Santaella: “a história da arte demonstra que o corpo humano sempre esteve, de uma maneira ou de outra, com maior ou menor intensidade, no foco de atenção dos artistas”¹. E como foco de atenção, o corpo se potencializa na dança, não apenas como seu principal instrumento de criação, mas também como veículo de transmissão de informações.

Com todos os avanços sociais e artísticos, a referência estética dominante na dança em nossa sociedade ainda é a do balé clássico e de seus estereótipos, ou seja, a bailarina tem que ser jovem, magra, bonita e tecnicamente perfeita. Entretanto eu me pergunto: o que é considerado como corpo belo e lícito para a dança? O corpo feminino na dança possui prazo de validade? A carreira da dança é curta? Somente corpos dentro dos padrões estereotipados como o da beleza, juventude, magreza e perfeição técnica podem dançar?

Para pensar sobre o estereótipo do corpo objeto na dança, faz-se necessário tratar sobre o fenômeno social do culto ao corpo, que se tornou objeto de exposição, admiração, de desejo e lugar de transformações infinitas. A cultura ocidental responsabiliza à mulher o cuidado com sua forma e sua aparência, o que não está separado e nem isolado da dança, pois o corpo que dança está inserido nesse contexto e sofre as mesmas influências. O corpo que dança deixa o registro de uma estética e a dança enquanto arte também tem o poder de demonstrar e até mesmo impor novos modos de ver. A dança acontece no corpo e ele se torna objeto de atenção e admiração dentro e/ou fora do palco. Sendo assim, para pensar a dança no contexto contemporâneo faz-se necessário refletir sobre o corpo na atualidade e suas representações, principalmente no que se refere ao imaginário do corpo reforçado pela mídia que impõe padrões corporais construídos e cria concepções de corpos considerados

¹ SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus. 2004, p. 65.

ideais e aceitáveis. Como nos diz Michael Foucault: "Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!'"².

Nessa perspectiva, trato no segundo capítulo intitulado *Os Séculos XX e XXI – O Corpo Como Eterno Rascunho de Si Mesmo* sobre a dominação midiática nas representações corporais femininas e suas influências no estereótipo da magreza, da juventude e do corpo belo para a dança. No decorrer do trabalho repenso e afirmo o corpo em outra beleza, no seu envelhecimento e em uma perspectiva mais humana.

Portanto, no terceiro capítulo intitulado *O Corpo Feminino na Dança* depois de tratar sobre a beleza midiática e a necessidade de se manter sempre jovem, reflito sobre como esses ideais de beleza foram instaurados no corpo da bailarina clássica e as possibilidades corporais concretizadas através da dança moderna e contemporânea. Busco pensar o corpo que dança na perspectiva de um corpo sujeito, humano, com suas imperfeições e fragilidades, em oposição ao corpo clássico, objeto técnico. Considero que, a dança contemporânea permite ao corpo, assim como à vida, ser um eterno rascunho de si mesmo, no sentido de ser sempre inacabado.

Nesta dissertação, trato do corpo como um eterno devir de sua existência que é finita; um lugar no qual o corpo está condenado a transformações internas e externas. Desejando-as ou não, o corpo está sempre em mutação e junto com ele sua subjetividade, pois o ser humano não é uma máquina que funciona: ele vive, estrutura seu mundo, seus valores e seu corpo.

Nas entrevistas que realizei, a palavra “desejo” foi uma constante. Neste trabalho, o desejo deve ser entendido como força potencializadora inata à pessoa e como busca de afirmação de sua identidade criadora. Sobre o desejo, Fayga Ostrower afirma:

Parto da noção do desejo como força elementar que existe em cada um de nós, entendendo-o num sentido global, como um anseio inicialmente sem objetivos determinados. É um desejo de ser e de realizar-se – assim como uma semente quer nascer, brotar e desenvolver-se em suas formas características de existência.

² FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. (Org. e trad.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 1979, p. 147.

Transformando-se, pelo mero fato de sua presença, em necessidade interior, o desejo mobiliza as aspirações das pessoas e os eventuais caminhos da realização de suas potencialidades.³

É a partir dessa noção de desejo que encontro explicação para a continuidade do trabalho das bailarinas veteranas e a superação das noções tradicionais e os preconceitos que as impedem de prosseguir a carreira depois de certa idade. Defendo nesta dissertação que a dança que acontece em um corpo maduro é a dança em sua mais pura essência e esta deve ser compreendida à luz da fenomenologia de Merleau-Ponty, que é o estudo deste tema e resume-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas também é:

[...] uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. [...] É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vividos”.⁴

Algumas palavras são importantes e frequentam este trabalho: tempo, mundo vivido, desejo, corpo, dança e essência. Para a construção do terceiro capítulo, baseei-me na história da dança, nos estudos ligados ao corpo como os de Nízia Villaça, Fred Góes, Denizze Bernuzzi de Sant’Anna, Lúcia Santaella, Maurice Merleau-Ponty e ainda nos estudos feministas de Judith Lynne Hanna e Germaine Greer, dentre outros, para defender e fundamentar a importância do corpo maduro feminino no cenário da dança no Ocidente.

No último capítulo, intitulado *Dança e Maturidade*, trato do corpo, da percepção do passar do tempo que nele se inscreve e da dança que esse corpo realiza. Apoiei-me nas entrevistas que fiz e analisei essas experiências em uma perspectiva fenomenológica nas quais encontrei subsídios para desenvolver questões relacionadas ao corpo mais velho na dança.

³ OSTROWER, Fayga. A fonte do desejo em Goya. Apud: *O desejo*. (Org.) Adauto Novas. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: Funarte. 1990, p. 481.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo, Martins Fontes. 2006, p. 1.

A tradição racionalista ocidental concebeu o homem como sendo composto de duas partes distintas: de um lado a alma e, de outro, o corpo. Nessa perspectiva, a subjetividade (espírito, consciência, conhecimento) era entendida como vida interior - o “eu penso” - e o corpo teria existência em si como mecanismo uniforme (corpo-objetivo) - o “eu sou”.

Por outro lado, as filosofias fenomenológicas vieram propor outra concepção do humano pela afirmação de uma unidade indivisível entre alma-corpo. No pensamento fenomenológico, o homem não pode ser mais descrito nem como uma subjetividade interior e nem apenas como corpo mecânico. O ser humano é compreendido, agora, como um espaço de significação, espaço de encontro, de reconhecimento, de presença. Uma presença ativa, que se refere ao que o circunda, visando-o, reconhecendo-o. E assim, essa compreensão nova propõe outra função para o ser humano enquanto corpo-sujeito. É dessa forma que trato das dançarinas veteranas, não mais um corpo-objeto mecanizado através de instrumentos de técnica rígida da dança tradicional, mas sim um corpo mais sensível, expressivo e humano, formado, constituído e valorizado por suas experiências vividas.

Neste trabalho, baseio-me especificamente na fenomenologia de Merleau-Ponty. Para esse filósofo, o ser humano só se conscientiza do seu viver através das experiências vividas e sentidas corporalmente, ou seja, o corpo é entendido como uma “totalidade aberta”:

Não é o olho que vê. Não é a alma. É o corpo como totalidade aberta. [...] A visão dos sons ou a audição das cores ocorre como a unidade do olhar pelos dois olhos: [a visão e a audição ocorrem] na medida em que o meu corpo é não uma soma de órgãos justapostos, mas uma síntese sinérgica na qual todas as funções são retomadas e ligadas ao movimento geral do ser no mundo. [...] Quando digo que vejo o som, quero dizer que a vibração do som faz eco por todo meu ser sensorial.⁵

Para Merleau-Ponty, o corpo é movimento, sensibilidade, expressão criadora e se conhece nas relações que estabelece com o outro e com o mundo, em uma rede de intencionalidade. É dessa forma que busco pensar e tratar da bailarina veterana e assim,

⁵ Merleau-Ponty, Apud: Aduino Novaes. *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. (Org.) Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 12.

nesse capítulo, a memória corporal tem o seu lugar de vivência e experiência, fonte de criação e diferenciação no fazer artístico.

A bailarina veterana, quando aberta ao mundo e a novas possibilidades de criação, encontra, no reconhecimento de suas potencialidades, outros caminhos para se perpetuar na dança. Sendo assim, reflito sobre a emergência de outros e novos olhares para esse “um outro corpo” com o objetivo de ampliar o entendimento de dança para além de códigos estabelecidos e corpos formatados. A dança enquanto arte lida com problemas do mundo real e, nesse caso, ela lida com preconceitos e rejeições ao natural envelhecimento do corpo. É o momento de pensar sobre as limitações e que dança esse corpo realiza. É também o momento de fazer um convite, o de penetrar em uma dança pelo que ela é, pelo que ela representa, pelo valor que ela emana: a de um sentido de ser (essência) como potencialidade e características singulares de alguns exemplos de vida na dança.

Esses diferentes enfoques por mim tratados na dissertação sobre a problemática do corpo feminino - na vida e na dança - expressam as inúmeras possibilidades de posicionamento diante dessa questão: o envelhecimento do corpo e sua aceitação. Ao realizar esta pesquisa, espero contribuir na ampliação da avaliação e do entendimento do corpo feminino maduro e experiente na dança, refletindo sobre os caminhos e direções possíveis para que essa dança se perpetue e viabilize sua existência nessa corporeidade. Esse é o universo no qual mergulhei para tratar da bailarina veterana e, quando voltei à tona, minha vontade foi a de retornar para esse mar de sensações, que ampliou o meu próprio sentido de ser no mundo.

Capítulo I

O Corpo Feminino e Suas Representações na Arte Ocidental

A História da Arte apresenta as mais diversas formas de representação do corpo feminino e segundo Merleau-Ponty: “[...] a história só olha para o passado porque primeiro o pintor olhou para a obra por vir”⁶. Em algumas épocas, antes da obra olhava-se para um modelo, um corpo de mulher, como objeto e tema de representação. Dessa forma, é a partir das obras que posso olhar para o passado e para o presente e refletir sobre o corpo, a evolução do conceito do Belo e a sua representação na História da Arte, pois “foram artistas, poetas, romancistas, que nos contaram através dos séculos o que eles consideravam belo e que nos deixaram seus exemplos”⁷.

Considero importante compreender como o conceito de beleza foi visto e representado por diferentes artistas e também suas mudanças em diferentes estilos, escolas e técnicas. As obras ajudam a compreender os ideais de beleza que se estabeleceram no curso da história, alguns dos quais prevalece em nossa sociedade.

Neste capítulo, tenho como objetivo demonstrar a mudança das representações da figura feminina e seus ideais de beleza em determinadas épocas e culturas, entendendo que o conceito de beleza também se encontra em um lugar de uma interrogação interminável, mudando de acordo com períodos e épocas diferentes. Estudo também as tendências mais importantes que permeiam a experiência e o pensamento estético, especialmente na pintura e na escultura. Assim sendo, para entender a arte e sua representação “é necessário considerar o contexto em que foi produzida e os princípios pelos quais foi estruturada”⁸. Nesse caso, as minhas referências no que diz respeito à História da Arte, bem como à história da beleza, estão intrinsecamente ligadas à história da representação do corpo feminino. Não pretendo realizar um relato pormenorizado da História da Arte: a minha intenção está na observação do corpo e suas representações e esse recorte é necessário para

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p. 93.

⁷ ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p.12.

⁸ BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena história da arte*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus. 1989, p. 9.

uma primeira visão panorâmica das questões estéticas que envolveram e envolvem o universo feminino.

É certo que o Belo permeia toda experiência estética do ser humano, pois sentimos a beleza e a descobrimos entre as coisas, na natureza e também na arte. “Assim como existe uma historicidade das formas, há uma historicidade das idéias, no caso a do belo, que determina os projetos e as realizações das obras”⁹. Sendo assim, os primeiros olhares do corpo feminino e suas primeiras representações de que temos conhecimento têm seu registro na Arte Paleolítica quando, aparecem “figuras femininas talhadas em marfim, osso e pedra, apresentando geralmente formas volumosas bastante gordas, que estariam ligadas a símbolos ou ritos de fecundação”¹⁰.

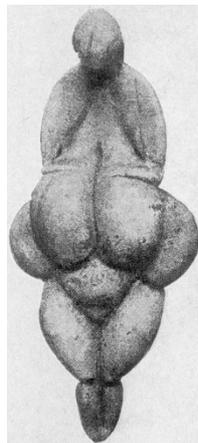


Fig. 1 - Vênus de Lespugue

Entre as esculturas mais conhecidas, destacam-se as famosas Vênus de Lespugue (fig. 1) e de Brassempouy, ambas encontradas na França. Os arqueólogos denominaram as estatuetas femininas de Vênus; hoje, acredita-se que era uma espécie de homenagem à deusa, força criadora concretizada pela terra e sua fertilidade. Elas correspondiam a um ideal de beleza do homem pré-histórico e tinham relações com rituais de fertilidade e magia. Considero que, desde que o ser humano percebeu que era possível representar a si mesmo, tanto em esculturas como em desenhos e pinturas nas paredes das cavernas, o

⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 4. O belo.* (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 10.

¹⁰ BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena história da arte.* 3ª ed. Campinas, SP: Papirus. 1989, p. 17.

corpo, especialmente o feminino, ganha a partir daí diversas significações como veremos no decorrer do trabalho.

A criatividade é inerente ao ser humano e as representações artísticas existem desde que o homem habita o mundo e troca informações com a natureza e entre si. “O homem não só vê, olha; não só ouve, fala, não só capta, exprime. Não só admira o criado, mas também, por sua vez, cria”¹¹. Esses registros encontram-se desde a Arte Pré-Histórica até as manifestações artísticas contemporâneas, sendo que a representação da figura feminina foi onipresente em imagens de toda natureza. É na Antiguidade, com os gregos, que essas representações ganham seus cânones de beleza e suas formas, segundo eles, ideais. A partir da Civilização Grega, esses conceitos adquirem o sentido e o valor que ainda na atualidade Ocidental lhes outorgamos.

1.1 - A herança grega

Muito antes de a Estética tornar-se a ciência do Belo, o povo grego já possuía o conceito de Belo e nele baseava toda a educação através dos princípios da Kalokagathía, isto é, na idéia de uma convergência do valor estético com os valores éticos (utilidade social e política) da comunidade. “Essa idéia sustenta a Paidéia clássica, dando sentido à forma de educação que jamais dissocia a ética e a política da estética e das técnicas de produção dos belos objetos”¹². Os gregos criaram a palavra *aisthesis* que significava sensação, sentimento. Essa palavra serviu para fundar o ramo da filosofia conhecida como Estética, a disciplina que estuda a sensação, o sentir. Segundo a estudiosa Kathrin Rosenfield a Estética:

[...] analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade, com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética.¹³

¹¹ AGULLOL, Rafael. *História geral da arte*. Ediciones Del Prado. 1996, p. 14.

¹² ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006, p. 11

¹³ Idem, p. 7.

Foi somente no séc. XVII que o filósofo alemão Alexandre Baumgarten (1714-1762) deu uso à palavra grega para instituir a disciplina acadêmica da Estética. Baumgarten separa a doutrina da beleza das outras partes da filosofia e, dessa forma, a Estética tem como objeto o Belo e as suas manifestações.

Para Sócrates, o Belo é o bem, a beleza ideal está indissoluvelmente ligada à beleza espiritual e “o escultor deve revelar através da forma exterior a atividade da alma”¹⁴. A idéia do Belo para Platão, discípulo de Sócrates, é mais complexa. Segundo Humberto Eco, a partir de Platão “nascerão as duas concepções mais importantes da beleza que foram elaboradas no decorrer dos séculos: a beleza como harmonia e proporção das partes (derivada de Pitágoras) e a beleza como esplendor”¹⁵.

Essa concepção de beleza tem origem da Escola de Pitágoras, no século VI a.C., cujo conceito e representação do Belo são associados às idéias de medida e ordem. Para os pitagóricos, o princípio de todas as coisas é o número. E não há beleza e deleite sem proporção e sem simetria, assim como a ordem está associada à virtude e à harmonia das formas.

Com relação à representação da figura humana temos em Marco Vitruvius Pólio, arquiteto e engenheiro militar, a proposta de um sistema de medidas ideais dos corpos, isso no século I a.C., como declara Jacqueline Lichtenstein: “ao enunciar as características dessas proporções ideais comuns, ele define um cânone de beleza que, sem mudança notável, inspirará o desenho dos corpos no Ocidente desde o Renascimento até o final do século XIX”¹⁶. É relevante transcrever o texto de Vitruvius citado pela referida autora, já que tais cânones têm em primeira instância os moldes nos quais a arte se configurou, influenciando os artistas depois do final da Idade Média até o século passado.

[...] Pois não pode templo algum, sem simetria e proporção, ter uma disposição harmoniosa se não apresentar a exata proporção dos membros de uma pessoa bem modelada. Ao corpo humano a natureza configurou de tal forma que o rosto, do queixo

¹⁴ MEMÓRIAS DE SÓCRATES III. Apud: ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 49.

¹⁵ Idem, p.48.

¹⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana*. (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 18.

até o alto da fronte e as raízes dos cabelos, constitui um décimo dele; similarmente, a palma da mão, do punho até a extremidade do dedo médio, tem a mesma extensão; a cabeça, do queixo até a coroa, um oitavo; do alto do peito até a raiz dos cabelos, um sexto; do meio do peito até a coroa, um quarto. Quanto à extensão do rosto, constitui um terço a parte que vai da ponta do queixo até a base das narinas; o nariz, da base até o fim, no meio das sobrancelhas, o mesmo tanto; desse ponto até a raiz dos cabelos, a fronte constitui, do mesmo modo, um terço. O pé, por sua vez, constitui um sexto da altura do corpo; o cúbito, um quarto; o peito, também um quarto. Os membros restantes têm, igualmente, suas medidas proporcionais; delas também se utilizando, os antigos pintores e escultores renomados alcançaram uma glória grandiosa e ilimitada. E assim, o centro do corpo é, naturalmente, o umbigo.¹⁷

As medidas foram criadas e impostas e só através delas se constitui o corpo ideal. Afinal, qual o artista que não queria alcançar a glória? *Vitória de Samotrácia*, atribuída a Pitócritos, é uma das maiores representações desse período da figura feminina, seguida da *Vênus de Milo*, esculpida por Alexandros, ambas no Museu do Louvre. Na pintura, *Zêuxis* é um de seus maiores representantes e entre suas obras mais famosas destacam-se *Afrodite* e *Calúnia*. Uma passagem interessante sobre *Zêuxis* é a história sobre a sua criação de *Helena*. Como declara Lichtenstein:

Com efeito, tendo de representar Helena, uma beleza perfeita, *Zêuxis* pediu aos habitantes de Crotona que lhe trouxessem cinco das mais belas moças da cidade. Como nenhuma delas correspondia ao ideal de beleza que ele buscava, o artista utilizou os traços mais perfeitos de cada uma para fundi-los na figura de Helena.¹⁸

Essa passagem permite-me discutir a respeito do conceito do Belo ideal em nossa sociedade. Vimos que por mais perfeita que seja a beleza natural das cinco moças, elas não puderam satisfazer o ideal do pintor. Será que em pleno século XXI a sociedade não estará em busca de sua Helena? Impondo a transformação dos corpos pelo viés das cirurgias plásticas, academias de ginástica e pela indústria da beleza? Essa indústria sobrevive dos

¹⁷ VÍTRUVIO, Apud: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana.* (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 19.

¹⁸ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 4. O belo.* (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 12.

rigorosos padrões corporais estabelecidos para as mulheres na contemporaneidade. Essas se desdobram em doenças como distúrbios alimentares, anorexia e a bulimia e conseqüentemente há um crescente desenvolvimento de uma indústria farmacêutica específica e milionária destinada à cura destes males. Tudo isso em busca de uma beleza ideal, a beleza que Zêuxis só conseguiu retratar a partir de cinco corpos diferentes. Mesmo porque, “se Zêuxis ao formar a sua Helena teve de se servir de cinco moças, quem duvida que ele não tenha acrescentado outras partes que não se encontravam em seus modelos?”¹⁹. Portanto, uma beleza que, como vimos, só existe virtualmente, no ideal do artista e não na realidade. Essas questões relacionadas ao corpo ideal feminino na contemporaneidade, em busca daquilo que não existe, um irreal ideal, serão abordadas no próximo capítulo.



Fig. 2 - *Vênus de Milo*

¹⁹ DOLCE, Lodovico. Apud: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana.* (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 62.

A herança deixada pelos gregos está no nascimento e desenvolvimento de uma trindade: o belo – verdadeiro – bom, ou seja, o belo como harmonia e proporção. Na arte, a representação dos corpos femininos traduzia uma estética voltada à beleza e à perfeição. É inegável que tais conceitos permeiam todo o universo da cultura do mundo ocidental e mesmo com a desconstrução do corpo na arte, como veremos posteriormente, é dessa forma que concebemos a beleza e a desejamos.

1.2 – A Idade Média – A negação do corpo

Na Idade Média, uma nova mentalidade estava se consumando com o triunfo do cristianismo como religião hegemônica: o naturalismo cede ao sobrenaturalismo, o monismo ao dualismo, o antropocentrismo ao teocentrismo. Instaure-se, em especial, a dualidade corpo-alma e sua conseqüência estética mais determinante: a superioridade da beleza da alma no caminho a Deus.

É na realização filosófica, na forte influência da Escolástica nas artes no século XIII, especialmente com os trabalhos de São Tomás de Aquino, que permanece o conceito de beleza ligado à proporção, esplendor e beleza moral. “A Idade Média refletia por razões moralistas sobre a transitoriedade das belezas terrenas, pois como dizia Boécio em sua *Consolação da Filosofia*, a beleza exterior é ‘fugaz como as flores da primavera’”²⁰.

A Idade Média foi um período de grande duração, quase dez séculos: teve início com a desintegração do Império Romano do Ocidente, no século V, e terminou com o fim do Império Romano do Oriente, com a queda de Constantinopla, no século XV. Nas artes, o corpo foi negado, vestido e suas representações são orientadas para aquilo que agrada a Deus. A Arte Bizantina, por exemplo, possui como característica a perda do “sentido do corpo humano, preocupando-se mais com o divino, expressão do ardente cristianismo oriental ou ortodoxo. É uma arte da cor, onde a forma é substituída pela decoração”²¹ na técnica do mosaico e dos afrescos. Na Arte Árabe, a arquitetura possui maior importância, o desenvolvimento da pintura e da escultura “achava-se entravado por preconceitos

²⁰ BOÉCIO. Apud: ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 91.

²¹ BATTISTONI, Duílio. *Pequena história da arte*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus. 1989, p. 47.

religiosos que proibiam a representação da forma humana”²². A Arte Gótica surge na Europa, especialmente na França, do século XII ao XV, quando suas formas são substituídas pelo Renascimento. A pintura gótica aplicada nas catedrais e igrejas, “atravessadas pela luminosidade dos vitrais, faz-se a rigor apenas para realçar partes e elementos da arquitetura”²³.

No período medieval, o poder da Igreja reinou absoluto e por isso a arte esteve submetida a uma ética religiosa, ou seja, havia uma estética do sagrado que permeou toda a produção artística. Os artistas, pensadores, filósofos, teólogos e místicos desse período tinham na arte o meio principal para comunicar as idéias religiosas, seus temas se restringiam à contenção dos prazeres terrenos e na salvação da alma. O moralismo da Idade Média reinava na desconfiança dos prazeres profanos, dos prazeres da carne. Por outro lado, fora do contexto doutrinário:

[...] temos deliciosas descrições de belezas femininas nos cantos dos goliardos (os Carmina Burana) e naquelas composições poéticas ditas “pastoris”, em que um estudante ou cavaleiro seduzem uma pastorinha encontrada por acaso e gozam de suas graças. Assim era a Idade Média, que celebrava publicamente a mansuetude, ao mesmo tempo que aceitava abertas manifestações de ferocidade e que, ao lado de páginas de extremado rigor moralista, oferece momentos de franca sensualidade.²⁴

Como prova da sensualidade latente da Idade Média, cito um trecho do sermão de Hugo Fouilloi sobre o *Cântico*, no qual ele descreve a beleza dos seios femininos: “Belos são, com efeito, os seios que se realçam um pouco e são modicamente tímidos... contidos, mas não comprimidos, docemente presos sem que ondeiem em liberdade”²⁵.

A Idade Média, conhecida como Idade das Trevas (o termo é preconceituoso, nomenclatura dada pelos renascentistas justamente para marcar a mudança de paradigma do teocentrismo para o antropocentrismo, do dogma para a experiência e para o empirismo)

²² BATTISTONI, Duílio. *Pequena história da arte*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus. 1989, p. 53.

²³ Idem, p. 59.

²⁴ ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 158.

²⁵ FOUILLOI, Hugo. Apud: Idem, p. 154.

devido a uma série de pestes e privações vividas pelo povo, além de guerras e reações contra o poder da Igreja, teve também um quê de romantismo por volta do século XI com o início da poesia dos trovadores, que tem início com o incentivo de Eleanor de Aquitânia, na França do século XIII, com cantos de amigo e cantos de amor e na Península Ibérica, também no século XIII, na qual desenvolve-se “uma imagem particular da mulher, como objeto de amor casto e sublimado, desejada, mas inatingível, e muitas vezes desejada por ser inatingível”²⁶.

Assim, o amor de damas e cavaleiros que fez correr mares de tintas em cartas, poesias e canções, remete-nos à imagem de uma mulher desejada, mas nunca possuída, um amor platônico de uma beleza que se transfigura nesse corpo pelo amor e pela paixão que dilaceram a alma, mas não é vivido em sua plenitude. E quando o foi, o peso moral do adultério levou muitos amantes ao limiar da loucura e até mesmo à morte.

O profano também ganha sua forma nas pinturas de Hieronimus Bosch, pintor que vai além do seu tempo e pode ser considerado um precursor do movimento surrealista surgido séculos mais tarde. O artista flamengo pinta entre 1500 a 1510 sua obra-prima *O Jardim das Delícias* ou *Jardim de Encanto* (*The Garden of Delights*), obra em exposição no *Museu do Prado* em Madrid, Espanha, e retrata a vulnerabilidade do ser humano diante das tentações, considerado seu trabalho mais maduro, no qual descreve a criação da mulher. A concepção pessimista de um mundo assombrado e dominado pela idéia do pecado, o pecado da carne, impregnada de vícios, leva Bosch a visões de deformidades em um universo totalmente imaginário dos prazeres impróprios e menos belos para a época. A mulher aqui pode ser considerada a grande musa que comanda todo o pecado e todo prazer, além de nos apresentar a fragilidade da natureza humana. Numa visão geral, a obra reflete uma Idade Média filtrada por um humor perspicaz e expõe os vícios da sociedade que rodeia o artista.

A arte da Idade Média nos apresenta uma técnica restrita, porém rica de significados: acima de uma exatidão técnica, existe uma exatidão moral, longe dos estudos anatômicos e da perspectiva desenvolvidos pelos gregos. O corpo foi coberto e negado em prol de uma perspectiva religiosa, mas o corpo é humano e fala pelo viés da necessidade e

²⁶ ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 161.

do desejo, como no trabalho de Bosch. Sobre a negação do corpo e de sua nudez, Paul Valéry afirma que:

[...] era coisa sagrada, ou seja, impura. Era permitido às estátuas, por vezes com algumas reservas. Pessoas sérias que sentiam horror por ele o admiravam no mármore. Todos sentiam confusamente que nem o Estado, nem a Justiça, nem o Ensino, nem os Cultos, nada de sério poderia *funcionar* se a verdade fosse visível. É preciso haver roupas para o juiz, o padre, o mestre, pois sua nudez arruinaria o que deve haver de impecável e inumano em um personagem que representa uma abstração.²⁷

1.3 - Renascimento – A Virgem dá lugar às Vênus nuas

Com as transformações ocorridas no meio econômico e político na Europa e em consequência do desenvolvimento da burguesia nasce uma nova concepção de mundo. A técnica foi redescoberta e o espírito de pesquisa emana dos antigos valores da cultura grega clássica. A visão humanística da época glorificava o ser humano rejeitando a influência do divino da Idade Média. O homem torna-se o centro do mundo. Sobre o Belo, o historiador Carlos Cavalcanti atesta que:

O Belo no Renascimento caracteriza-se pelo equilíbrio ou harmonia entre as faculdades intelectuais e as emocionais, ou entre o sentimento e a razão. Os impulsos do sentimento e as liberdades da imaginação são controlados e disciplinados pela reflexão intelectual com a aplicação de princípios científicos e métodos geométricos na composição.²⁸

O *Libro dell'arte*, de Cennino Cennini, com seu importante tratado sobre a representação da figura humana, estudado por Alberti e mais tarde pelo próprio Leonardo Da Vinci, dá as medidas da vez. Cennino Cennini, nascido em Colle di Val d'Elsa, em Toscana, foi discípulo em Florença de Agnolo Gaddi. Após a morte de seu mestre foi

²⁷ VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Degas danse dessin. Editions Gallimard, 1938. Versão atual: (Trad.) Christina Murachco e Cecília Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify. 2003, p. 93.

²⁸ CAVALCANTI, Carlos. *História das artes*. Rio de Janeiro, Editora Rio. 1978, p. 35.

morar em Pádua, por volta do ano de 1396, dando seguimento à sua carreira. Alguns críticos definem Cennino Cennini como um artista de talento mediano e ele permanece para nós como o autor do importante *Libro dell'arte*, escrito por volta do ano de 1400, quando do seu retorno a Florença. O que é importante citar são as medidas perfeitas do corpo bem proporcionado, descrito no capítulo LXX, intitulado *As medidas que deve ter o corpo do homem perfeitamente proporcionado*. É visível a influência de Vitruvius em suas notas, mas no caso de Cennini é constante a divisão do corpo em três partes:

Nota que, antes de prosseguir, quero dar-te as medidas exatas do homem. As da mulher, deixa estar, porque não possui nenhuma medida perfeita. Primeiramente, [...] o rosto é dividido em três partes, a saber: a testa, uma; o nariz, outra; e do nariz ao queixo, a outra. Da ponta do nariz por todo o comprimento do olho, uma dessas medidas; do final do olho ao final da orelha, uma dessas medidas; de uma orelha a outra, o comprimento de um rosto; do queixo sob o papo ao ponto de encontro com a garganta, uma das três medidas; a garganta, uma medida de comprimento; da fúrcula ao fim do ombro, [o equivalente a] um rosto; o mesmo para o outro ombro; do ombro ao cotovelo, um rosto; do cotovelo à articulação da mão, um rosto e uma das três medidas; a mão, em todo o seu comprimento, um rosto; da fúrcula da garganta à do peito, isto é, ao estômago, um rosto; do umbigo à articulação da coxa, um rosto; da coxa ao joelho, dois rostos; do joelho ao calcanhar da perna, dois rostos; do calcanhar à planta [do pé], uma das três medidas; o pé, o comprimento de um rosto.

A altura do homem corresponde ao comprimento dos seus braços abertos em cruz. Esticando os braços, alcança com as mãos o meio da coxa. Em todo o seu comprimento ele tem oito rostos e duas das três medidas. Ele possui uma costela a menos que a mulher do lado esquerdo²⁹. E possui ossos em todo o corpo. Sua natureza, ou melhor, sua vara, deve ter a medida que agrada às mulheres; que seus testículos sejam pequenos, de bela aparência e frescos. O homem belo deve ser moreno e a mulher, branca.³⁰

²⁹ Velha crença que tem sua origem no Gênesis, no qual consta que a mulher foi criada a partir de uma costela de Adão.

³⁰ CENNINI, Cennino. Apud: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana*. (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 23.

Fica clara a visão de inferioridade e submissão da mulher em relação ao homem na crença de que é feita de uma das costelas de Adão. A bela mulher deve ser retratada como uma carnação branca e sensual e suas medidas, que são imperfeitas, perdem lugar às dos homens, que são perfeitas. O professor da *Universidade de Paris-V*, Georges Vigarello, trata da história da beleza e relata sobre os extremos femininos para se manterem com a pele branca, fator importantíssimo para a beleza feminina da época:

Marion de Lorme mantinha por manhãs inteiras os pés na água para atrair os humores para baixo e atenuar o avermelhamento de seu nariz. Madame d'Anguillard reservava seus passeios apenas ao ar do bosque e os limitava a três dias em toda a primavera por temor de ver seu rosto atacado pelo frio. Madame de Boudeville permanecia no leito com lençóis de linho cru para parecer ainda mais branca.³¹

Mas de nada adiantam os lençóis de linho cru quando trato de uma das representações mais magníficas desse período, a *Vênus de Baldung-Grien - As três idades da mulher e a morte*, de 1510. A imperfeição das formas em relação aos cânones clássicos torna essa beleza física e material muito mais realista: “mesmo sitiada pela morte às suas costas, essa *Vênus* anuncia uma mulher renascentista que sabe cuidar e mostrar sem reticências o próprio corpo”³². Na obra, a Morte traz o Tempo, representado pela ampulheta, em uma de suas mãos e informa que todo o cuidado com o corpo, a beleza e a vaidade é em vão, pois a senescência reinará em algum momento. A obra mostra cruelmente que o corpo é finito. Há um forte contraste da brancura da pele jovial, feita de lençóis de linho, com as peles da velha senhora e da própria morte, mais obscuras ao fundo, mostrando-nos que essa pele se transforma com o tempo. É importante analisar essa obra e constatar que o envelhecimento é humano, faz parte do corpo. Percebo que na atualidade, com os avanços da medicina, as mulheres buscam cada vez mais arrancar as marcas do tempo da pele, correndo o risco de perder sua própria identidade.

³¹ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 62.

³² ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 193.

As mulheres renascentistas tinham os cabelos retratados sempre longos e fartos, o conceito de graça se estabelece, mas ao mesmo tempo há um caráter indecifrável e enigmático nesses rostos e corpos femininos.



Fig. 3 - Vênus de *Baldung-Grien* - *As três idades da mulher e a morte* – 1510

As pinturas de Sandro Botticelli (1446 – 1510), especialmente as obras *O Nascimento de Vênus* e *Primavera* são consideradas bons exemplos para o início do movimento na representação do ideal Renascentista. As duas obras foram realizadas sob encomenda para decorar uma das residências dos Médicis e hoje estão expostas na Galeria *Uffizi*, em Florença. As mulheres de Botticelli parecem ser menos sólidas, ganham leveza e movimento, justamente porque suas figuras não são tão corretamente desenhadas, como observa Gombrich:

[...] a história do nascimento de Vênus era o símbolo do mistério através do qual a mensagem divina da beleza veio ao mundo [...]. A Vênus de Botticelli é tão bela que não nos apercebemos do comprimento incomum do seu pescoço, ou o acentuado caimento dos seus ombros e o modo singular como o braço esquerdo se articula ao tronco. Ou, melhor ainda, deveríamos dizer que essas liberdades que por Botticelli foram tomadas a respeito da natureza, a fim de conseguir um contorno gracioso das figuras, aumentam a beleza e a harmonia do conjunto na medida em que intensificam a impressão de um ser infinitamente delicado e terno, impelido para as nossas praias como uma dádiva do céu.³³

A representação pictórica sobre a figura humana no *Tratado sobre a Pintura* de Leon Battista Alberti, escrito no século XV, possui uma das mais completas e densas exposições. A harmonia e a proporção são preocupações constantes, surge mais aprofundadamente o estudo da anatomia feito com fidelidade extrema: “ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes”³⁴. Uma das contribuições mais valiosas de Alberti é a evocação dos movimentos do corpo. “É importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderão apreendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma”³⁵. Dessa forma, “os estudos fisiognômicos, desenvolvidos desde a Antiguidade e destinados a um grande futuro na época moderna, encontram nesse texto a

³³ GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. (Trad.) Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro, LTC. 1999, p. 264.

³⁴ ALBERTI, Leon Battista – *Da Pintura*, tradução de Antonio da Silveira Mendonça, Campinas, Editora da Unicamp. Apud LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana*. (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 28.

³⁵ ALBERTI, Leon Battista. Apud: Idem, p. 30.

verdadeira fonte de sua renovação depois do longo esquecimento do corpo na Idade Média”³⁶.

A idéia do Belo no Renascimento também possui referências na *Divina Proporção* de Luca Pacioli (1445 – 1510). A obra, de 1509, foi ilustrada por Leonardo da Vinci e reinterpreta o cânone tradicional das medidas corporais em função do conhecimento matemático, como em Pitágoras. Pacioli insiste sobre a inscrição ideal do corpo e da cabeça em formas geométricas perfeitas – o círculo, o quadrado, o triângulo isósceles. Segundo Lichtenstein este modelo,

[...] impõe uma leitura do corpo de conotação cosmológica, que, como em Vitrúvio, faz do umbigo o centro exato do homem – ele próprio centro do mundo – e propõe além disso a idéia de uma relação de proporcionalidade entre a configuração do homem e a de todos os outros elementos do universo.³⁷

Nos trabalhos de Leonardo Da Vinci e em todo o seu pensamento como artista é nítida a preocupação com a anatomia dos corpos, da qual foi profundo conhecedor. Ao longo de sua carreira praticou mais de trinta dissecações e em relação à representação da figura feminina escreveu em seu *Trattato Della Pintura*:

Que as mulheres tenham uma atitude pudica, as pernas fechadas, os braços juntos, a cabeça inclinada e pendente para um lado. As velhas devem ser mostradas decididas e sem moderação, com movimentos de cólera como as fúrias do inferno, e seus movimentos serão mais vivos nos braços e cabeça do que nas pernas.³⁸

Do mesmo modo que esses estudos de medidas, proporções e perspectiva levaram as informações científicas ao mundo da pintura, naquilo que se refere ao conhecimento do corpo, a arte da pintura também absorveu e forneceu informações do contexto social e do comportamento permitido na sociedade renascentista. Por outro lado os artistas da época percebiam que o mundo e os corpos não eram feitos apenas de medidas infalíveis. Merleau-

³⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana.* (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 26.

³⁷ Idem, p. 51.

³⁸ DA VINCI, Apud: Ibidem, p. 47.

Ponty afirma que a perspectiva encorajava os pintores a produzir livremente experiências de profundidade:

Os pintores, porém, sabiam por experiência que nenhuma das técnicas da perspectiva é uma solução exata, que não há projeção do mundo existente que respeite isso sob todos os aspectos e mereça tornar-se a lei fundamental da pintura, e que a perspectiva linear não é um ponto de chegada, pois ela abre, ao contrário, vários caminhos à pintura.³⁹

Com relação ao corpo, Vigarello declara que tanto “Dürer e Leonardo da Vinci logo constataam a dificuldade de atingir as proporções unívocas. As cifras de Leonardo se mostram numerosas, contraditórias”⁴⁰. Continua o autor: “a nova experiência da beleza instaura claramente a da perfeição, com a insuperável dificuldade de reproduzi-la em sua totalidade”⁴¹. A perfeição realmente existe? Essa dúvida instaurou-se nos próprios pintores, declara Danti no *Trattato delle perfette proporzioni*, de 1567: “a medida não combina com o corpo humano porque, do começo ao fim, o corpo é móvel [à diferença da arquitetura] e não comporta proporção estável”⁴². Isso deveria ter ficado no registro da memória coletiva, pois pouparia de angústia e sofrimento muitas mulheres consideradas “deselegantes” por não pertencerem a um estereótipo de corpo e de beleza vigentes. Transportando essa questão para a dança, é mais natural reconhecer que o corpo perfeito não existe, ele é mutável em todos os seus aspectos: as mulheres, inclusive as bailarinas, não podem ser moldadas dentro de uma forma e, nesse sentido, ao se padronizar o corpo, as mulheres perdem a beleza da singularidade de seus detalhes.

³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dívida de Cézanne*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p. 29.

⁴⁰ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 36.

⁴¹ Idem, p. 36.

⁴² DANTI, Apud: Ibidem, p. 36.

1.3.1 – O corpo feminino como objeto de culto

As mulheres renascentistas já tinham uma preocupação com o uso de cosméticos e pintavam suas longas cabeleiras de um louro que tendia ao ruivo, ditavam moda na vida da corte, mas também participavam da vida cultural e das belas artes. Além disso, o corpo das mulheres era “feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives, que também são objetos criados segundo cânones de harmonia, proporção e decoro”⁴³.

Para expressar a beleza feminina eram comuns os termos “larga testa de marfim polido”, “pérola do Oriente”, “a neve imaculada”, “o lírio preso no cristal”, o que mostra toda a dificuldade de descrever a beleza do corpo. Segundo Vigarello:

A palavra *embonpoint* (bom aspecto) é o melhor exemplo. Regularmente utilizada, no século XVI, para indicar o estado de equilíbrio entre “magreza” e “gordura”, era evidente que o termo em si, como seus adjetivos, sugerem mais do que afirmam a respeito das formas definitivas. “Muito bela e em *bon point*” é a mulher amada [...]. “Muito bela e em grande ponto” é a mulher da estufa. [...] “Em melhor ponto”, a cada dia seria a “rapariguinha”. Feia, enfim, e em “mau ponto”, é a mulher “já envelhecida”.⁴⁴

Dessa forma, a cada época surgem novos estereótipos de beleza: a mulher é definida socialmente por um modelo imposto de forma exterior que deve ser seguido sob pena de ser estigmatizada. A não aceitação do corpo recebido⁴⁵ pode ser constatada no antigo provérbio: “Deus me fez grande e gorda, eu me farei branca e rosa”⁴⁶. A mulher renascentista já reconhecia no corpo as possibilidades de transformações: nasci assim, mas posso ser de um outro jeito. Portanto a questão da não aceitação do corpo recebido tem atravessado os tempos e se intensificou desde o final do século XIX com a emergência dos

⁴³ ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 196.

⁴⁴ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 17.

⁴⁵ Termo Usado pelos autores Nízia Villaça e Fred Góes, In: VILLAÇA, Nízia. GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998, p. 29.

⁴⁶ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 31.

movimentos da cultura do corpo, radicalizando-se na atualidade com a emergência da tecnologia de implantes, transplantes e as cirurgias plásticas.

A pintura Renascentista retoma os cânones da arte grega e portanto volta a valorizar a corporeidade, a representar a figura feminina e a nudez. As Vênus pintadas nuas substituem a Virgem. Vigarello afirma que:

[...]o corpo feminino em particular ganha então uma espessura e uma carnação que não tinha. A aparência se torna mais polpuda, o contorno mais consistente. Uma sensualidade discreta evoca a seiva aflorando a pele, sugerindo o bom suco, o leite e o sangue.⁴⁷

O corpo feminino como tema artístico instaura a problemática do corpo como objeto de culto, desejo, submissão e de inferioridade. Conceitos cristalizados e fortemente estabelecidos, visto que a maioria dos pintores era homens: além de pintar e representar a mulher dentro de um contexto de época, social, religioso, com normas e padrões estéticos estabelecidos, também pintavam subjetivamente seu olhar e sua própria interpretação. Martin Heidegger afirma que “a origem de algo é a proveniência da sua essência”⁴⁸, o que me leva a pensar sobre a essência histórica na reprodução da imagem feminina como objeto, com origem na visão masculina e que vai muito além da arte. Ou seja, configura-se a divisão dos gêneros em direção a duas qualidades opostas: “a força para o homem, a beleza para a mulher; para um, ‘o trabalho da cidade e do campo’, para outra, ‘o agasalho da casa’. Fronteiras decisivas entre os papéis, fronteiras decisivas entre as aparências”⁴⁹, e assim, aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão; às mulheres, o coração, a intuição e a sensibilidade.

O principal atrativo na pintura ocidental é o nu feminino. Para John Berger, essa nudez tem seu precedente no desejo masculino e se configura como um signo da oferta e da

⁴⁷ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 16.

⁴⁸ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. (Trad.) Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70. 2007, p. 11.

⁴⁹ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 24.

submissão aos interesses do homem, seja ele o provedor, o proprietário, o pintor ou o espectador. Afirma que “o corpo nu, para se tornar um nu, tem que ser visto por alguém enquanto objeto”⁵⁰. Ao analisar a obra de Agnolo Bronzio (pintor italiano, um dos grandes representantes da pintura maneirista, precursor do Movimento Barroco) intitulada *Vênus, Cupido, Loucura e Tempo*, Berger afirma:

A pintura foi enviada como presente do grão-duque de Florença para o rei da França. O menino ajoelhado na almofada beijando a mulher é Cupido. Ela é Vênus. Mas a maneira como seu corpo foi colocado nada tem a ver com o beijo. Seu corpo foi arranjado dessa forma para que se fosse exibido ao homem que olha o quadro. O quadro é composto com o intuito de apelar para *sua* sexualidade. Nada tem a ver com a sexualidade dela. (Aqui, e na tradição européia em geral, a convenção de não pintar os pêlos no corpo da mulher contribui para o mesmo objetivo. O cabelo está associado com potência sexual, com paixão. A paixão sexual da mulher precisa ser minimizada para que o espectador possa sentir que ele tem o monopólio dessa paixão). A mulher está ali para alimentar um apetite, não para ter um apetite próprio.⁵¹

O corpo da mulher se evidencia como objeto do olhar masculino, um corpo apenas, à mercê da arte e disponível para o espectador. Esses olhares sobre a mulher como submissa e inferior podem ter sua origem na figura de Eva que, segundo Berenice Lamas, substituiu a figura de Lilith, primeira mulher de Adão. “Sensual e insubmissa, Lilith recusou-se ao jugo masculino no paraíso, não aceitando o papel de inferioridade e passividade, assumido mais tarde por Eva”⁵². Lilith, segundo a lenda, se firmou como um demônio e Eva, criada a partir de uma costela de Adão, como a mãe da humanidade, “moldada exatamente de acordo com as exigências da sociedade patriarcal, [...] é o modelo feminino permitido ao ser humano pelo padrão ético judaico-cristão”⁵³. Um mito que continua a alimentar a sociedade ocidental até os dias de hoje.

A obra de Ticiano Vecellio intitulada *Amor Sacro e Amor Profano*, de 1514, reforça o dualismo do modelo religioso e Eco aponta para um outro dualismo quando

⁵⁰ BERGER, John. *Modos de ver*. (Trad.) Lúcia Olinto. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 58.

⁵¹ Idem, p. 57.

⁵² LAMAS, Berenice. Apud: RIBEIRO, Maristela. *Fendas e frestas, a mulher, da contemplação à interlocução*. Salvador: EDUFBA. 2006, p. 41.

⁵³ Idem, p. 37.

afirma que Ticiano “[...] refere-se explicitamente às Vênus Gêmeas para simbolizar a Vênus Celeste e a Vênus Vulgar, duas manifestações distintas de um único ideal de beleza”⁵⁴ e ao mesmo tempo indica um padrão de comportamento percebido socialmente como correto, portanto a ser seguido pelas mulheres, e outro a ser evitado. Uma, pudicamente vestida, estática e submissa; a outra, com sua nudez em movimento repleto de sensualidade da mais pura carne. Por que não dizer: uma a imagem de Lilith e a outra a imagem ética de Eva?

Tanto no Renascimento como na contemporaneidade, todos os sentidos da cultura se fundem na arte. Os mitos ancestrais permanecem como se estivéssemos a eles ligados por um cordão umbilical. Percebo que o universo feminino é um meio que demonstra as linhas dos preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos, costurados e remendados em seus corpos no decorrer dos tempos. Ou seja, o corpo é uma complexa história das falas sociais.

1.4 - O Belo Barroco e a Elegância do Rococó

O estilo Barroco se desenvolveu nas artes européias durante o século XVII (1600 – 1700) e representou uma reação contra os valores de proporção, equilíbrio e harmonia renascentistas. Neste movimento, prevaleceram os valores emocionais em contrapartida aos intelectuais e científicos da época. Dessa forma, surgem modificações substanciais na técnica e na expressão feminina, “o rosto encontra uma profundidade que não tinha. Emoções e paixões matizam a estética dos traços até então ignorados”⁵⁵.

O pintor belga Peter Paul Rubens (1577–1640) retratou muitos corpos femininos e sua visão de um ideal de beleza feminina se reflete em mulheres volumosas, exuberantes e sensuais. Contra os padrões atuais, as mulheres de Rubens possuem formas cheias e carnes em abundância: em tempo de fome e trabalho camponês, o diferente era o valorizado, ou seja, a opulência e a pele branca, de quem bem se alimenta e não exerce trabalho ao ar

⁵⁴ ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 188.

⁵⁵ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 53.

livre. O pintor “define a redondez como um critério essencial da beleza feminina”⁵⁶, o que pode ser percebido em seus escritos:

A carne sólida, firme e branca, matizada de vermelho pálido, como a cor que se forma com leite e sangue, como uma mistura de lírios e rosas. O rosto gracioso, não desfigurado por nenhuma ruga; o pescoço, um pouco alongado, carnudo, torneado, de um branco níveo, desenvolvido, sem pelo algum.

Os ombros medianamente largos; os braços, arredondados e macios; a mão, longa e carnuda; os dedos alongados e flexíveis, que se dobrem e se curvem para tocar com leveza. O colo liso e amplo, um pouco alteado; os seios ou mamas, levemente separados, redondos, sem nenhuma flacidez ou moleza, projetando-se moderadamente no colo. Os rins, na altura da cintura, devem ser mais estreitos do que a parte superior do corpo, de maneira que essa parte tenha uma forma triangular.

A dobra das ancas, a anca, ou o alto da coxa e as próprias coxas, devem ser largas e amplas. A pele do ventre não deve ser frouxa, nem o ventre caído, e sim macio e de contornos suaves desde a sua maior saliência até o baixo-ventre. A parte natural, pequena e destacada.

A parte das costas entre as duas axilas deve ser plana, levemente abaulada no centro, e carnuda, de modo que haja como que um sulco ao longo da espinha, e que mal se perceba o contorno dos ombros.

As nádegas redondas, carnudas, de um branco níveo, arrebidadas, jamais caídas. As coxas, cheias, sobretudo no ponto em que se juntam às nádegas; o joelho, carnudo e redondo. A perna deve ser reta, e que a gordura se projete com elegância ao redor, diminuindo com graça, como uma pirâmide, até o calcanhar; os pés, pequenos e bem proporcionados, com um inchaço carnudo na parte superior, o peito do pé.⁵⁷

Rembrandt Van Rijn (1609 – 1669) foi considerado um pintor de corpos de um realismo profundamente humano: seus nus femininos são marcados pelas fadigas dos fazeres domésticos, corpos que se transfiguram nas formas, belos na singularidade de sua própria carne. Segundo Valéry:

⁵⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana.* (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 64.

⁵⁷ Idem, p. 66.

Rembrandt sabe que a carne é lama que a luz transforma em ouro. Suporta e aceita o que vê: as mulheres são o que são. Encontra apenas obesas ou descarnadas. Até mesmo as poucas mulheres belas que pintou o são devido a não sei que emanção de vida do que de forma. Não teme as barrigas caídas, os membros grossos, as mãos vermelhas e pesadas, os rostos muito vulgares.⁵⁸



Fig. 4 – Rembrandt – *Danäe* – 1636

É importante ressaltar o valor das singularidades do universo feminino retratado por Rubens e Rembrandt, importantíssimo para se refletir na atualidade. Dessa forma, construo um pouco deste imaginário a partir da paixão desses pintores em direção às mulheres tão belamente reais. Elas alimentam, acusam e dão vida a uma outra visão a respeito do que é um corpo belo: para Rubens, algumas carnes a mais dão o contorno da beleza; para Rembrandt, as barrigas caídas. Delírios de um pintor? Entendo como uma imagem singular de um corpo verdadeiro, que nos lembra sobre a diversidade do mundo, onde reside a real beleza. Eles introduziram a vivacidade emergente na força da paixão e da expressão de corpos tão singulares, reais e verdadeiros. Segundo Vigarello:

⁵⁸ VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Degas danse dessin. Editions Gallimard, 1938. Versão atual: (Trad.) Christina Murachco e Cecília Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify. 2003, p. 95.

[...] já não se limita mais ao único tema do controle da razão. Estende-se ao das paixões, das afeições, esse mundo no entanto durante muito tempo denunciado e acusado. O espaço interior se desenvolveu, as paixões venceram [...]. O desejo humano adquiriu a posição de um conteúdo psíquico independente, fundamental e autônomo. Esse desejo, pela primeira vez, pode falar da beleza.⁵⁹

Em oposição ao Barroco, cujas características são os fortes contrastes de claro-escuro, violentas diagonais que conduzem à intensidade emocional e ao realismo de inspiração popular, surge durante o séc. XVIII, na França, o estilo rococó, oriundo da paisagem política e social definida pela Revolução Francesa. Segundo Cavalcanti, o Barroco foi vitalidade e movimento, enquanto o Rococó, será “sobretudo fragilidade e graça”⁶⁰, como expressão da aristocracia, ordem social em decomposição, que já começava a perder o seu lugar para a burguesia.



Fig. 5 – Boucher - *Leda and the Swan* - 1740

Portanto a pintura do período Rococó ganha leveza, as pinceladas se tornam mais rápidas e curtas e os desenhos altamente decorativos. Os pintores se aperfeiçoaram na representação dos tecidos finos como as sedas, tafetás, veludos e na “vaporosidade das

⁵⁹ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 54.

⁶⁰ CAVALCANTE, Carlos. *História das artes*. Rio de Janeiro, Editora Rio. 1978, p. 84.

gazes e musselinas e das carnações femininas”⁶¹. Um dos pintores que melhor soube representar o Rococó foi François Boucher (1703 – 1770) que se tornou o pintor mais requisitado da alta sociedade parisiense. Lembrando Vigarello, posso dizer que, em Boucher, o desejo continuou a falar de beleza. Para Boucher, o corpo feminino é o lugar do desejo: cheio de maledicência. Ele o representa em atitudes audaciosas e ângulos de visão caprichosos. Transforma o corpo feminino em objeto da luxúria e usa os temas mitológicos para criar nus femininos voluptuosos.

Podemos perceber que o corpo feminino em Boucher é voluptuoso, porém menos volumoso que em Rubens e Rembrandt, o que indica uma mudança de cânone em relação às medidas do corpo feminino e de sua representação. Nessa época, a mulher começou a apertar o corpo e prepará-lo para ganhar legitimidade social: espartilhos, perfumes, pós brancos para o embelezamento do rosto assim como o ruge estavam em voga. Havia também pequenos remédios usados em lavagens para renovar a tez e rejuvenescer o rosto. Mesmo em um ambiente onde a vida não era demasiadamente longa, configurava-se a preocupação com o envelhecimento e o desenvolvimento de artifícios para tratá-lo.

Neste período, Vigarello declara que “a beleza privilegia o razoável dando lugar ao desejo, paixão sem dúvida dominada, mas tornada pela primeira vez fonte de estética e até, para muitos, semente de virtude”⁶². Sobre a pintura do período Rococó, Berger vai mais longe a respeito dos olhares para a mulher, intensificando-se como objeto do espectador – um proprietário que a contempla.

O absurdo dessa bajulação do homem atingiu seu cume na arte acadêmica do séc. XIX. [...] Na realidade não são mais nus – infringem as regras das formas de arte; são pinturas de mulheres amadas, mais ou menos despidas. Entre as centenas de milhares de nus que constituem a tradição há talvez uma centena dessas exceções. Em todos esses casos, a visão pessoal que o pintor tem da mulher particular que ele está pintando é tão intensa que não deixa margem para o espectador. A visão do pintor acorrenta a mulher a si de tal modo que ambos se tornam inseparáveis, como casais esculpidos em pedra.⁶³

⁶¹ CAVALCANTE, Carlos. *História das artes*. Rio de Janeiro, Editora Rio. 1978, p. 86.

⁶² VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 59.

⁶³ BERGER, John. *Modos de ver*. (Trad.) Lúcia Olinto. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 59.

A mulher é moldada por olhares externos, que não são os seus. Foram os homens, os pintores, que deixaram seus olhares e fixaram um modelo, trata-se de uma interpretação? As pinturas assumem uma perspectiva corpórea e em uma época em que ainda não existia a fotografia, os retratos e os nus registraram o corpo em formas concretas. Mudam-se as medidas, as proporções, as técnicas e até mesmo o conceito de beleza, mas não muda a capacidade feminina de se metamorfosear em prol de cânones vigentes, independentemente de sua época e de seus meios.

Dessa forma, no olhar de fora a mulher se faz e se refaz através do outro e assim a opinião sobre ela mesma fica estigmatizada. O pintor acorrenta a mulher não apenas a ele, mas também a acorrenta a uma imagem. Se a cada pincelada um desejo se fez, pode até ser percebido ou sentido quando os olhos caminham pelas formas femininas. Como objeto de admiração, objeto de desejo, as mulheres continuam a moldar-se para esse fim a partir de regras estabelecidas, hoje não mais para um pintor, mas para uma sociedade à qual pertencem. Como diz Georges Bataille:

Nas sociedades humanas, as mulheres, assim como as flores, tendem a encarnar os mais elevados ideais de amor e beleza; todavia não é descabido observar que se afirmamos a beleza das flores é porque elas parecem estar em conformidade com aquilo que deve ser, ou seja, por representarem, no que lhes diz respeito, o ideal humano.⁶⁴

1.5 – O Neoclássico – O Belo ideal, absoluto e eterno.

O Belo na estética neoclássica (1780 – 1830) ou acadêmica se define como o Belo ideal, absoluto e eterno, cujas qualidades fundamentais são a simplicidade e a universalidade. Esse Belo, praticamente inatingível, não está na natureza, mas no espírito do homem. É um retorno ao estilo grego do período clássico. Os temas do cotidiano, assim como as pessoas comuns e ou vulgares, foram excluídas.

⁶⁴ BATAILLE, George. Apud: MORAES, R, Eliane. *O corpo impossível*. Editora Iluminuras - São Paulo, 2002, p. 154.

Caracterizada pelo excesso de convencionalismo, trata-se de uma arte, em última instância, dirigida por “princípios que refletem o racionalismo cartesiano e científico da época”⁶⁵. Dessa forma, o Academismo impõe convenções técnicas e expressivas nas quais os artistas são impedidos de afirmar suas peculiaridades pessoais, ou pelo menos, dificultam-nas, devido à necessidade de seguir normas e regras em busca de uma beleza perfeita, mas inexistente. Lembro Zêuxis e o seu corpo impossível: na busca de retratar sua *Helena*, precisou de cinco modelos diferentes por não conseguir atingir o modelo de perfeição e de beleza absoluta, um ideal que estava acima de ser produzido pela realidade.

Um artista importante deste período é o francês Jean Dominique Ingres (1780 – 1867), que foi essencialmente desenhista. A linha para ele era o elemento fundamental de expressão na pintura. O instinto do desenho levou-o a fugir um pouco dos cânones clássicos de beleza, o que se identifica na obra *A Banhista*. As costas da mulher parecem desproporcionais ao restante do corpo e mesmo que ele se opusesse com todas as forças às inovações que surgiam com o início do romantismo, sua necessidade em alongar o corpo falava mais alto no carvão do que nos cânones determinados. Sobre a obra *Odalisca*, Valéry declara que:

O carvão de Ingres persegue a graça até a monstruosidade: nunca as costas são macias e longas o bastante, e as coxas lisas o bastante, e todas as curvas do corpo condutoras o bastante do olhar que as envolve e toca mais do que as vê. *Odalisca* está mais próxima do plesiossauro, faz sonhar com o que uma seleção bem dirigida teria feito com uma raça de mulheres especializada há séculos no prazer, como o cavalo inglês o é na corrida.⁶⁶

As mulheres de Ingres perderam toda a coerência divina da anatomia reforçando mais uma vez a questão do corpo não possuidor de medidas perfeitas. “Giovanni Pico della Mirandola, filósofo italiano falecido em 1494, afirmava que, precisamente por ser ‘imperfeito’, o ser humano tinha uma grande vantagem sobre os anjos (que são perfeitos):

⁶⁵ BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena história da arte*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1989, p. 88.

⁶⁶ VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Degas danse dessin. Editions Gallimard, 1938. Versão atual: (Trad.) Christina Murachco e Cecília Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify. 2003, p. 95.

poder aperfeiçoar-se sempre, infinitamente”⁶⁷. Esses dois pólos: perfeito e imperfeito estão imbricados no corpo, mas há que se entender que a busca pela perfeição está relacionada ao olhar do indivíduo para si mesmo e para o mundo, em sua dificuldade de aceitar o próprio corpo, suas diferenças, limitações, seu envelhecimento e suas próprias imperfeições.

Portanto, como vimos até aqui, o corpo feminino e suas transformações na arte e na vida, assim como o conceito de beleza, é mutável e ganha um sentido infinito de possibilidades. Entre corpos que se dão e a busca do inatingível, percebo que sempre há um pouco de imperfeição na própria imperfeita perfeição, questão importantíssima para este trabalho.

1.6 – Romantismo e o Realismo

As buscas para pesquisar, retratar e pensar sobre o Belo e a beleza não cessam e assim como o corpo, o conceito de Belo é mutável. Guardadas as peculiaridades de cada época, já não se sustenta mais essa beleza idealizada: o corpo é humano e o sentimento e a subjetividade do imaginário artístico gritaram mais altos dando voz a tintas, cores e traços nervosos para expressar as carnes femininas mais realistas no Romantismo. Dessa forma, as características predominantes desse período são os valores emocionais acima dos e sobre os valores intelectuais. O Romantismo se desenvolveu a partir de 1820 e suas características principais são o realismo, o sentimento de contemporaneidade, o nacionalismo e o culto à natureza. Os pintores e escultores da época preocupam-se com a veracidade nas suas criações e os temas históricos ganham maior atenção do que os mitológicos. A natureza, até então renegada e imperfeita, torna-se para os românticos objeto de verdadeiro culto e as silhuetas femininas se metamorfoseiam em produções estéticas e históricas. O Romantismo desconfia da representação do corpo belo, glorioso, sublimado e fixa a face feminina invadida pela sensibilidade.

O universo do Belo corporal e suas expressões entram no universo da sensibilidade e do sentimento. “A sensibilidade romântica ilustra uma maturação secular das experiências

⁶⁷ MIRANDOLA, Giovanni. Apud: VILLAÇA, Nízia. GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998, p. 11.

e das sociabilidades: ela investiga o mundo interior”⁶⁸ e, nesse sentido, para expressar esse universo subjetivo, cada artista ao representar o corpo feminino procura as proporções que lhe convêm. Tudo está em transformação e o Belo tornou-se relativo, como pode ser observado no trabalho de Francisco Goya. As mulheres de Goya fazem parte não só da sua realidade, mas também de seus sonhos, delírios e devaneios. Em 1821 pinta *Las Mayas*, fortemente criticado e processado pela Inquisição por considerá-las obscenas: *Maya Vestida* e *Maya Nua*. São possuidoras de uma sensualidade extrema, diferentemente de outros nus femininos vistos e/ou citados até aqui: Goya tensiona suas formas gerando um certo conflito nos contrastes e nos ritmos sinuosos do corpo, o que produz maior vivacidade, tornando as *Mayas* muito “mais próximas de nós do que as Vênus Renascentistas. Sua nudez encerra inquietações e provocações e nunca o puro abandono ao ser”⁶⁹. Goya retrata nas *Mayas* o humano e sua impotência diante de um destino que é finito. Ela não é nenhuma deusa, ela é humana.

O homem romântico também tem uma fascinação pela morte e até mesmo pelo macabro podendo ser belas tais predileções: é a chamada poética do sublime. Vigarello declara que “segundo variaram as relações e o espírito dos homens, usaram-se os nomes bonito, belo, encantador, grande, sublime, divino – aí estão as nuances do belo”⁷⁰. E essas nuances não param de multiplicar. Para Charles Baudelaire:

O belo é sempre bizarro. Não quero dizer que seja voluntariamente, friamente bizarro, pois em tal caso seria um monstro que sai dos trilhos da vida. Digo que contém sempre um pouco de estranheza, que o faz ser particularmente Belo.⁷¹

Com as transformações tecnológicas e a crescente produção econômica, com todas as suas conseqüências e as primeiras reivindicações operárias entre 1820 e 1850, surge o

⁶⁸ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 104.

⁶⁹ OSTROWER, Fayga. A fonte do desejo em Goya. In _____ *O desejo*. (Org.) Adauto Novaes São Paulo. Companhia das Letras; Rio de Janeiro, 1990, p. 491.

⁷⁰ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje*. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006, p. 76.

⁷¹ BAUDELAIRE, Charles. Apud: ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 331.

Belo verdadeiro através do movimento realista (1850 – 1900) na arte. O maior crítico de arte e também o maior poeta do século, Charles Baudelaire, (1821 – 1867), entende que a arte consiste em “uma concepção conforme a moral do século (por moral entendendo a psicologia, os sentimentos, as inclinações, os costumes)”⁷². A evolução humana passava por novas etapas - a idade pré-máquina e a idade da máquina - e pelas revoluções conquistadas pela ciência e suas aplicações técnicas. Dos artistas o novo tempo exigia novas imagens, a imagem da realidade, e sendo assim os realistas resumiram o movimento numa frase histórica: “o belo é o verdadeiro”.

O francês Toulouse-Lautrec (1864 – 1901) foi realmente o pintor das mulheres, dançarinas, prostitutas jovens ou velhas, do mundo verdadeiro e frenético da *belle époque*. Suas mulheres estão mergulhadas nos vícios e no mundo dos bordéis, seus corpos são retratados em uma beleza real, são corpos transformados pelas noites sem fim, bebidas em excesso, prazeres ou dores, tudo vazio e sem esperança, em picos de felicidade fugaz. Os trabalhos de Lautrec podem ser considerados exóticos e, ao mesmo tempo, deprimentes, mas nos mostra o corpo feminino de seu tempo e suas especificidades: um universo de meias, danças e absinto.

Édouard Manet, em sua obra *Olympia*, de 1863, nos mostra uma cortesã nua com olhares provocantes para o seu pobre espectador, o que causou escândalo, sendo considerada indecente para a época. Não é menos relevante citar novamente Berger ao analisar *Olympia* de Manet e a *Vênus de Urbino* de Ticiano sobre a temática do nu feminino no início da arte moderna. Ele aponta algumas mudanças significativas na sua representação:

Na arte moderna, contudo, a categoria do nu passou a assumir uma menor importância, e os próprios artistas a têm vindo a pôr em causa. Nesse, assim como em muitos outros aspectos, Manet representou um momento decisivo. Se compararmos sua *Olympia* com o original de Ticiano, veremos uma mulher, captada em seu papel tradicional, começando a questioná-lo, numa atitude um tanto desafiadora. O ideal partiu-se. Mas havia pouca coisa com que substituí-lo, exceto o “realismo” da prostituta – que tornou-se a quintessência da mulher do começo da pintura de

⁷² BAUDELAIRE, Charles. Apud: ECO, Umberto. *História da beleza*. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 68.

vanguarda do século XX (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, o expressionismo alemão, etc). Na pintura acadêmica a tradição continuou.⁷³

Entre as prostitutas de Lautrec e as obras que causaram indignação de Manet, percebo que o corpo feminino e o conceito de beleza se encontram modificados, os artistas dialogam com a natureza e a realidade, cada qual com seus olhares, e assim, os cânones de beleza são outros. A busca por novas investigações pictóricas, o surgimento da fotografia e os avanços do mundo abrem espaço para que o Belo passe “a ser o resultado de uma escolha, e a escolha é um ato crítico ou racional, cujo ponto de chegada é o conceito”⁷⁴. Entre essas múltiplas escolhas, acolhendo ou negando o que já foi feito, passo a refletir sobre o corpo feminino na sociedade e na arte do século XX e XXI. Um outro olhar para o mundo, para a arte e para o corpo se inicia, como veremos no próximo capítulo.

⁷³ BERGER, John. *Modos de ver*. (Trad.) Lúcia Olinto. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 65.

⁷⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. (Trad.), Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras. 1992, p. 22.

Capítulo 2

Os séculos XX e XXI – O Corpo Como Eterno Rascunho De Si Mesmo

A modernidade também se operou por novas práticas corporais, como declara a historiadora Michelle Perrot, professora emérita da Paris 7 – Jussieu:

[...] a higiene, a água, as abluções desnudaram os corpos, os quais o espelho e a luz elétrica permitiram que fosse mais bem vistos, na sua integralidade. O banheiro tornou-se um lugar íntimo de autoconhecimento, grande tema dos pintores impressionistas.⁷⁵

Se até o século XIX o artista estava envolvido com a representação do real, no século XX, com as vanguardas européias, novos corpos passam a ser representados, conseqüência das novas buscas e pesquisas em arte em sinal da evolução dos tempos. Com o Impressionismo o corpo feminino começa a se desfigurar sobre a materialidade da tela e na retina dos espectadores: os impressionistas aboliram a linha e a pintura se funda simplesmente em sensações de cor e luz. E na materialidade do corpo “lavar-se, estar limpa, cheirar bem, cuidar de cabelos mais curtos passam a ser desejos compartilhados pela maioria das mulheres”⁷⁶.

A pintura moderna rompe com a representação figurativa do corpo, como afirma Merleau-Ponty: “o esforço da pintura moderna não consistiu tanto em escolher entre a linha e a cor, ou mesmo entre a figuração das coisas e a criação de signos, quanto em multiplicar os sistemas de equivalências, em romper sua aderência ao envoltório das coisas”⁷⁷. Ou seja, o mundo nos é apresentado de outra forma, a feminilidade e sua corporeidade tornam-se estranhas para si mesmas em silhuetas impossíveis e incertas, a desconstrução total do corpo da mulher reivindica novas relações e outros entendimentos a respeito do humano. O que pode começar a ser verificado no movimento Expressionista Alemão nas artes (1904 –

⁷⁵ PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In _____ *O corpo feminino em debate*. (Orgs.) Maria Izilda Santos de Matos e Raquel Soihet. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 23.

⁷⁶ Idem, p. 23.

⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p. 38.

1905: é considerado historicamente a primeira grande escola da pintura moderna e nela a mulher se metamorfoseia em anomalias a partir das pinceladas dos artistas, que são verdadeiros deformadores da imagem corporal; para eles não há preocupações estéticas com relação aos cânones da beleza. E assim, considero que, a partir desse movimento instaura-se a total deformação humana em prol de outros ideais, os corpos femininos passam a ser massas de tintas deformadas, solitárias e interrogativas. Para melhor exemplificar estas transformações corporais e pictóricas cito o trabalho *Puberdade* do norueguês Edward Munch. Nele, o artista pinta o estremeamento do corpo quando as transformações surgem na passagem do ser menina para o ser mulher. Muito bem analisado por Argan:

Há apenas o essencial: a moça, a cama, a sombra da moça na parede. A figura é realista, com mãos e pés grandes e um pouco avermelhados, como freqüentemente ocorre com os adolescentes; delicados, como de menina, são o peito e os braços, e plena, já de mulher, é a curva dos quadris e da bacia. O rosto indeciso e amedrontado indica a perturbação da moça pela transformação que sente se realizar em seu próprio ser. Realista é a sombra, projetada pela iluminação frontal, apenas levemente deslocada para a esquerda; todavia essa sombra agigantada, que nasce do próprio corpo da menina, toma forma e avulta como um fantasma, possui um claro sentido simbólico, é a prefiguração da vida futura. A cama também é realista, vê-se a marca, sente-se a tepidez deixada pelo corpo; no entanto, certamente se refere aos que, para *Munch*, são os dois pólos da existência, o amor e a morte.⁷⁸

Considero importante para o tema desta dissertação analisar este trabalho de Munch. O quadro não finaliza na puberdade; em todas as transformações corporais femininas instaura-se sempre a angústia da mudança, principalmente da face adulta para a velhice. As transformações são múltiplas e intermináveis, e é nesse sentido que entendo que o corpo é um eterno rascunho de si mesmo. Argan tem razão quando traduz a sombra como o fantasma da finitude da vida. A textura da pele ainda de menina passará por várias texturas com o decorrer do tempo e é dessa forma que muitas mulheres olham para essas

⁷⁸ ARGAN, Giulio, Carlo. *Arte moderna*. (Trad.) Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhias das Letras. 1992, p. 256.

transformações: com medo, pena, horror e desencanto, ao invés de olhar para o corpo maduro no sentido de realçar a beleza que foi diferente ontem e será diferente amanhã, como é diferente hoje. Várias nuances possíveis sobre a pele, várias nuances possíveis de vida, vários olhares. Não há beleza maior do que a textura da pele na certeza de um corpo vivido, explorado, sentido, como são das dançarinas veteranas e de todas as mulheres que olham e sabem o que veem: o corpo como rascunho e seu real inacabamento. Só é possível nomear essa beleza no reconhecimento da realidade do corpo.



Fig. 6 - Munch – *Puberdade*

O corpo encontra-se modificado em suas representações desde o final do século XIX e o princípio do século XX, como vimos até então. Os pintores e escultores reinventaram o corpo, não há preocupação de dar a ilusão do natural e muito menos de levar a refletir sobre uma beleza ideal, surgindo então uma outra materialidade corporal. Dessa forma:

O estatuto deste corpo, na arte, modifica-se consideravelmente a partir de então. Matisse, temendo que a figura humana, a cuja primazia permanece ligado, acabe desaparecendo no novo sistema estético que ele ajudou a construir, continua a falar dos corpos e dos retratos que pinta em termos de mimese. Mas esses corpos e essas faces

são muito mais formas simbólicas do que imagens mais ou menos fiéis de modelos aos quais se assemelhariam.⁷⁹

Henri Matisse, considerado o maior colorista do século XX, foi também um grande desenhista e redesenhou a linha assim como redesenhou as silhuetas femininas. As mulheres de Matisse, segundo Merleau-Ponty “não eram imediatamente mulheres, tornaram-se mulheres: foi Matisse quem nos ensinou a ver seus contornos”⁸⁰. Matisse foi um apaixonado pelas formas femininas, retratou-as em equilíbrio assimétrico que faz surgir o movimento na multiplicidade de algo mais, como ele mesmo declara em *Notas de um Pintor*:

Vou pintar um corpo de mulher: de início, dou-lhe graça, encanto, mas é preciso dar-lhe algo mais. Vou condensar a significação desse corpo procurando suas linhas essenciais. O encanto será menos evidente ao primeiro olhar, mas ele deverá emanar da nova imagem que eu obtiver, ao longo do tempo, e terá uma significação mais ampla, mais plenamente humana. O encanto será menos palpável, e não será o único atributo, mas continuará existindo, contido na concepção geral da pintura.⁸¹

Há uma liberdade de pensamento, maior movimento na criação estética, tanto nas artes visuais quanto na dança. Nessa mesma época, Isadora Duncan já dançava, rompendo com os cânones clássicos para dançar sua vida, e assim, um outro corpo também se estabelece na dança. Esse corpo busca novas possibilidades de expressão e criação, como veremos no terceiro capítulo, e é na busca dessas singularidades expressivas que encontro a verdadeira beleza da arte e da vida. As influências de pensamentos em novas pesquisas em arte, independentemente de sua linguagem, permeavam o mesmo universo, seja em artes visuais, teatro, música, arquitetura, dança. A partir do Modernismo, as mudanças na produção artística e suas configurações aconteceram muito rapidamente, cada qual em

⁷⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana*. (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 13.

⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dívida de Cézanne*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p. 40.

⁸¹ MATISSE, Apud: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura, textos essenciais. Vol. 6. A figura humana*. (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34. 2004, p. 118.

busca do seu próprio fazer e do seu próprio ideal, característica de um tempo em constantes transformações, acelerado pelo ritmo frenético das máquinas.

2.1 – Do Modernismo para a Contemporaneidade o Feminino se Fragmenta

Para Georges Bataille “o homem está na medida de todo possível, ou melhor, o impossível é a sua única medida”⁸². Nas artes as fronteiras cediam, como reflete o filósofo e crítico de arte Arthur Danto: “parte do que significa o ‘fim da arte’ é a libertação do que se encontrava para além do limite, em que a própria idéia de um limite – uma barreira – é excludente”⁸³. Assim sendo, os próprios artistas, continua o autor, “[...] pressionados por fronteiras e mais fronteiras, descobriam que todas elas cediam”⁸⁴.

Cediam as fronteiras, cediam os corpos. O feminino se fragmenta e passa a ser retratado na sua extrema deformidade, na transfiguração do ser. Portanto, o corpo como rascunho deve ser entendido pela sua fragmentação a partir do movimento Cubista, nas interferências corporais no início dos anos 50 com as performances, além de outros movimentos artísticos como o *Body Building* e a *Body Art*, mas também na vida, nas transformações estéticas feitas pelas interferências cirúrgicas: “o corpo humano só é corpo na medida em que traz em si mesmo o inacabado, isto é, promessa permanente de autocriação”⁸⁵. É o que faz do corpo um eterno mistério a ser desvendado, com a única certeza de que somos eternos rascunhos de nós mesmos, uma obra sempre inacabada.

Seguindo o fluxo do tempo e suas intempéries, as formas cubistas surgem no cenário da arte em 1908. O corpo encontra-se multifacetado na obra de Pablo Picasso *As Senhoritas de Avignon*, de 1907, na qual ele retrata as *demoiselles* do Bordel de Barcelona – *Calle de Avignon*, sob a influência da arte africana. Essa deformidade vai mais além na obra *Nu Descendo a Escada*, de Duchamp, datado de 1913. Os artistas em questão desenvolveram outros arquétipos de corpos femininos, outros moldes, novos padrões

⁸² BATAILLE, Georges. Apud: MORAES, R. Eliane. *O Corpo impossível*. Editora Iluminuras – SP. 2002, p. 151.

⁸³ DANTO, C. Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. (Trad.) Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora. 2006, p. 11.

⁸⁴ Idem, p. 17.

⁸⁵ NOVAES, Adauto. Apud: *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. (Org.) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 2003, p. 9.

representados na decomposição da anatomia humana. Esse corpo, longe de ser o real, já prenuncia as transformações subseqüentes que acontecerão na arte e na vida. Sobre *Nu Descendo a Escada* atesta Argan: “[...] já pode ser considerada como uma contestação total da existência humana”⁸⁶.

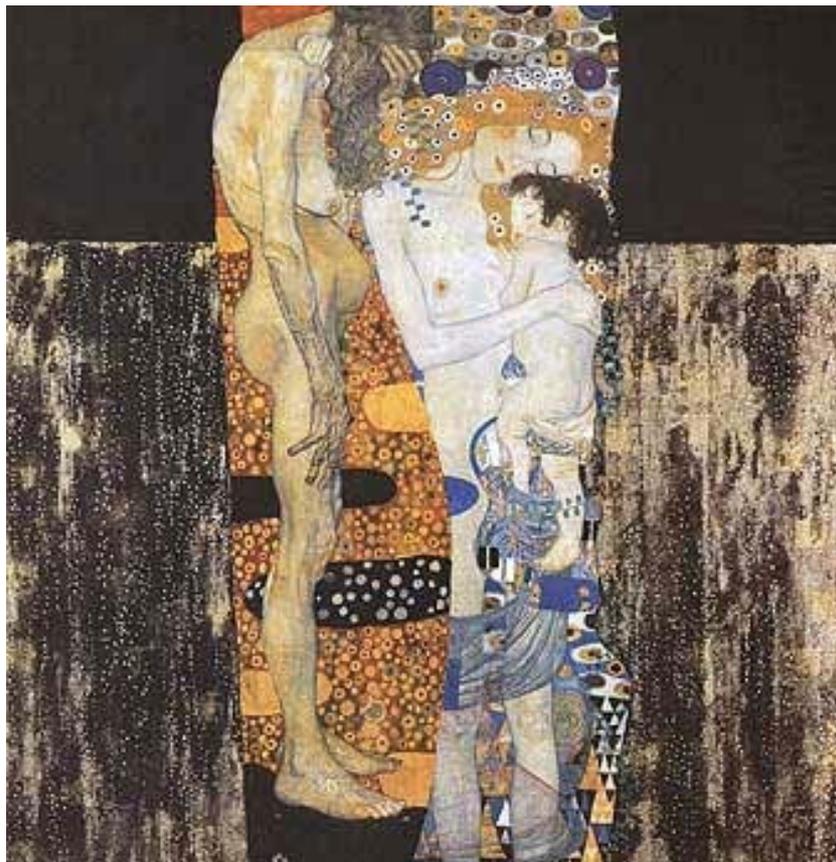


Fig. 7 - Gustave Klimt – *As Três Idades da Vida* – 1905

Em contra partida à fragmentação do corpo humano no Cubismo, Gustave Klimt (1862 – 1918) e Egon Schiele pintavam a carne humana. Suas telas passam a ser veias cujo sangue corre e pulsa sobre a pele do tecido. O sexo retratado por Schiele em *A Contemplada no Sonho* escancara o real humano sem medo de ser pornográfico, o que está representado é apenas a natureza feminina e suas formas verdadeiras, reais e em carne viva.

⁸⁶ ARGAN, Giulio, Carlo. *Arte moderna*. (Trad.), Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhias das Letras. 1992, p. 441.

Aqui cabe muito bem a frase de Jean Paul Sartre: “a obscenidade do sexo feminino é que tudo escancara”⁸⁷. Gustave Klimt cria um mundo próprio onde as silhuetas femininas, sensuais e eróticas reinam supremamente. Considero *As Três Idades da Vida* obra importantíssima para este trabalho e sintetiza tudo o que está em questão, ele retrata a temporalidade do corpo feminino de forma devastadora. A marca do tempo que dói com todas as suas asperezas. Nesse trabalho, o corpo é tempo três vezes renascido: jovem, voluptuoso, em pele e ossos. Três formas de beleza absolutamente reais, as quais dignificam o lugar do corpo absolutamente humano e passageiro na matéria sensível de cada mulher. A beleza da terceira pele, a senescência, é retratada em um corpo catedral feito de oração, onde o tempo inscreve e reescreve suas metamorfoses.

Com o início do movimento dadaísta liderado por Duchamp e Francis Picabia, o corpo feminino aparece fragmentado, mutilado, costurado, amarrado, no imaginário de um dilaceramento, “marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração”⁸⁸. Os dadaístas partiram para a negação de tudo, desmistificam o ideal de beleza, o sentido de mercado, e estabelecem a problemática: o que é arte? Isso é arte? Uma nova interpretação e representação da arte instauram-se com a morte da mimese e os artistas não mais se submetem à lógica do cotidiano, eles constroem a sua própria lógica e reinventam a realidade. Fragmentar e decompor são as escolhas dos artistas para uma Europa marcada pela instabilidade. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental. Segundo a professora de Estética e Literatura da PUC – SP, Eliane Robert Moraes:

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história [...], só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambigüidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período.⁸⁹

⁸⁷ SARTRE, Jean-Paul. Apud: GREER, Germaine. *A mulher inteira*. (Trad.) Alda Porto. Rio de Janeiro: Record. 2001, p. 47.

⁸⁸ MORAES, R. Eliane. *O Corpo impossível*. Editora Iluminuras - São Paulo. 2002, p. 19.

⁸⁹ Idem, p. 57.

O corpo ainda é pouco e persiste soberano em algumas representações. Na obra *Vênus de Gavetas*, de 1936, Salvador Dalí revisita o corpo da *Vênus de Milo*, de Alexandrus, que representava os ideais da beleza clássica. Considero que a *Vênus de Gavetas* é um deboche ao culto do corpo escultural, há implicações sensuais, mas a beleza perfeita é traduzida em um delírio onde ela se encontra engavetada. “A mulher se tornará espectral pela desarticulação e da deformação de sua anatomia”⁹⁰, afirmava Dalí que propunha o corpo desmontável na estética e no erotismo. O interesse pela anatomia humana era, portanto, proporcional ao desejo de destruí-la.



Fig. 8 - Salvador Dalí - *Vênus de Gavetas* - 1936

A *Vênus Restaurada*, de Man Ray, é inquietante, é como se a beleza estivesse fora do corpo e nos esforçássemos incansavelmente para imobilizá-la. Hoje as mulheres se costumam em prol de uma beleza estereotipada, não param de lutar em busca dela e fabricam suas próprias representações, e nesse caso o corpo torna-se um objeto imperfeito, um rascunho a ser corrigido, sobre o que falarei mais adiante. E como rascunho, é preciso destruir o corpo e fornecê-lo aos pedaços, como afirma Moraes:

⁹⁰ Salvador Dalí. Apud: MORAES, R. Eliane. *O Corpo impossível*. Editora Iluminuras – SP. 2002, p. 59.

Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou a chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também “em pedaços”.⁹¹



Fig. 9 - Man Ray - *Vênus Restaurada*

Aos pedaços, amarradas e costuradas, Hans Bellmer oferece à sociedade as suas bonecas desarticuladas, as *La Poupée*, sendo reconstruídas depois de dilaceradas. O artista realizou vários protótipos e para ele a *Boneca* representava “o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas”⁹². Dessa forma, Bellmer “libertava a anatomia humana das proporções estabelecidas e dos cânones normalizados para inventar

⁹¹ MORAES, R. Eliane. *O Corpo impossível*. Editora Iluminuras - São Paulo. 2002, p. 61.

⁹² Idem, p. 68.

os ‘anagramas do corpo’”⁹³. Ou seja, os órgãos e membros femininos poderiam ser manipulados em diferentes combinações. A Boneca possui uma grande mobilidade e sua provocação reside nestas partes móveis e desmontáveis ganhando assim várias formas indefinidamente. Seria essa uma beleza mais verossímil? Analiso *La Poupée* colocando as mulheres reais em seu lugar: não é isso o que elas fazem na atualidade? Modificam seus seios, bocas, olhos, pernas e até mesmo as genitálias, como se o corpo fosse um acumulado de órgãos possíveis de serem colados, costurados, arremedados em algum suporte que já não possamos mais denominá-lo: será mesmo um corpo?



Fig. 10 - Hans Bellmer – *La Poupée* – 1936

A nova beleza criada pela civilização das máquinas está na velocidade e é essa a característica principal da arte futurista. A valorização do mercado e o incentivo ao consumo fornecem bases sólidas para o surgimento da beleza da seriação, a *Pop-Art*, que chama a atenção para a mercadização da vida e das coisas. Os artistas tomam consciência da perda do monopólio das imagens, o ser humano moderno encontra-se saturado com as próprias imagens criadas pelo mundo das mercadorias. “Quem faz o valor estético, em suma, não é o artista, mas o consumidor normal de produtos industriais”⁹⁴. Andy Warhol, em *Marilyn Monroe*, obra de 1964, coloca um problema de valor, retratando imagens

⁹³ MORAES, R. Eliane. *O Corpo impossível*. Editora Iluminuras - São Paulo. 2002, p. 68.

⁹⁴ ARGAN, Giulio, Carlo. *Arte moderna*. (Trad.), Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 647.

consumidas e ampliando o seu caráter de consumo, sedimentando-as como tantas outras no inconsciente coletivo. “No fim das contas, já não se sabe se Marilyn Monroe é um ícone do cinema, da publicidade ou da arte – mas ela é a beleza ‘mágico-circunstancial’, triunfante e frágil”⁹⁵.

A performance no final da década de 1950 passou a ser aceita pelos artistas como um meio de expressão. O francês Yves Klein e suas pinturas monocromáticas, iniciadas por volta de 1955, fez do corpo de mulheres o suporte para o seu trabalho, tornando-as pincéis vivos na obra *As Antropometrias*, de 1960. Klein percebeu que não precisava pintar a partir de modelos, mas sim com eles, sem precisar sujar-se de tinta. Ele mesmo declara: “[...] a obra consumava-se ali, à minha frente, com a total colaboração da modelo. E eu podia saudar seu nascimento para o mundo tangível de maneira adequada, vestido a rigor”⁹⁶. Para esse artista o corpo era visto como carne e enfatizava em suas obras esse aspecto carnal e etéreo do corpo como ele mesmo afirma:

A forma do corpo, suas curvas, suas cores entre vida e morte, não são de meu interesse. A atmosfera afetiva da carne em si é o que valorizo. A carne!!! [...] Muito rapidamente percebi que era o bloco do corpo, isto é, o torso e parte das pernas, que me fascinavam. A cabeça, os braços, as mãos são apenas articulações intelectuais ao redor da massa de carne que é o corpo.⁹⁷

Em Milão, Piero Manzoni, em contrapartida a Duchamp que havia colocado um urinol em exposição e assinado-o como um objeto de arte intitulada *A Fonte*, realiza sua *Escultura Viva* em 1961, na qual ele assina seu nome sobre o corpo de mulheres transformando-as assim em esculturas vivas, os *ready-body*. Dessa forma, a partir do Dadaísmo tudo pode ser usado como uma obra de arte, inclusive o corpo, colocando-o mais

⁹⁵ MICHAUD, Yves. Visualizações, o corpo e as artes visuais. In _____ *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. (Orgs.) Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2008, p. 555.

⁹⁶ KLEIN, Yves. Apud: GOLDBERG, Roselle. *A Arte da Performance, do Futurismo ao presente*. (Trad.) Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes. 2006, p. 135.

⁹⁷ KLEIN, Yves. Apud: Fernandes, CIANE. *Corpo com-texto: dança-teatro na formação em artes*. Mesa Redonda O Corpo nas Artes. I Encontro Brasiliense da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Brasília, 14-16 de setembro de 2005.

uma vez no lugar de objeto: o objeto da arte. É como se o corpo feminino tivesse sido predestinado a ser um objeto, desde as primeiras representações das figuras femininas ligadas a rituais de magia e de fertilidade, estereótipos de excitação, de desejo dos grandes pintores e como suporte da arte.

O corpo na vida e na arte pode ser o lugar de produção, representação e de destruição. As metamorfoses corporais, que vimos até aqui, também se estabelecem na dança, onde o corpo é o seu instrumento principal. Mas então, por que na dança essas fronteiras se encontram enraizadas ainda no estereótipo do corpo-belo, no sentido de bem proporcionado, tecnicamente perfeito, ou seja, um corpo “lícito” para dançar? A velha trindade belo-proporção-harmonia se mantém viva e mesmo com toda a desconstrução do corpo na arte, a busca pela perfeição e pela beleza ideal é fortemente alimentada pela indústria da beleza midiática que nos diz o que ser e como ser, o que também influencia e interfere no entendimento de corpo para a dança. Por isso as mulheres se fabricam como sinal de uma obsessão quotidiana de esteticismo como veremos a seguir.

2.2 - As Imagens do Corpo Feminino Na Contemporaneidade.

O que me leva a tratar do corpo midiático e suas influências no universo da dança são as minhas reflexões sobre a rejeição de corpos considerados fora dos padrões e, entre eles, o corpo feminino e o seu natural envelhecimento. Essa rejeição está relacionada com o modo de viver, de criação e de educação dentro de uma sociedade. Ao invés de ser ensinada a valorizar o corpo recebido, o natural e as diferenças, a mulher é bombardeada diariamente por imagens e informações dizendo como deve ser e perde sua liberdade virando escrava do inatural humano, ou seja, molda seu corpo de acordo com o que se considera um ideal de beleza. Essa crescente busca da beleza perfeita e de um corpo ideal a ser conquistado através de anestésias e bisturis intensifica-se a partir do século XX, como afirma Denise Bernuzzi de Sant’Anna: “é a partir do século XX que as imagens do corpo – especialmente do corpo feminino considerado jovem e belo – conquistaram uma importância política e um

valor econômico até então desconhecidos”⁹⁸. A autora analisa a transformação da mulher, agora não mais como objeto do pintor como vimos no início deste estudo, mas como objeto do mercado:

[...] a propaganda de cosméticos, por exemplo, defendia uma certa liberação da mulher principalmente porque, uma vez liberada da autoridade e do consentimento masculinos, ela teria maiores condições de consumir livremente os produtos para o corpo oferecidos pelo mercado de cosméticos – e, a seguir, de equipamentos esportivos – em expansão. No primeiro caso, a liberdade visava a saída da mulher da condição de objeto enquanto que, no segundo, tratava-se de reinseri-la no mundo como objeto do mercado. [...] Primeiro, seria preciso transformar a mulher não unicamente em objeto de consumo do outro mas, sobretudo, em objeto de consumo de si mesma e para si mesma.⁹⁹

Juremir Machado Silva considera a publicidade “um efeito perverso da modernidade. Atua como instrumento de sedução a serviço de objetivos de unificação mental e comportamental”¹⁰⁰. Dessa forma, a sociedade de consumo atribui à mulher a responsabilidade de sua plasticidade corporal e assim ela passeia pelos shopping-centers cirúrgicos com o objetivo de comprar um novo nariz, uma nova boca, um novo seio, um rosto mais jovem e assim por diante, na tentativa de esculpir seu próprio corpo em busca de uma aparência desejável em prol do padrão estético vigente.

O corpo pertence a uma cultura e a uma sociedade e se metamorfoseia como consequência das transformações e das intempéries do meio no qual está inserido. Dessa forma, a beleza de consumo imposta pelo modelo de beleza das capas de revistas, cinema, televisão, *mass media* enfim, tem no trabalho da artista plástica francesa Orlan o seu lugar de crítica e é importante citá-la. Orlan se submete a cirurgias e introdução de próteses subcutâneas e modifica seu rosto, não com o objetivo de se colocar no lugar comum do

⁹⁸ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *A insustentável visibilidade do corpo*. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/denisept.htm>. Acesso em 31/7/2008.

⁹⁹ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *A insustentável visibilidade do corpo*. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/denisept.htm>. Acesso em 31/7/2008.

¹⁰⁰ SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina. 2003, p. 69.

estereótipo da beleza imposta: muito pelo contrário, ela procura o grotesco e nada que faça jus ao belo estético. Fred Góes declara:

Professora da Escola de Belas Artes de *Dijon*, França, desde 1990, *Orlan* vem se submetendo a inúmeras cirurgias plásticas, através das quais procura transformar seu corpo em lugar de debate público sobre o estatuto do corpo para a sociedade contemporânea. Ela revela ser seu trabalho uma luta contra o inato, o inexorável, a natureza. Para ela, interferir no corpo é blasfemar contra o que é imposto à humanidade.¹⁰¹



Fig. 12 - Orlan

Orlan diz que aquele corpo lhe pertence e pode fazer com ele o que quiser. Estabelece o paradoxo entre o que o corpo deseja e aquilo que ele não pode. Assim a *Body-Art*, como a *Body Modification* cuja base está nas deformações, transformações, mutilações corporais, escarificações, tatuagens como também nas cirurgias de implantes subdermais,

¹⁰¹ VILLAÇA, Nízia, GÓES, Fred, KOSOVSKI, Ester. *Que Corpo é Esse?* Rio de Janeiro - MAUAD.1999, p. 39.

impõe as questões de problematização dos lugares da arte: o que é técnica? O que é arte? O que é a obra? O que é corpo?

É importante pensar sobre o trabalho de Orlan, artista que, sem nome ou sobrenome, pois talvez Orlan seja um nome fictício, há décadas gera polêmica. Funde definitivamente arte e corpo, mas ao mesmo tempo problematiza questões relacionadas ao feminino. Para Germaine Greer: “o rosto maltratado da artista plástica francesa Orlan após a cirurgia, com os lábios costurados e inchados e os olhos injetados de sangue, é um ícone feminista”¹⁰². E expressa a dificuldade das mulheres em aceitar sua aparência, seja se submetendo a transformações para questioná-la como faz Orlan, seja comprando uma beleza que não tem nada de autêntica. Nos dois casos o corpo é uma obra de arte em perigo.

Segundo Santaella, “[...] a par do teatro e da dança, que são artes do corpo por excelência, também nas artes visuais, desde o mundo grego, as medidas perfeitas compunham o modelo abstrato de um corpo ideal”¹⁰³. E mesmo com as mudanças corporais observadas até aqui, a velha trindade belo – harmonia – proporção, herança do mundo grego, continua forte no imaginário do que se considera corpo belo no século XXI. Afirma Herbert Read: “vivemos ainda à sombra da tradição renascentista, e para nós a noção do belo anda inevitavelmente ligada à idealização de um tipo humano concebido por um povo antigo num país longínquo, longe das condições reais de nossa vida cotidiana”¹⁰⁴.

Essa herança está condicionada ao olhar e nas representações artísticas do período renascentista, quando os interesses dos artistas com relação ao corpo se configuravam em proporções, aparência da pele, além dos estudos anatômicos. Desde então o corpo se molda em proporções estabelecidas em cânones estéticos definidos pelo meio social. Isso se exemplifica nas palavras do cirurgião plástico Prado Neto: “antes de mais nada, é preciso entender que o conceito de belo envolve proporção, simetria e equilíbrio. A beleza do rosto de uma mulher está nas maçãs salientes, nos lábios carnudos, nos seios razoavelmente fornidos”¹⁰⁵. Segundo o médico e romancista gaúcho Moacyr Scliar “há uma espécie de

¹⁰² GREER, Germaine. *A mulher inteira*. (Trad.) Alda Porto. Rio de Janeiro: Record. 2001, p. 46.

¹⁰³ SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus. 2004, p. 65.

¹⁰⁴ READ, Herbert. In: MORAES, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro, Record. 1998, p. 27.

¹⁰⁵ Revista *Veja*, Editora ABRIL, edição 2067 – ano 41 – nº 26 – 2 de julho de 2008, p. 118.

slogan esquizofrênico ‘seja diferente; seja igual’¹⁰⁶, pois medidas e proporções instauram a homogeneização de padrões estéticos, um mesmo modelo para réplicas humanas idênticas, a unificação do ser humano. Nesse sentido, mesmo com uma visão pessimista sobre a estetização geral da vida, é importante fazer referências a Jean Baudrillard:

Cada um procura seu visual. Como já não é possível achar argumento na própria existência, só resta fazer ato de aparência sem preocupação de ser nem mesmo de ser olhado. Não se trata de “existo, estou aqui”, mas de: “sou visível, sou imagem” – visual, visual! Já nem é narcisismo, é extraverson sem profundidade, um tipo de ingenuidade publicitária em que cada um torna-se empresário da própria aparência.¹⁰⁷

Empresárias da própria aparência ou objetos de consumo de si mesmas, como fala Sant’Anna, o fato é que a busca da perfeição pelas mulheres em sucessivas cirurgias plásticas pode tornar-se uma doença. O exagero é uma patologia definida por alguns pesquisadores e médicos como transtorno dismórfico corporal, como explica o psicanalista Niraldo de Oliveira Santos: “é uma sequência sem botão de desligar: o paciente sempre acha que o que fez é pouco”¹⁰⁸. Será que realmente há limites para essa grande aventura do corpo? A questão tradicional de aceitar ou não o corpo que se tem ou o corpo recebido torna-se agora: até que ponto o corpo pode ser modificado? Nízia Villaça e Fred Góes atestam que a “aceitação ou a recusa do corpo é uma possibilidade oferecida ao sujeito humano a partir do distanciamento obtido pela consciência de seu corpo, fruto da relação ontológica do sujeito consigo mesmo”¹⁰⁹.

Na relação desse sujeito consigo mesmo, o que se estabelece na contemporaneidade é a busca pelo efêmero e pelo supérfluo, “o que se busca hoje não é tanto a saúde, que é um estado de equilíbrio orgânico, mas um brilho efêmero, higiênico e publicitário do corpo”¹¹⁰. A proliferação midiática de imagens do corpo feminino

¹⁰⁶ SCLIAR, Moacyr. Apud: VILLAÇA, Nízia. GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998, p. 13.

¹⁰⁷ BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. (trad.) Estela dos Santos Abreu. Campinas – SP: Papyrus. 1990, p. 30.

¹⁰⁸ Revista *Veja*, Editora ABRIL, edição 2067 – ano 41 – nº 26 – 2 de julho de 2008, p. 112.

¹⁰⁹ VILLAÇA, Nízia. GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998, p. 29.

¹¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. (trad.) Estela dos Santos Abreu. Campinas – SP: Papyrus. 1990, p. 30.

considerado belo e saudável se caracteriza na visão do corpo magro e jovem. Para que seja aceito, admirado e desejado o corpo deve obedecer a critérios impostos, tornando-se refém da perfeição e da promessa de uma eterna juventude e para isso as mulheres se permitem habitar “saudáveis zonas de descontrole e de risco”¹¹¹. Sant’Anna reflete:

A multiplicação de imagens sobre corpos saudáveis e sempre belos é bem mais rápida do que a produção real de saúde e beleza no cotidiano. A corrida rumo à juventude é hoje uma maratona que alcança jovens e idosos de diversas classes sociais, mas estes não conseguem ver o pódio, porque se trata de uma corrida infinita. Ignoram quem compete com quem, talvez porque a principal competição se passe dentro de cada um, entre o corpo que se é e o ideal de boa forma com que se sonha.¹¹²

Realmente é uma corrida infinita, pois a juventude não retorna e, em um ambiente moderno de alta longevidade e envelhecimento em larga escala, a velhice será longa, diferentemente do ambiente pré-moderno, onde o horizonte normal de vida era relativamente curto, não mais do que trinta ou quarenta e poucos anos para a imensa maioria.

O professor das Faculdades Ibmec de São Paulo e PhD pela *Universidade de Cambridge* Eduardo Giannetti, autor de vários livros, realiza um interessante estudo sobre as esferas da vida. Em *O Valor do Amanhã* o autor reflete sobre o contexto atual, no qual se busca a juventude eterna, que ele considera: “fantasias obscuras de imortalidade”¹¹³. Giannetti atesta que “o ciclo de vida, a senescência e a morte do organismo são fatos biológicos. O modo de lidar com as diferentes fases da vida, o aumento geral da longevidade e a tentativa de suprimir a consciência da morte são fatos sociais”¹¹⁴. Dessa forma, há que se ter humildade e servir à vida aceitando a sua finitude: transformar o corpo pelo lado de fora pode ser ótimo e durar por um bom tempo, mas por dentro o corpo sempre terá a idade biológica. Como afirma Giannetti:

¹¹¹ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. Orelha do livro: *Políticas do corpo*. Org. Denise Bernuzzi de Sant’Anna. São Paulo: Estação liberdade, 1995.

¹¹² SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade. 2001, p. 70.

¹¹³ GIANNETTI, Eduardo. *O valor do amanhã: ensaio sobre a natureza dos juro*s. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 131.

¹¹⁴ Idem, p. 128.

O ideal moderno de vida - a ambição de ganhar e consumir sempre mais, ao passo que se permanece indefinidamente jovem, esbelto e distraído - não se sustenta. Essa postura empobrece nossa existência, reduzindo-a a uma espécie de corrida de obstáculos veloz e tecnicamente sofisticada, mas rumo a lugar nenhum. Ao mesmo tempo, ela se choca frontalmente com duas realidades incontornáveis – ao menos por um bom tempo ainda – da condição humana: a senescência e a finitude.¹¹⁵

O que citei até aqui exemplifica a dificuldade do humano em aceitar a nossa finitude essencial, aliada ao medo de envelhecer. Sob a influência do mercado, na corrida pela posse do corpo midiático, o ser humano “se arrisca a tornar-se um objeto de apropriação, de comércio e de lucro, ou seja, uma mercadoria”¹¹⁶. Nesse sentido, o corpo na dança, enquanto objeto, muitas vezes é visto e tratado como uma mercadoria. As bailarinas, quando não satisfazem mais os objetivos de uma companhia ou de uma instituição por questões técnicas, corporais ou até mesmo biológicas, como o envelhecimento ou gravidez, são descartadas como um objeto fácil de ser substituído (essas questões podem ser observadas na entrevista da dançarina e intérprete-criadora Cláudia Palma. Entrevista em anexo). Pergunto então: por onde anda a valorização do sentido do ser como sujeito de suas próprias escolhas e experiências? O corpo feminino na dança não pode ser visto apenas como uma mecânica sem interior. Vivemos em uma época na qual a valorização do sujeito e suas singularidades andam esquecidas ou são descartadas, sem mesmo desejar saber se elas existem. Tomaz Tadeu da Silva, em *Antropologia do Ciborg*, sublinha “que a questão não é mais, agora, ‘quem é o sujeito?’, mas ‘queremos, ainda, ser sujeitos?’, ‘quem precisa do sujeito?’, ‘quem tem nostalgia do sujeito?’”¹¹⁷.

Vivemos em tempos de supervalorização das imagens da “boa aparência”, quando é mais fácil construir uma representação ideal do corpo do que aceitar e lidar com as diferenças nas relações humanas. Essas metamorfoses corporais também se evidenciam na dança, como reflete a pesquisadora Denise da Costa Oliveira Siqueira:

¹¹⁵ GIANNETTI, Eduardo. *O valor do amanhã: ensaio sobre a natureza dos juro*s. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 131.

¹¹⁶ NÍZIA, Villaça. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri, SP: Estação das Letras. 2007, p. 33.

¹¹⁷ SILVA, Tomaz Tadeu. Apud: Idem, p. 29.

[...] se a cultura recebe diferentes influências, se há um novo contexto, novas tecnologias e técnicas, o corpo que dança – e que está inserido nessa cultura – se tornou um corpo diferente também. O trabalho muscular, o treinamento, as próteses, o silicone, a alimentação, as cirurgias plásticas, os hábitos e costumes promovem modificações aparentes no corpo. O corpo de um dançarino ou bailarino do início do século XXI é diferente de outro dos anos de 1950 ou ainda diferente de um terceiro do século XIX.¹¹⁸

Tenho como objetivo neste trabalho pensar sobre o estereótipo do corpo na dança (a bailarina tem de ser magra, jovem, bonita e tecnicamente perfeita) que persiste nos nossos dias e a velha crença de que a dança é uma carreira curta. Percebo nos estudos de Giannetti que o aumento da longevidade e uma maior expectativa de vida levam não só a reinventar a velhice, mas também a ponderar sobre as escolhas da juventude e dessa forma há que se discutir esse impacto da longevidade na dança. No ambiente atual, vivemos em média mais vinte e nove anos do que há meio século e com isso surge também “um outro corpo” que dança como reflexo desse contexto sócio-político-cultural. Dizer que não se pode dançar por questões de idade ou de beleza são paradigmas a serem enfrentados e talvez as pessoas não estejam preparadas para isso, porque essa dança realizada pelas intérpretes veteranas questiona a própria condição humana, não só a do corpo como também a durabilidade na carreira. Apoiar-se apenas no estereótipo da beleza e da juventude para analisar o corpo maduro na dança, nos dias de hoje, como diz Giannetti, não se sustenta mais, “essa postura empobrece a nossa existência”¹¹⁹.

As metamorfoses corporais pela busca da perfeição, essa implacável perseguição do corpo feminino ideal, fortemente alimentado pela indústria da beleza, se configura em um novo controle, o do consumo e da mercadoria, que subjazem o inatural humano. E nesse sentido é importante fazer referências ao estudo da psicóloga junguiana Clarissa Pinkola Estés:

¹¹⁸ SIQUEIRA, C, Denise. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006, p. 211.

¹¹⁹ GIANNETTI, Eduardo. *O valor do amanhã: ensaio sobre a natureza dos juros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 131.

O corpo é um ser multilíngue. Ele fala através da cor da temperatura, do rubor do reconhecimento, do brilho do amor, das cinzas da dor, do calor da excitação, da frieza da falta de convicção. Ele fala através do seu bailado ínfimo e constante, às vezes oscilante, às vezes agitado, às vezes trêmulo. Ele fala com o salto no coração, a queda do ânimo, o vazio no centro e com a esperança que cresce. [...] Limitar a beleza e o valor do corpo a qualquer coisa inferior a essa magnificência é forçar o corpo a viver sem seu espírito de direito, sem sua forma legítima, seu direito ao regozijo.¹²⁰

Considerar que beleza é sinônimo de juventude é um vício social, afinal o ser humano é um ser multilíngue como fala Estés. Aceitar as diferenças como várias formas de beleza é um grande exercício necessário à sociedade, pois “não pode haver apenas um formato de seio, de cintura, um tipo de pele” e além disso, “extrair grande prazer de um mundo repleto de muitas espécies de beleza é uma alegria na vida à qual todas as mulheres fazem jus. Defender apenas um tipo de beleza é de certo modo não observar a natureza”¹²¹. Dessa forma, seguindo o pensamento da autora para explicitar o que considero fundamental neste trabalho, a mulher não deve apenas engolir pela garganta dos olhos a beleza e a fome, a mulher verdadeiramente faminta de vida - e aqui incluo também a arte - anseia por mais, ela deseja “ser tratada com respeito, anseia por ser aceita, e no mínimo anseia por ser vista sem preconceitos. [...] ela está pedindo aos gritos que terminem as projeções desrespeitosas que os outros lançam sobre seu corpo, seu rosto, sua idade”¹²².

O corpo feminino maduro na dança também anseia pelas mesmas questões, sendo fundamental, entre elas, o respeito. Esse corpo também sofre resistência, mas enquanto artista a mulher tem fome e sede de continuar nos palcos com um corpo maduro, mais experiente, com vivências e registros corporais adquiridos com anos e anos de trabalho, independentemente de forma ou idade, sem sofrer preconceitos por não pertencer mais aos critérios da juventude e da beleza impostos também pelo mundo da dança.

¹²⁰ ESTÉS, P, Clarissa. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. (Trad.) Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco. 1994, p.251.

¹²¹ Idem, p. 253.

¹²² Ibidem, p. 255.

2.3 – É belo o que é belo interiormente

O filósofo italiano Remo Bodei, professor de História da Filosofia na Universidade de Pisa, realizou um código genético sobre a evolução do Belo, constitutivamente incompleto, pois o conceito modifica-se com o passar do tempo, e como vimos não pára de se multiplicar. Bodei desenvolveu um mapeamento parcial sobre o conceito de Belo e podemos perceber essas evoluções a partir das imagens das representações femininas dos diversos artistas, cada qual no seu tempo, vistas neste trabalho. Será fácil perceber em que momentos tais conceitos apresentados por Bodei reinavam e reinam na produção artística e em quais períodos estavam e estão inseridos:

a) o conceito de belo definido pelas idéias de ordem, medida, proporção e correspondência rigorosa entre as partes de um conjunto [...].

Por conseguinte, seu antagonista frontal se torna, com frequência, *b)* o belo imponderável, alógico e indeterminado, que se exprime através da valorização do “gosto”, do “não-sei-o-quê”, do fascínio ou do ornamento.

Contra tal critério se perfilam *c)* as teorias e as práticas da beleza funcional e de um tipo de beleza voltada para uma determinada finalidade (pedagógica, moral, política, religiosa, ideológica), que – embora divergindo das intenções do primeiro modelo – necessitam de uma possível avaliação e de exatidão para fixar medidas e normas.

d) A reivindicação da “simplicidade” do belo – detectável mesmo em uma única cor, ou em um som mesmo inarticulado – e, por outro lado, pelo incremento da taxa de complexidade das relações internas entre as partes, de sorte que o resultado artístico aparece de decifração difícil e incerta.

e) o belo como luminosidade, fulguração, arrojado improvisado e explosivo das formas na escuridão de contextos antes caóticos ou banais. *f)* A idéia de beleza conexa com *eros*. Aqui, *eros* deve ser entendido tanto no sentido de atração sensível (ou sensual) e do prazer imediato que dela resulta.

Por fim, a erosão dos ideais clássicos da beleza, nestes últimos dois séculos, leva *g)* à inversão total dos papéis: o “feio” se torna belo autêntico e, através de uma

série de vicissitudes relativamente lineares, assume o papel, hoje ameaçado, de protagonista.¹²³

A evolução do conceito do Belo relacionado por Bodei foi representada nos primeiros capítulos nos movimentos artísticos, assim como, pelas imagens femininas que aqui retratei. Primeiramente, as mulheres em medidas e proporções como ideais de beleza transformadas mais tarde em deformidades pela emoção e subjetividade do artista como no Romantismo e no Realismo. Na modernidade, imagens de mulheres inarticuladas e fragmentadas e ainda o corpo como objeto de desejo, uma beleza conectada com o Eros desde suas primeiras representações e, por fim, as mulheres que fizeram de seus corpos objetos da própria arte. Reflito que todas essas visões e suas representações possuem a sua verdade:

[...] sob a condição de que não as isolemos [...]. É verdade, como diz Marx, que a história não anda com a cabeça, mas também é verdade que ela não pensa com os pés. Ou, antes, nós não devemos ocupar-nos nem de sua “cabeça”, nem de seus “pés”, mas de seu corpo.¹²⁴

O corpo se torna um território a ser invadido, rompe-se a fronteira do sujeito enquanto matéria existencial, dono e proprietário absoluto dos seus sentidos. “Do ser obra parte a instalação de um mundo”¹²⁵ e a arte é o equivalente a um organismo vivo. Portanto, guardemos algumas imagens das inúmeras representações femininas que vimos como base de uma reflexão: a de que o corpo nunca foi o mesmo e de que o conceito de Belo se modificou com o passar dos séculos.

O psicólogo João Francisco Duarte Jr. afirma que a “beleza não diz respeito às qualidades dos objetos, mensuráveis, quantificáveis e normatizáveis. Diz respeito à forma

¹²³ BODEI, Remo. *As Formas da Beleza*. (trad.) Antonio Angonese. Bauru, SP: Edusc. 2005, p. 15.

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3 ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006, p. 17.

¹²⁵ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. (Trad.) Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70. 2007, p. 36.

como nos relacionamos com eles. Beleza é relação (entre sujeito e objeto)”¹²⁶. E é nessa relação que estabeleço a beleza entre sujeito e sujeito, no olhar para o corpo feminino e suas singularidades. Considero que a beleza não está no corpo, a beleza está na relação que estabeleço com esse corpo e aí pode ser o lugar de pré-conceitos estabelecidos, refletidos e/ou instaurados no público, nos coreógrafos, nas bailarinas, no próprio universo da dança e do mundo ocidental.

O meu pensamento também se apóia aos de Wassily Kandinsky (artista e grande pensador da arte); para ele o “‘belo’ só pode ser medido na escala da grandeza e da necessidade interior [...] é belo o que provém de uma necessidade interior da alma. É belo o que é belo interiormente”¹²⁷. É essa qualidade lubrificante da alma, tão necessária para compreender a outra beleza: a de um corpo feminino maduro na dança. E nesta dissertação a beleza que diz respeito à arte, como foi tratada nos primeiros capítulos, vale também para a vida. Neste sentido, a beleza de uma memória viva em movimento como o é da bailarina veterana, que se expressa em um corpo com mais de quarenta anos, é uma beleza que se apóia na necessidade de continuar se expressando independentemente de códigos e padrões corporais estabelecidos. Essa beleza irradia de um “si” e de um “ser mundo”.

Com o estudo realizado até aqui, concluo que o corpo é mais assimétrico do que simétrico, sua beleza surge e faz parte dessas diferenças. Meu objetivo é chamar atenção justamente para as diferenças, para esse corpo mais real do que irreal, na tentativa de valorizar suas singularidades, trazer o mais humano na aparência e na vivência, não negar sua alteridade em virtude do comum. Assim como é importante estudar as diferenças também é importante estudar suas singularidades, questões fundamentais neste trabalho.

¹²⁶ DUARTE JR. João Francisco. *O que é beleza*. São Paulo – Brasiliense, coleção primeiros passos, 3º ed. 2003, p. 14.

¹²⁷ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. (Trad.) Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1º edição brasileira, 1990, p. 118.

CAPÍTULO III

O Corpo Feminino Na Dança – Da Beleza Imposta Ao Valor Das Singularidades

3.1 – As Sílides Modernas - Da Estética da *Barbie* à Anorexia da Bailarina Clássica... Um Corpo Impossível!

Cherchons ce corps introuvable, que dependent mès yeux aperçoivent...

Lautréamont¹²⁸

Para refletir o estereótipo do corpo da bailarina faz-se necessário tratar sobre as questões que envolvem o seu universo. De onde surgiu o ser etéreo na dança? Por que a idéia de um corpo lícito para a dança? Será que corpos fora dos padrões ideais não podem dançar? Para responder a essas questões trago para estas linhas o imaginário do corpo ideal da boneca *Barbie* e os perigos que essa busca impossível traz para a vida das mulheres reais, inclusive, as que dançam.

Germaine Greer analisou em vários livros o papel da mulher e sua posição na sociedade contemporânea. Em *A Mulher Inteira* a autora faz uma crítica da imagem corporal da mulher imposta pelo desejo de um corpo impossível: o da boneca *Barbie*, que se tornou e continua a ser uma referência estética da beleza perfeita para mulheres do mundo todo, reflexo da proliferação das imagens da indústria da beleza, tratadas no capítulo anterior.

Com seu corpo disfuncional, exibindo um seio sem mamilo cuja circunferência é mais de duas vezes maior que a cintura minúscula, as pernas duas vezes o comprimento do torso, e pés tão finos que ela não se mantém sobre eles, é improvável que a boneca fosse muito eficaz em seus papéis profissionais de astronauta, veterinária ou comissária de bordo. Devia-se dar a opção às meninas pequenas de mente realista de reconhecê-la como deficiente e provê-la de uma cadeira de rodas, mas as fãs da

¹²⁸ “Procuremos este corpo impossível de se achar, que entretanto meus olhos percebem...”.
LAUTRÉAMONT. Apud: MORAES, Eliane. *O Corpo Impossível*. Iluminuras, São Paulo. 2002, p. 93.

Barbie preferem promovê-la como uma mulher de carreira descompromissada, a liberação feminina em efígie.¹²⁹

A autora afirma que em 1996, a cada dois segundos a *Barbie* era vendida em algum lugar do mundo. E embora a cor da pele, os traços ocidentais e a cor dos cabelos modificassem, as medidas e proporções do corpo da boneca continuavam mais ou menos as mesmas. “Quanto mais distante da forma feminina natural, mais atraente se torna. Quanto mais distante da forma feminina natural, mais feminina”¹³⁰.

Barbie descendia de um brinquedo pornô alemão, planejado para ser vendido aos homens nas tabacarias. A sua estréia americana em 1959 foi diretamente comercializada para meninas de três a onze anos tornando-se assim a referência da beleza para muitas delas. Greer considera que a *Barbie* é um instrumento negativo de referência da beleza, uma beleza inalcançável, pois nem “essa” beleza se sustenta em pé. A *Barbie* ensina “mulheres de ombros largos, pernas curtas e corpo largo, mulheres reais em todo o mundo, a desprezar seu corpo”¹³¹. Estés declara que:

Se lhe ensinarem a detestar o próprio corpo, como poderá ela amar o corpo da mãe, que tem a mesma estrutura que o seu? – ou o corpo da avó, ou das suas filhas também? Como poderá ela amar os corpos de outras mulheres (e homens) próximas a ela que tiverem herdado o corpo dos mesmos antepassados? Semelhante agressão a uma mulher destrói seu legítimo orgulho de parentesco com sua própria gente e lhe rouba a alegria natural que ela sinta por seu corpo, não importa qual seja sua altura, tamanho ou forma. No fundo, a agressão ao corpo da mulher é uma agressão de longo alcance que atinge tanto os que vieram antes dela quanto os que chegaram depois.¹³²

Segundo Estés, “quando as mulheres são relegadas a disposições de ânimo, a maneirismos e a contornos que se amoldam a um único ideal de beleza e de comportamento, elas se tornam cativas tanto no corpo quanto na alma, não gozando mais de

¹²⁹ GREER, Germaine, *A mulher inteira*. (Trad.) Alda Porto. Rio de Janeiro: Record. 2001, p. 35.

¹³⁰ Idem, p. 36.

¹³¹ Ibidem, p. 37.

¹³² ESTÉS, P, Clarissa. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. (Trad.) Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco. 1994, p.254.

liberdade”¹³³. Nesse sentido, os problemas de distúrbios alimentares como a anorexia são uma constante no mundo da moda, da dança e na vida de muitas mulheres: elas se encontram atadas na busca pela conquista do corpo perfeito, não importando o que se faça para conquistá-lo. Afirma Greer:

Trinta anos atrás, nada sabíamos de crises de pânico, nem de anorexia ou automutilação [...]. As modelos que desfilam em passarelas são varapaus doentios, os rostos cavernosos e cobertos de hematomas, os cabelos assanhados. Escarificações e hematomas são conspicuamente exibidos. Modelos jovens de olhos fundos parecem dizer: “Se quero ser, preciso sentir dor”. Na falta de outros para machucá-las, parece, elas próprias o fazem.¹³⁴

Essas questões envolvem o mundo da dança, especialmente a anorexia: “perturbação alimentar 80% feminina, que ocorre principalmente na adolescência e que só foi identificada em 1873, na Inglaterra”¹³⁵. Mesmo assim, demorou-se muito tempo ainda para que fosse considerada uma psicopatologia de origem existencial e isso se evidencia em uma pesquisa recente sobre transtornos alimentares em jovens bailarinas clássicas, realizada pelas nutricionistas Sara Passos Vieira da Costa, Laura Uzunian, Tatiana Pimentel Pires de Camargo e Renata Furlan Viebig. A pesquisa comprova os riscos à saúde para o corpo excessivamente magro de uma bailarina clássica. Sabemos que uma bailarina profissional começa sua carreira cada vez mais cedo e aproximadamente aos 15 anos já são estrelas do balé. Afirmam as autoras:

É esperado que bailarinas apresentem um peso corporal extremamente baixo. No entanto, ao atingir este corpo considerado ideal, estas meninas apresentam comumente irregularidades menstruais, ou mesmo amenorréia, além de danos às estruturas esqueléticas.¹³⁶

¹³³ ESTÉS, P, Clarissa. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. (Trad.) Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco. 1994, p. 250.

¹³⁴ GREER, Germaine, *A mulher inteira*. (Trad.) Alda Porto. Rio de Janeiro: Record. 2001, p. 207.

¹³⁵ PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In _____ *O corpo feminino em debate*. (Orgs.) Maria Izilda Santos de Matos e Raquel Soihet. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 20.

¹³⁶ <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital - Buenos Aires - Ano 12 - N° 111 - Agosto de 2007. Acesso em 5/07/2008.

Além disso, associado ao stress dos treinamentos, aulas e ensaios, as jovens bailarinas desenvolvem anorexia nervosa, mantêm o peso e as formas ideais à base de vômito, laxantes e diuréticos. No mesmo estudo, as autoras citam o caso de uma bailarina americana com anorexia nervosa desde os onze anos de idade e que até os dezoito anos foi internada três vezes para tratar de distúrbios alimentares. Aos dezoito anos a bailarina apresentava o seguinte quadro:

A paciente apresentou dor, endurecimento e menor mobilidade de seu quadril, mais especificamente do lado direito. Exames demonstraram colapso da cabeça do fêmur, alta calciúria (310mg/g), aumento de secreção urinária de hidroxiprolina, além de biópsia positiva para osteoporose, sendo classificada como severa, acompanhada de osteopenia generalizada e baixa densidade óssea. O caso foi considerado incomum, pois a bailarina não apresentava outros fatores que poderiam desencadear tal quadro, como terapia esteroidal, hemoglobinopatias, doenças colágenas vasculares, transplante renal, alcoolismo ou quimioterapia.¹³⁷

Para as nutricionistas da pesquisa em questão, a provável causa para o quadro da bailarina é “a baixa produção de hormônios sexuais, em especial o estrogênio, associada ao estresse causado pelos seus treinamentos de *balé*. Essa queda da produção hormonal decorreu da sua baixa quantidade de gordura corporal”¹³⁸. Posso considerar que esse caso não é assim tão incomum e no Brasil há muitos casos semelhantes escondidos nas sombras de muitas coxias nos vários teatros do país, uma realidade que passa longe de ser um conto-de-fadas. Na dança clássica, a bailarina torna-se refém de um estereótipo e essa exigência pode colocar em risco a própria vida. Esse talvez seja, para muitas delas, o preço de uma Odete, Giselle, Sílfe, Copélia¹³⁹ ou até mesmo de um cisne. Assim como a *Barbie*, o caso citado acima, da bailarina real em busca do corpo ideal para a dança clássica, não pode se sustentar em pé e esse é seu corpo impossível, pois não é da sua realidade bio-fisiológica e o corpo reage em forma de doenças. As jovens bailarinas prejudicam a saúde a ponto de

¹³⁷ <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital - Buenos Aires - Ano 12 - Nº 111 - Agosto de 2007. Acesso em 5/07/2008.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Papéis femininos do balé clássico, especialmente no balé romântico, que trouxe as sapatilhas de ponta, as bailarinas pálidas e etéreas.

correrem risco de morte para manter-se dentro de um padrão corporal exigido pelo mundo da dança clássica. Dessa forma, o corpo impossível invade o sonho e a realidade da vida de uma bailarina. “Anorexia do corpo, anorexia da relação, dança tornada anoréxica, não são senão os reversos de uma bulimia de controle e dominação”¹⁴⁰. Corpos dóceis e disciplinados numa perspectiva de Michel Foucault¹⁴¹, tornando-se úteis, produtivos e submissos para a dança, através de coerção física ou ideológica. Como exemplo, cito o depoimento de Ana Botafogo, há vinte e sete anos como primeira bailarina do *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Ela faz parte desse estereótipo, um corpo considerado ideal: mede 1,60m e pesa 44 quilos, mas nem por isso deixou de sofrer pressões como ela mesma declara em uma entrevista à revista *Marie Claire*:

Uma vez o diretor disse que eu estava gorda. Ele falou assim: “Você precisa emagrecer e não é pouco não, hein?”. Fiquei furiosa. Eu estava um quilo acima do peso, mas só de raiva fiz aquele regime de *Beverly Hills* por doze dias, que era para perder cinco quilos em uma semana (risos). Deveria haver um psicólogo constantemente no teatro.¹⁴²

Judith Lynne Hanna, doutora em antropologia, pesquisadora de dança e também bailarina, atesta que George Balanchine¹⁴³ (1904-1983) recebe muito crédito pelo aspecto anorético da mulher na dança, isso devido aos escritos da bailarina Gelsey Kirland em sua autobiografia *Dancing on My Grave* (1986). Kirland fez parte do elenco de Balanchine no *New York City Ballet* e depois foi estrela do *American Ballet Theatre*. Ela lembra a exigência de Balanchine à submissão a fome: “ele interrompeu a aula e se aproximou de mim para uma espécie de inspeção física. Com os nós dos dedos, bateu no meu externo e em baixo deste, junto à caixa torácica, estalando a língua e observando: ‘Devem-se ver os

¹⁴⁰ LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: *Leituras do corpo*. (Orgs.) Christine Greiner e Cláudia Amorim. 1ª ed. Annablume, São Paulo. 2003, p. 111.

¹⁴¹ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. (Trad.) Raquel Ramallete. Petrópoles, Vozes, 33ª ed. 1987, p. 28.

¹⁴² Ana Botafogo. A dança me faz viva. Revista *Marie Claire*, julho 2005, nº 172, p. 51.

¹⁴³ Bailarinio americano, nascido na Rússia, é considerado um dos maiores coreógrafos do balé mundial. Partiu para os Estados Unidos em 1933, onde como diretor artístico, fez do *New York City Ballet* uma companhia de nível internacional. Considerado um inovador, tendo revolucionado o balé europeu e americano com suas criações abstratas. In: <http://www.edukbr.com.br/atemanhas/balanchine.asp>. Acesso em 13/8/2008.

ossos’... Não disse meramente: ‘Coma menos’. Disse repetidamente: ‘Não coma nada’”¹⁴⁴. Hanna considera que os coreógrafos e os diretores de balé, quase sempre homens, “moldam as moças do balé ao ideal de feminilidade que equipara a beleza e a graça à excessiva magreza, uma estética que é punitiva e misógina”¹⁴⁵. Dessa forma nasce no corpo o temor... O temor de “carregar muito corpo, muita memória, muita identidade”¹⁴⁶.

Além das medidas perfeitas e apreciação das proporções, o universo da bailarina é permeado de “problemas de morfologia óssea e muscular, graus de amplitude articular, qualidades de tendões e dos tecidos, número de quilos e de centímetros”¹⁴⁷ ocupam seu imaginário, sua vida. Para se manter de acordo com um estereótipo de corpo ideal, é necessário “evacuar protuberâncias, as germinações, os estímulos, as curvaturas, as irregularidades aleatórias e flutuantes de uma corporeidade”¹⁴⁸, ou seja, é necessário eliminar a si mesma. A implacável perseguição do corpo feminino ideal para a dança detém a puberdade e desequilibra os hormônios, como foi observado na pesquisa sobre a anorexia.

Corpo inexistente, corpo vaporoso e impalpável, eis o objetivo de toda bailarina clássica, herança do balé romântico, onde os seres femininos eram quase transparentes, heroínas tristes capazes de morrer ou enlouquecer por amor. A mulher foi idealizada e elevada a uma esfera sobre-humana, a um ser etéreo e assim, para desvanecer-se corporalmente, é necessário o corpo ideal. A pesquisadora Nádya Nunes Galvão dá a explicação do que ela considera como um corpo lícito para a dança:

Compreende-se um corpo proporcionado, um corpo onde braços não são demasiadamente longos, nem demasiadamente curtos; onde uma perna não é demasiadamente gorda, nem demasiado fina; onde a altura e o peso estão de acordo;

¹⁴⁴ KIRLAND, Gelsey. Apud: HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 191.

¹⁴⁵ HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 191.

¹⁴⁶ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade. 2001, p. 25.

¹⁴⁷ LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: *Leituras do corpo*. (Orgs.) Christine Greiner e Cláudia Amorim. 1ª ed. Annablume, São Paulo. 2003, p. 110.

¹⁴⁸ Idem, p. 111.

enfim, um corpo onde todos os membros e componentes são proporcionais, formando uma harmonia.¹⁴⁹

Ou seja, um corpo que se deixa escravizar por regras impostas vindas de uma dança nascida em um país longínquo, feitas por estrangeiros que analisam a cada ano, em bancas examinadoras em todo ocidente, cada pirueta, cada amplitude, que medem centímetro por centímetro o corpo impossível, suas poses, sua técnica, sua postura. Tais examinadores, possuidores de certo poder, não desejam entender que a cada canto o corpo é diferente, não saiu de nenhuma forma e que esses corpos possuem a sua cultura própria. É relevante fazer referência ao estudo da professora Lúcia Matos, no texto *Corpo, Identidade e a Dança*, no qual ela questiona sobre o corpo ideal:

Na dança, esses ideais de corpo, muitas vezes, distanciam-se tanto do corpo vivido, que, contraditoriamente, ao mesmo tempo em que o dançarino ou o aluno conhece o seu corpo, o renega. A imagem que lhe apresenta o espelho, reflexo de si mesmo, é uma imagem insatisfatória: seu corpo quase nunca corresponde ao corpo idealizado pelo professor, pela dança.¹⁵⁰

Dessa forma, considero que os contextos humanos e afetivos estão ausentes da sala de aula. Em todo trabalho técnico¹⁵¹ de dança instaura-se uma complexidade, libera-se o corpo para uma gama de aquisição de ferramentas simbólicas e, ao mesmo tempo, afinam-se seus potenciais humanos, filosóficos e poéticos. Klauss Vianna¹⁵² possui um olhar fantástico sobre o ensino da dança clássica:

¹⁴⁹ SANTOS, F. Mário, GALVÃO, Nádia Nunes. *Convite à arte e convite à dança*. Livraria e Editora Logos, São Paulo. 1961, p. 170.

¹⁵⁰ MATOS, Lúcia. Corpo, identidade e a dança. In _____ *Cadernos do GIPE-CIT*. Salvador, nº 10, junho de 2000, p. 74.

¹⁵¹ Segundo o bailarino e coreógrafo Balanchine, “técnica é o método ou os detalhes de procedimento essenciais para a competência na execução de qualquer arte”. Apud: CAVALCANTE, Sofia. George Balanchine: a dança como ofício. In: *Lições de dança*. nº 2 (org. Sílvia Soter e Roberto Pereira). Rio de Janeiro. UniverCidade Editora, 2000, p. 41.

¹⁵² “Klauss Vianna foi o introdutor da educação somática no Brasil. Influenciou muito fortemente a formação de diversos atores e bailarinos atuantes nos dias de hoje”. Neide Neves In _____ prefácio do livro: *A dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005, p. 14.

A questão é essa: O professor de balé é limitado, em geral frustrado por ser obrigado a parar de dançar cedo e assim incapaz de dar amor, atenção e incentivo aos alunos. O professor deveria ser sempre um artista mais velho, mais sábio, com mais vivência, e que tivesse condições de criar um clima de compreensão na sala de aula.¹⁵³

A obrigatoriedade de parar de dançar e o entendimento de que apenas na maturidade o ser humano se reconhece e se conscientiza da sua arte se evidencia nas palavras de Vianna, mas também é importante analisar o caráter inumano em sala de aula. Uma bailarina clássica profissional passa mais de 8 horas diária na frente de um espelho, esperando a aprovação do professor ou do coreógrafo e esquece-se de olhar para si mesma. Ela aprende que a bailarina foi feita para ser vista e não ouvida, permanece em um estado silencioso em um país de corpos treinados – uma metodologia de ensino da dança construída na mudez, no silêncio do ser.

Ver é ser visto, mas em alguns momentos vê-se errado, como o da bailarina anoréxica, ou seja, a autoestima relacionada a uma imagem defeituosa do corpo, imagem essa gravada dentro dela em medidas impossíveis, é reflexo da cobrança de um estereótipo do mundo da dança, principalmente no balé clássico. Além disso, há outro fator importante, o de narcisização. O filósofo José Gil coloca muito bem a questão: “Por que se considera sempre o corpo do bailarino como essencialmente narcísico?”¹⁵⁴. A partir dos estudos de Merleau-Ponty, Gil responde:

Como Merleau-Ponty descreveu bem, um corpo que vê entra num campo de visão que lhe reenvia sempre a sua imagem em espelho: ver é ser visto. O corpo transporta consigo esta reversibilidade do vidente e do visível, quer haja efetivamente ou não um outro corpo no campo visual. Por isso Merleau-Ponty falava de um “narcisismo de visão”.¹⁵⁵

¹⁵³ VIANNA, Klauss. *A dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3ª ed. São Paulo: Summus. 2005, p. 30.

¹⁵⁴ GIL, José. *O movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras. 2004, p. 50.

¹⁵⁵ Idem, p. 50.

Merleau-Ponty diz que “só se vê o que se olha”¹⁵⁶, no sentido de que tudo o que vejo está ao meu alcance, pelo menos até onde posso alcançar com o meu olhar, e assim “o mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do meu ser”¹⁵⁷. O indivíduo se reconhece ou não no que vê, metamorfose do ser pela visão. Dessa forma fica fácil compreender a busca da bailarina pelo corpo impossível, ela mapeia no seu universo corporal o que vê em torno, e busca incansavelmente o corpo e a técnica perfeita, ambas inseridas no contexto narcísico e assim estabelece o fenômeno da narcisização caracterizado no “eu posso”: eu posso ser melhor que... Eu posso fazer melhor que... E assim por diante, estabelecendo uma competição consigo mesma e com o outro. E assim, o corpo anoréxico e narcísico se torna também competitivo. “A sala de aula, dessa forma, torna-se apenas uma arena para a competição de egos, onde ninguém se interessa por ninguém a não ser como parâmetro para a comparação”¹⁵⁸. Exemplifico apropriando-me mais uma vez da entrevista de Ana Botafogo para a revista *Marie Claire*:

Não teria feito a carreira que fiz se não tivesse dito para mim que me tornaria a primeira-bailarina. No nosso meio é preciso emulação, um certo clima de rivalidade que nos estimula a igualar ou superar alguém. Eu não vou brigar com outra bailarina, mas se ela fez aquilo bem, deixa comigo, vou fazer tão bem, ou melhor, que ela.

MC - Esse não é outro nome para competitividade?

É. Mas para mim não é assim: “Eu quero fazer e não quero que ela faça”. Acho importante quando as duas fazem bem, quando uma fica tentando fazer melhor que a outra. Mas existem brigas de egos. Passei por vários desafios na hora de decidirem quem vai fazer e quem vai sobrar. No teatro tem briga por água, por algodão, por tudo, tem muita gente. Claro que deve ter tido muita bailarina que ficou insatisfeita porque eu ganhei o papel, mas nunca tive uma briga séria com nenhuma colega. Sempre fui de

¹⁵⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Cosac & Naif. São Paulo. 2004, p. 16.

¹⁵⁷ Idem, p. 16.

¹⁵⁸ VIANNA, Klaus. *A dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3ª ed. São Paulo: Summus. 2005, p. 32.

contemporizar. Uma boa bailarina tem de ser boa diplomata e política. Naturalmente, eu sou reservada, quieta, mas aprendi.¹⁵⁹

No mundo competitivo da dança clássica, o ego é alimentado por um formato. Assim como Botafogo diz “uma boa bailarina tem de ser boa diplomata e política”, ela também tem de “estar magra, em forma, tem de ser longilínea, tem de ser bonita. Você pode ter 18, 28, 38 ou 48, mas o físico tem de estar bom porque o público vai assistir”¹⁶⁰. É como se o público também cobrasse essa formatação do estereótipo, sendo ele uma extensão do professor e do coreógrafo. Mas como nos fala Klauss Vianna com muita propriedade:

É ridículo ouvir pessoas dizendo, no final de um espetáculo: “Puxa, como ela levanta alto a perna!” ou “Como ele salta, que beleza!” O próprio público é conservador e busca o que existe de mais fácil na arte. Mas eu não diria que o papel do artista e o do bailarino é realçar esse lado conservador do público.¹⁶¹

E esse não é o papel da arte, a arte é libertadora, “é uma forma de crescimento para a liberdade, um caminho de vida”¹⁶² e a dança nesse lugar deve ser questionadora, levantar reflexões e até mesmo causar incômodo, procurar demonstrar diferentes leituras do mundo, diferentes olhares e diferentes belezas, libertar as amarras do conservadorismo e do preconceito.

No mundo da dança onde o sujeito está em última instância e a imagem aliada à técnica é uma exigência, por que alguém escolheria entrar nesse universo e seguir uma carreira? Hanna considera que:

As razões são variáveis. As oportunidades econômicas são importantes. No entanto, algumas pessoas simplesmente procuram a pura alegria do movimento. O narcisismo, o desejo de controlar as reações da platéia (seduzir a platéia), e o

¹⁵⁹ Ana Botafogo. A dança me faz viva. Revista *Marie Claire*, julho 2005, nº 172, p. 48.

¹⁶⁰ Idem, p. 51.

¹⁶¹ VIANNA, Klauss. *A dança*. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3ª ed. São Paulo: Summus. 2005, p. 76.

¹⁶² OSTROWER, Fayga. In: MORAES, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro, Record. 1998, p. 42.

exibicionismo são outros fatores de motivação. O exibicionismo pode ser uma tentativa de confirmar a adequação e autovalorização de alguém mediante a atração do aplauso incontestável da platéia.¹⁶³

É perceptível na fala de Hanna o que tratei até aqui: questões imbricadas no corpo, no mundo da dança e também no desejo de muitas bailarinas de tornarem-se visíveis para o mundo e para si mesmas a partir do virtuosismo e do exibicionismo. Nesse lugar, a dança não liberta o sujeito, pelo contrário, aprisiona-o como objeto e mercadoria. Identifico e entendo a dança como um processo de desenvolvimento e conhecimento do ser no mundo, representa um caminho de experiências de vida e dessa forma uma bailarina não pode se tornar e ser vista apenas como um objeto-mecânico, mas muitas delas desejam permanecer nesse lugar. E assim ela adere a um consenso e a um estereótipo para cumprir o seu destino de bailarina, não importando quais sejam suas dores e suas frustrações: ela está ali, forte ou fraca na sua realidade, em sua vida, incontestavelmente soberana. Afinal, no palco não se pode chorar e as grandes heroínas sempre morrem no centro do palco, todas as luzes e todos os olhares estão voltados para ela.

3.2 – A Maturidade do corpo feminino no balé clássico

Do início deste capítulo até aqui, refleti sobre o estereótipo da bailarina e seu esforço para permanecer dentro dele, colocando em risco sua própria vida e sua identidade. Neste momento, trato sobre o envelhecimento do corpo, a maturidade que chega ao corpo da bailarina clássica. Refleti, anteriormente, sobre a dificuldade do humano em aceitar sua finitude natural e a lidar com a senescência, e o corpo na dança, independentemente da sua linguagem, também envelhece.

Para aquela que possui o corpo como instrumento de vida e de arte, como a bailarina, trabalhar dentro de si as transformações corporais, naturais conseqüências do tempo e seu passar constante pode se tornar um desafio de vida e de valores. Neste momento, faço referência a três bailarinas que fizeram de suas vidas a própria dança, cada uma com seu depoimento, sua história, sua magia, seu corpo, seu universo, múltiplos

¹⁶³ HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 181.

olhares. Essas mulheres são bailarinas clássicas, pois tratarei do corpo na dança moderna e contemporânea, posteriormente. O mundo da dança possui características próprias, reflete Hanna:

O mundo da dança é único entre as artes do espetáculo pelo menos em dois aspectos. Em primeiro lugar, os desafios femininos à dominação masculina levaram a novos gêneros e estilos [...]. Em segundo, a carreira de uma pessoa como executante é de vida curta porque seu instrumento, o corpo, envelhece e já não pode fazer frente a exigências fisicamente rigorosas: conseqüentemente, as(os) bailarinas(os) também se arriscam permanentemente aos perigos da lesão física.¹⁶⁴

Apesar dessa visão tão comum sobre a carreira da bailarina clássica - de que a carreira é de vida curta, mas que também frequenta outras linguagens na dança - os exemplos que trago aqui são peculiares. A expressão “você ainda dança?”, mesmo preconceituosa, torna-se rotineira na vida de muitas artistas, como veremos no decorrer do trabalho. Primeiramente cito Alícia Alonso, cuja carreira foi feita principalmente no *American Ballet Theater*. Fundou em Havana um grupo que, em 1959, recebeu o nome de *Balé Nacional de Cuba*, onde ela reestruturou o ensino do balé clássico aos corpos dos bailarinos cubanos, como reflete Antonio José Faro em sua *Pequena História da Dança*:

Consciente de que o físico dos cubanos têm suas características, ela organizou o próprio currículo da escola de forma a favorecer os alunos. Assim surgiu o que poderíamos chamar de uma escola cubana de balé, que constitui uma mescla do melhor que Alonso viu, não importa de que país viesse, desde que favorecesse o físico do bailarino cubano. Física e artisticamente os cubanos não copiam ninguém, mas encontraram sua própria identidade inclusive na liberdade de criação e na multidão de propostas que encampam.¹⁶⁵

Com esse olhar tão especial para a dança e para os seus bailarinos, Alicia Alonso realiza uma brilhante carreira. Deveria servir de exemplo para os países que se submetem a

¹⁶⁴ HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 183.

¹⁶⁵ FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. 6º Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 109.

formatar corpos dentro de padrões exigidos sem se preocuparem com o “tipo” de corpo de um determinado contexto social: as cubanas não são iguais às soviéticas, que não são iguais as francesas e que não são iguais às brasileiras. Segundo Alonso, “a idade de uma bailarina se mede pela aceitação do público”¹⁶⁶. Parou de dançar aos 75 anos e em resposta se sente falta dos palcos ela diz:

A dança é o que aconteceu de mais importante em minha vida. Sair de cena é como começar a viver em outra realidade. Porém, continuo dançando em minhas coreografias e nos jovens bailarinos aos quais transmito minhas experiências. Uma vez bailarino, nunca mais se deixa de dançar. Se você não o faz fisicamente, se expressa de outra forma: dança até com o pensamento.¹⁶⁷



Fig. 15 - Alicia Alonso

Alonso é um exemplo de força e coragem: além de desafiar a passagem do tempo, desde a juventude luta contra a cegueira, tendo enfrentado várias cirurgias. É importante reconhecer em suas palavras sua paixão e sua dedicação à dança:

¹⁶⁶ Alicia Alonso. Apud: PORTINARI, Maribel. *Nos passos da dança*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1985, p. 194.

¹⁶⁷ Revista *Bravo*, abril de 2006, p. 10.

[...] houve momentos na minha carreira em que eu precisava guiar-me no palco pelo clarão dos refletores. Mas nunca perdi o ânimo. A vontade de dançar era minha luz interior. Com ela, tenho vencido todos os obstáculos.¹⁶⁸

Entre os anos de 1950 e 1960, Tatiana Leskova comandou o destino da dança no *Teatro Municipal* no Rio de Janeiro, seguindo a linha do *balé* clássico russo. Essa bailarina russa, quando dançou pela primeira vez no Brasil, por aqui permaneceu. Acumulava as funções de diretora, coreógrafa, mestra e primeira-bailarina. Suzana Braga, autora do livro *Tatiana Leskova. Uma Bailarina Solta no Mundo*, relata:

[...] Após passar por uma cirurgia sem muito sucesso, Tatiana deu adeus ao palco, com 43 anos de idade. Hoje, ela não mais lamenta o fato de ter parado de dançar razoavelmente cedo. “Há males que vem para o bem”, diz Tatiana, e completa: “Acho que Deus me ajudou a decidir a hora de parar. É sempre um momento muito difícil na carreira dos bailarinos saber quando devem sair do palco. Ficam adiando um ano, mais outro e outro e acabam se tornando patéticos. Melhor escutar: “Que pena que você não dança mais!” do que: “você ainda dança?”¹⁶⁹.



Fig. 16 - Tatiana Leskova 1968¹⁷⁰

¹⁶⁸ Alicia Alonso. In: PORTINARI, Maribel. *Nos passos da dança*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1985, p. 189.

¹⁶⁹ BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova, uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. 2005, p. 227.

¹⁷⁰ Foto de Tatiana Leskova. Apud: BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova, uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. 2005, p. 384.

Essa pergunta torna-se comum na vida de uma bailarina - hoje cada vez mais cedo – pois após os trinta e cinco anos são consideradas velhas para o balé. Ana Botafogo faz uma declaração que é mais um desabafo diante de tanta especulação com relação à sua idade e à sua carreira:

Os jornalistas que me entrevistam geralmente pouco sabem do balé, mas o que mais querem saber é quando vou parar de dançar. “Se ainda estou dançando bem, por que tenho que parar?”, pergunto em resposta. “Mas você já pensou ou pensa?”, eles insistem. Uma vez uma matéria saiu com o título: *Ana, que está em idade avançada...*, e passei o resto da turnê tendo que responder aos outros, que leram isso, porque eu não estava em idade avançada.

Nunca pensei que teria de enfrentar essa avalanche de perguntas sobre o mesmo tema.[...]. Durante uma turnê com meu espetáculo *Três Momentos*, um jornalista muito simpático não deixou de mencionar a questão da idade e me perguntou até quando eu ia dançar. Eu disse que não pretendia fazer como algumas bailarinas, que dançaram até setenta anos. Ele revelou sua admiração por uma bailarina que já tinha sessenta e cinco anos e ainda dançava. “Não vou chegar tão longe” eu disse, “porque acho que ser bailarina exige juventude e vigor físico”.

Não sei quando vou parar, mas sei que não vou levar meu corpo ao extremo de sua capacidade. Vou parar muito antes, é o que eu pretendo. Não vou me render à imposição alheia. Disso quero ter absoluto controle. Sempre conversava sobre isso com o Graham¹⁷¹, que era bailarino. “Não vou deixar você dançar mal”, ele falava. E dizia a meu pai: “Se eu não estiver aqui, o senhor não a deixe dançar mal. Não vai ficar dançando porque quer dançar. Bailarino quer dançar a vida inteira”¹⁷².

Ana Botafogo sem Limite para Dançar é o título da matéria do Caderno 2 do jornal *A Tarde*, Salvador, BA¹⁷³. A reportagem faz referência ao solo *La Mariée* de Ana Botafogo coreografado pela baiana Ana Vitória. A jornalista Içara Bahia declara: “a bailarina clássica Ana Botafogo, de 52 anos, é prova de que a precisão dos movimentos independe da

¹⁷¹ Primeiro marido de Ana Botafogo.

¹⁷² BOTAFOGO, Ana. *Na ponta dos pés: a trajetória de uma estrela*. Baseado em entrevistas para Leda Nagle e Dalal Achar. São Paulo: Globo. 2006, p. 117.

¹⁷³ Reportagem em anexo.

idade”¹⁷⁴. A dança não é apenas precisão de movimentos, ela aborda um universo mais amplo. O importante é fazer referência à fala de Ana Vitória com relação ao corpo ideal: segundo ela, “eu acredito no corpo que está imerso na dança. Acho que, quanto mais a vivência, maior é a maturidade e maiores são os resultados. Um bailarino de 16 anos não possui esses requisitos”¹⁷⁵. Ana Vitória concedeu-me uma entrevista por e-mail e, ao perguntá-la o porquê da escolha de Ana Botafogo como intérprete desse trabalho, assim respondeu:



Fig. 17 - Ana Botafogo em *La Mariée* – 2008

Ela me fez o convite para coreografá-la e eu vi nela a possibilidade de amadurecer o meu próprio caminho, ao propor a uma intérprete clássica a possibilidade de expansão e contato com uma outra linguagem, autoral e absolutamente contemporânea. Foi um diálogo riquíssimo para ambas as partes. [...] O corpo de uma

¹⁷⁴ Jornal *A Tarde* – Salvador, BA. 15/03/2008. Caderno 2, p. 5. Ana Botafogo sem limite para dançar. Jornalista Içara Bahia.

¹⁷⁵ Idem.

intérprete mais madura reúne a técnica, a precisão adquirida ao longo dos anos e a força da interpretação. Tanto eu como a Ana Botafogo vimos em nossos caminhos esse elemento forte e daí, pensamos em trabalhar juntas.

[...] Todo o meu processo de trabalho com qualquer intérprete parte da reconstrução da sua memória afetiva e corporal. Ana topou o desafio e nos lançamos nesse caminho, foi lindo!¹⁷⁶

Exemplos de vidas e suas singularidades. Para Hanna “dizer ‘acabaram os meus dias de dançar’ refere-se a sentimentos de remorso ou resignação em torno de mudar de vida ou envelhecer”¹⁷⁷. Percebo isso na fala de Leskova, mas para algumas bailarinas como Botafogo a chama do desejo ainda é presente, sua ousadia em dançar outras linguagens reforça sua abertura para novas experiências, mas se considera e será sempre uma bailarina clássica.

É importante citar a entrevista que realizei com Márcia Rubin. Nela, a dançarina e intérprete-criadora dá sua opinião sobre as questões da idade que envolvem os bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro:

Se você fosse entrevistar a Betina, do corpo de baile do *Teatro Municipal*, vai ouvir um discurso muito interessante também... Ela está sendo colocada de lado, uma bailarina maravilhosa! Que ainda está dançando lindamente! É muito específico de cada local. Ana Botafogo continua dançando e é lógico que ela faz alguns primeiros papéis que ainda pode fazer e não é só pela capacidade física, mas é por tudo!¹⁷⁸

Traduzir, sentir, refletir, viver esse mundo só é possível pelas experiências concretas através do corpo. Continuar dançando com mais de quarenta anos é, para algumas bailarinas, a possibilidade de experimentar outros aromas e sabores, de ampliar seu paladar

¹⁷⁶ Entrevista em anexo.

¹⁷⁷ HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 48.

¹⁷⁸ Márcia Rubin, intérprete, coreógrafa e diretora da Cia Márcia Rubin de dança no Rio de Janeiro. Professora das Faculdades Angel Vianna e UniverCidade. Entrevista concedida a mim, no dia 14 de julho de 2008. Local: casa da entrevistada. Rua Maria Angélica, nº 428, apt. 301, Jardim Bothânico, Rio de Janeiro. Entrevista em anexo.

na textura de novos movimentos e experiências na pele, como Botafogo em *La Mariée*. Mas aquelas que se dedicam apenas à dança clássica sofrem ao se deparar, em um momento da vida, seu corpo e sua história sendo colocados de lado, principalmente dentro de grandes instituições e companhias brasileiras. O que se pode fazer com a bailarina quando ela chega a uma determinada idade? Rubin cita o exemplo do *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro: “a UniverCidade fez um convênio com o *Teatro Municipal* e eu estou dando aula para o Corpo de Baile do teatro, e isso acontece para proporcionar uma graduação ao corpo de baile, até prevendo tudo isso”¹⁷⁹, ou seja, o fim da carreira. É importante perceber como esses corpos dentro de tais instituições se tornam corpos-objetos, sem perspectiva, sem espaço e sem desejo de dançar, maltratam a si mesmos, permanecendo no mesmo lugar, assegurados por concursos públicos, como atesta a fala de Márcia Rubin:

E lá não existe uma política de desdobramento para esses bailarinos que vão ficando mais velhos, eles vão ficando realmente encostados [...]. Tem muita coisa para fazer, não existe uma visão educacional com relação ao corpo. A direção do Teatro não evoluiu... É uma pena! Você chega ao *Teatro Municipal* e apresenta um tipo de trabalho com o qual eles ficam enlouquecidos, têm corpo que pode fazer aquilo. Eles não têm acesso a um trabalho mais contemporâneo, eles não vivem nenhuma experiência fora do Teatro. Hoje, no ano de 2008, não há um investimento para um outro tipo de linguagem. Os bailarinos(as) não tem uma aula de *Pilates*, de Consciência Corporal... Eles não têm nada! É aquela mesma aula há milênios! Quer dizer, não evolui, não transforma. Isso tem a ver, digamos assim, com a elite política do nosso país e de cada estado. Há lugares que avançaram, como o próprio *Balé da Cidade de São Paulo* que monta um repertório bem diverso, como deveria ser e é em qualquer grande corpo de baile do mundo.¹⁸⁰

Faz-se realmente necessário refletir sobre o futuro de nossas bailarinas dentro dessas instituições, ampliar o olhar para essa dança que se ensina e como se ensina, reformular conceitos e antigos valores que permeiam o seu universo. Qual o valor real

¹⁷⁹ Márcia Rubin, intérprete, coreógrafa e diretora da Cia Márcia Rubin de dança no Rio de Janeiro. Professora das Faculdades Angel Vianna e UniverCidade. Entrevista concedida a mim, no dia 14 de julho de 2008. Local: casa da entrevistada. Rua Maria Angélica, nº 428, apt. 301, Jardim Bothânico, Rio de Janeiro. Entrevista em anexo.

¹⁸⁰ Idem.

dessa dança que afasta a bailarina dela mesma na sua própria maturidade, no seu envelhecimento, quando ela está realmente apta para entender essa dança dentro do seu corpo? Será mesmo que essa dança precisa ser entendida ou apenas executada? Como corpo-objeto, essas bailarinas tornam-se verdadeiras estátuas, idênticas, sem nenhum tipo de humanização no palco e na vida.

Festival de inverno, em Campina Grande, Paraíba, praça lotada. No palco, grupos de dança moderna. A conversa de uma família típica chama a minha atenção. De repente, o pai sintetiza tudo: “isso aí é muito bonito sim, mas do que eu gosto mesmo é do outro, aquele das ‘estautas’ – e levanta os braços para imitar uma pose de *balé* clássico.”¹⁸¹

Essa passagem de Helena Katz é muito propícia para explicitar o entendimento cultural de que dança ainda é sinônimo de *balé* clássico, tutus e bailarinas na pontinha dos pés, bem como o desejo fortemente estabelecido de que a dança das “estautas” continue a existir. Segundo Katz é como se a dança, em termos Kantianos, pertencesse à minoridade. Ela reflete sobre o texto *O que é o Iluminismo* do filósofo Immanuel Kant (1724-1804):

[...] pleiteia que os homens são, eles próprios, os responsáveis pelo seu estado de ‘imaturidade’, que ele identifica como minoridade. A minoridade confina o homem em situações em que ele é dominado, em que se deixa conduzir porque não usa a razão para refletir. Mas, uma vez que do destino cabe a cada um cuidar, o homem é livre para sair do estado de minoridade. Todos os seres humanos podem e devem lutar para alcançar a maioridade (a liberdade), diz Kant.¹⁸²

Dessa forma a dança se liberta e outros corpos surgem no cenário. A dança passa a ser livre e os corpos tornaram-se outros com o advento da dança moderna. Chego no momento da pele exata da dança, que privilegia uma necessidade interna do sujeito, onde percebo a possibilidade de uma terceira pele continuar sua carreira, sua criação, sua vida, (entendo a terceira pele como a pele do corpo entre a maturidade e o envelhecimento. A

¹⁸¹ KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. DBA – Dórea Books and Art, 1994, p. 38.

¹⁸² Idem, p. 38.

primeira pele, do nascimento à adolescência e a segunda pele, da adolescência à maturidade). A dança se liberta de modelos e cânones clássicos, de minoridade passa a ser maturidade e é dessa dança que tratarei agora sobre a textura de diferentes peles corporais.

3.4 - Outras Danças... Outros Corpos... Novos Olhares... Sem Prazo de Validade!

Procurar na natureza as formas mais belas e encontrar nelas o movimento que expressa a alma - essa é a arte da dançarina. [...]

Minha inspiração foi tirada das árvores, nas ondas, nas nuvens, nas afinidades existentes entre a paixão e a tempestade.

Isadora Duncan¹⁸³

3.4.1 – Outras Danças...

A dança deixou de servir a velhos valores, começou a construir outra identidade e as mulheres buscaram sua autonomia. “Procurando fugir do controle masculino, mulheres rebeldes do século XX [...] criaram novas formas de dança (‘dança moderna’), dirigiram suas próprias companhias, e moveram-se descalças com suas próprias forças”¹⁸⁴. As primeiras desbravadoras foram as americanas Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927). Buscaram movimentos expressivos com o objetivo de revelar os sentimentos e dançavam descalças com vestidos esvoaçantes. Fuller descobriu por acaso, ao improvisar, o efeito dos projetores de luz sobre os panos e assim prolongou o tamanho do corpo com bastões produzindo formas surpreendentes. “Loïe Fuller se debruça igualmente sobre as propriedades dinâmicas da cor, seus supostos efeitos sobre o organismo, os movimentos e as sensações que estimula”¹⁸⁵ e assim eram comum os comentários: “o corpo encantava não se deixando encontrar”, ou “um desmoronar de nuances a se mover e a morrer”.

¹⁸³ KURTH, Peter. *Isadora: uma vida sensacional*. (Trad.) Cristina Cupertino. São Paulo, Globo. 2204, p.12.

¹⁸⁴ HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 15.

¹⁸⁵ SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In _____ *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. (Orgs.) Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2008, p. 511.

Fuller traz a idéia do corpo que dança como um corpo ressonador, um corpo vibrátil, e dessa forma é necessário reavaliar o corpo que dança no início do século XX, pois “a percepção do corpo e, mais precisamente do corpo em movimento, achar-se-á por isso fundamentalmente modificada”¹⁸⁶.

Se eu pudesse dizer-te o que significo, de nada me adiantaria dançar.

Isadora Duncan¹⁸⁷

Para Isadora Duncan dançar é viver. Inspirou-se especialmente na pintura de vasos e nas frisas dos templos da antiga Grécia para realizar a sua dança. É considerada a grande pioneira da dança moderna – contrapondo-se ao *balé*, que para ela era artificial e vazio, Duncan aboliu todas as regras, ardorosa defensora do papel feminino na sociedade moderna, foi uma das primeiras bailarinas que abandonou o espartilho. Este provocava, diz ela, “a deformação do esqueleto humano, tão belo, no entanto, o deslocamento dos órgãos internos e a degenerescência de uma boa parte dos músculos do corpo da mulher, bem como lhe alterava a respiração”¹⁸⁸. Duncan além de dançarina e teórica de uma nova escola coreográfica foi grande responsável pelas transformações estéticas e técnicas da dança que vão de encontro aos preceitos acadêmicos do balé clássico. Abandonou as sapatilhas e com os pés nus, além de túnicas em estilo grego, leves e quase transparentes, seu princípio estético estava na improvisação e nos movimentos livres. Quando morreu acidentalmente estrangulada por uma longa echarpe, que costumava usar, a dança moderna já tinha nascido através do corpo e dos pensamentos de Duncan, alterando radicalmente o panorama da dança no mundo ocidental a partir de então.

A coreógrafa Martha Graham (1894-1990) acreditava que a dança é “como o lirismo poético, às vezes como a crueza da poesia dramática, é como o terror ou pode ser uma

¹⁸⁶ SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In _____ *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. (Orgs.) Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2008, p. 513.

¹⁸⁷ Isadora Duncan. Apud: HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 72.

¹⁸⁸ SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In _____ *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. (Orgs.) Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2008, p. 517.

terrível revelação de significado”¹⁸⁹. Esses são alguns exemplos de mulheres que com sua coragem, pensamento e arte reinventaram a dança permitindo maiores possibilidades expressivas, criativas e uma consciência (que implica conhecimento) diferente do corpo. Além disso, ampliaram e questionaram a imagem feminina no palco, a dança deixou de ser apenas executada pela mulher e passa a ser também concebida por ela. O mundo mudara e a arte junto com ele. Siqueira analisa:

[...] a dança moderna mostrou que o *balé* acadêmico não poderia mais dominar o campo cênico. Dançar nas pontas não era mais requisito para se dançar bem. Ducan, Saint-Denis, Shawn, Wigman provaram que havia outras alternativas possíveis. Os anos de experimentação ainda não haviam passado, mas esses pioneiros prepararam o caminho para novas direções na arte da dança.¹⁹⁰

A dança moderna valoriza as qualidades pessoais de cada artista, deixa de lado o virtuosismo, o aprimoramento técnico e elástico do corpo trabalhado em posições rígidas, para dar lugar ao trabalho do corpo como um todo. “A dança clássica produz formas estilizadas, por assim dizer caligráficas, onde a dança moderna trabalha em primeiro lugar o movimento no nível de sua emergência, portanto aquém de toda figura”¹⁹¹. E é nesse território da mobilidade corporal, de uma maior consciência do corpo, que as bailarinas do século XX exploram e abrem fronteiras dando origem a tantos outros corpos dançantes e poéticos.

No Brasil, essas novas direções possuem vários nomes representativos, mas tratarei especificamente de duas mulheres pela importância de seus trabalhos que desencadearam novos olhares e abertura para outros corpos na dança. A primeira delas é Angel Vianna, uma das responsáveis pelo desenvolvimento da dança moderna e contemporânea no país. Assim como o corpo se metamorfoseia, a dança também se metamorfoseia nesse corpo,

¹⁸⁹ Martha Graham. Apud: HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 42.

¹⁹⁰ SIQUEIRA, C, Denise. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006, p. 102.

¹⁹¹ SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In _____ *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. (Orgs.) Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 2ª Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2008, p. 518.

sendo essencial reconhecer que Vianna, atuando nos palcos aos 80 anos recém-completados, “leva o público a repensar antigos valores e nos revela que não existe idade para se começar e deixar de dançar”¹⁹². Nas palavras de Márcia Rubin:

A questão não está no corpo mais velho, mas se é bom ou não, não importa quem está dançando. A Angel está aí! Cada vez que a Angel entra no palco, ela entra com uma carga! E pra gente que vive com ela há tanto tempo, isso tem um significado muito grande! É isso, a arte é para o público que tiver, se tiver duas pessoas ali adorando o que você faz é para que você continue fazendo.¹⁹³

E Angel continua a fazer, incansavelmente, produzindo o seu ofício da dança nos palcos e na sala de aula. Ela esculpe carne, ossos e músculos nos espaços das articulações de seus alunos em suas aulas na Faculdade Angel Vianna, no bairro Botafogo, no Rio de Janeiro. Aulas que inclusive pratiquei durante o ano de 1996 com essa mestra que é um dos maiores nomes da Expressão Corporal no Brasil. Ela ensina seus alunos a criarem soluções para os limites corporais, fazendo com que esse veículo de produção artística pense e realize movimentos mais conscientes e assim mais expressivos e verdadeiros. São aulas de descobertas, de crescimento e reconhecimento do corpo. Ela mesma comenta: “me encanta ver as pessoas crescerem”¹⁹⁴.

Angel estudou música, mas acreditava que seu verdadeiro talento era mesmo a escultura, por isso teve aulas na Escola de Belas-Artes em Belo Horizonte com o artista Franz Weissmann. Ela mesma conta que quando não sabia o caminho que deveria seguir no trabalho, perguntava a Weissmann: “Ô, professor, o que eu faço agora?” Ao que ele respondia: “Cria. Descubra”¹⁹⁵. E é isso o que ela faz com seus alunos, ajuda-os a criar e a descobrir seu caminho pessoal, com base no afeto e no conhecimento de si, dando e ensinando o respeito pelas singularidades humanas.

¹⁹² FREIRE, V. Ana. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Dublin: Cidade Editorial. 2005, p. 138.

¹⁹³ Márcia Rubin, intérprete, coreógrafa e diretora da Cia Márcia Rubin de dança no Rio de Janeiro. Professora das Faculdades Angel Vianna e UniverCidade. Entrevista concedida a mim, no dia 14 de julho de 2008. Local: casa da entrevistada. Rua Maria Angélica, nº 428, apt. 301, Jardim Bothânico, Rio de Janeiro. Entrevista em anexo.

¹⁹⁴ RUBIN, Nani. Angel Vianna. Escultora de ossos e músculos. In: Revista *Gesto*, nº 1, dezembro de 2002. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro. 2002, p. 54.

¹⁹⁵ Idem, p. 56.

Segundo o jornalista Gustavo de Oliveira, Klauss e Angel Vianna inauguraram uma metodologia que poderíamos chamar de inclusiva. No Brasil até então:

[...] não havia como escapar do modelo hegemônico e restritivo do clássico. Corpo longilíneo e bem proporcionado, pés arqueados, pernas na posição *en-dehors*, costas retas, pescoço longo e nada de curvas acentuadas. ‘Ou a pessoa se encaixava no estereótipo e executava aqueles movimentos, ou não prestava para a dança’, recorda o coreógrafo Alexandre Franco, ex-aluno da Escola Angel Vianna e atual coordenador, nessa mesma instituição do curso de Profissionalização em Dança Contemporânea. Franco ressaltava uma das características mais marcantes do método que hoje ensina: a compatibilização da dança com as particularidades de cada indivíduo. Nada mais é excluído ou negado. Redimem-se corpos avantajados, pés chatos, quadris largos e até os ombros caídos. [...] Com essa filosofia Klauss e Angel Vianna promoveram um banho de renovação na aristocrática mentalidade da dança, sintetizada no antipático preceito, ainda hoje corrente, dos “muitos chamados, poucos escolhidos”.¹⁹⁶

O casal Vianna abriu novas possibilidades para outros corpos exercerem a arte da dança, que passou a ser uma experiência possível “para todos”. Angel Vianna diz sempre “que todo indivíduo é único” e é esse respeito ao ser humano, cada qual com seu universo e formas diferentes de criação e expressão, que Angel ensina e produz artisticamente. Para quem nunca saiu dos palcos é importante refletir sobre suas palavras com relação à idade:

O bailarino tem um instrumento que é um instrumento de vida dele e registra uma história dentro dele que é sua própria vida! Muitos necessitam se expressar através dessa coisa fantástica que é o corpo, não é? Então eu não acho nada demais, nem nada de extraordinário, porque nós temos grandes mulheres no Brasil: Ruth Rachou, que dança até hoje, Reneé Gumiel, na época, ainda entre nós) que tem 93 anos e continua dançando e é muito respeitada em São Paulo... Faz um trabalho! Tem gente que vai dizer: isso não é dança. Eles vão dizer assim: aquilo não é isso, aquilo não é aquilo... Mas sabe o quê? É tão bom deixar que cada um se expresse da maneira que quiser.

¹⁹⁶ OLIVEIRA, Gustavo. O singular e o plural. In: *Revista Gesto*, nº 2, junho de 2003. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, 2003, p. 58.

Quem quiser acreditar que aquilo não é dança, não vá ver! Agora há os que acreditam e deixam que as pessoas criem e recriem sobre o mesmo tema o que fizeram anteriormente, da forma que podem fazer hoje. O que elas podem fazer hoje não é o que elas fizeram ontem, e nem o que vão fazer amanhã, não é?¹⁹⁷

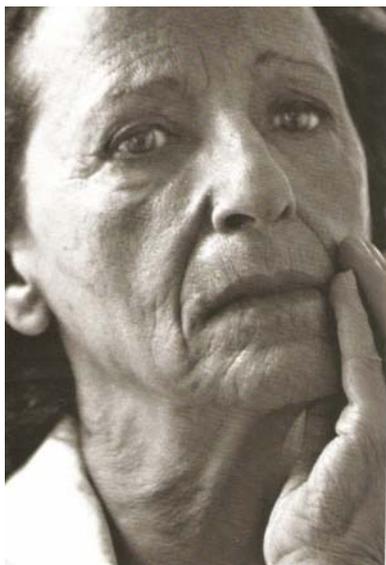


Fig. 18 - Angel Vianna

A dança é um ser-estar intenso no mundo e todos têm o direito a ela, independentemente de sua forma ou idade, como se percebe translucidamente nas palavras de Angel. É importante citar o depoimento da dançarina Maria Alice Poppe, de trinta e seis anos, que teve a oportunidade de dividir e compartilhar momentos no palco com Angel Vianna em um duo produzido pelo dançarino e coreógrafo Paulo Caldas.

Foi muito forte, porque ela tem essa coisa da história, ela tem e cria a história da vida dela e com essa história ela percorre o palco todo, então! Fica muito forte na hora da cena com ela. Fora os ensaios eu aprendia com ela o tempo todo. Ela é muito sábia na questão do corpo, do osso, de trabalhar com o osso, com a articulação e ela

¹⁹⁷ Entrevista realizada em julho de 2006 na *Faculdade Angel Vianna*, Bairro Botafogo - Rio de Janeiro. A entrevista pode ser lida na íntegra em: LIMA, Marcela. Um outro corpo: uma reflexão sobre a longevidade na carreira do bailarino e sua duração – hoje você dança... e depois? *Cadernos do GIPE-CIT*, nº 18, 2008, p. 178.

consegue superar tudo, a idade, qualquer machucado. Ela tem essa coisa muito renovadora. Ver o corpo dela se movendo para mim foi um grande aprendizado. Esse duo aconteceu em 2000, 2001, eu acho. Mas o fato é que Angel está em outro patamar.¹⁹⁸

É possível reconhecer na fala de Maria Alice Poppe o valor e a importância de uma trajetória de vida na dança. Angel se permite habitar outros mundos, empresta seu corpo e sua experiência a coreógrafos e bailarinas jovens, aprendendo e ensinando junto com eles. Com o seu infinito refinamento e experiência, suscita novas interpretações sem esquecer sua própria essência no movimento, na criação. Ela dança sua vida e a compartilha com toda a sua imensidão de artista e ser humano, com aqueles abertos ao aprendizado e com o público aberto a novos olhares para a dança.

Angel Vianna nasceu em Belo Horizonte, mas mora no Rio de Janeiro onde construiu e edificou a Faculdade Angel Vianna. É bailarina, artista plástica, atriz, coreógrafa, professora e pesquisadora do movimento. Atualmente, administra aulas de Consciência Corporal para uma única turma que integra os cursos livres da sua Faculdade. Além de assumir sua direção-geral, também participa de palestras e workshops por todo o país e realiza até hoje algumas apresentações. “É admirável a energia desta artista que, com mãos zelosas, continua plantando, diariamente, a dança neste país”¹⁹⁹.

O corpo que dança tem prazo de validade? Para René Gumiél, com certeza, não tinha. Chegou ao Brasil em 1957 com objetivo de cavar espaços para a dança moderna. Falecida em 2006, Gumiél nunca saiu do palco e teve papel fundamental na formação de gerações da dança brasileira. Para a professora e pesquisadora de dança Cássia Navas, Gumiél, ao lado da húngara Maria Duchenes são as “mães da modernidade” na cidade de São Paulo. Na visão de Navas, “Gumiél constrói uma concepção da dança moderna como

¹⁹⁸ Maria Alice Poppe, Intérprete e bailarina independente, com formação em Dança pela escola Angel Vianna – RJ. Integrou a *Cia Stacatto* no Rio de Janeiro, dirigida por Paulo Caldas. Atualmente é professora da Faculdade Angel Vianna. Entrevista concedida a mim na Faculdade Angel Vianna, Bairro Botafogo – Rio de Janeiro em 13/02/2007.

¹⁹⁹ MILLER, Jussara. *A escuta do corpo, sistematização da técnica Klauss Vianna*. Summus Editorial, São Paulo, 2007, p. 44.

forma de linguagem completa e absoluta, em oposição ao fragmentário e relativo do balé clássico”²⁰⁰. Sempre ligada à arte do seu tempo, Gumiel tratava do humano, dos problemas psicológicos dos indivíduos na sociedade, questões que envolveram os trabalhos *Argamassa*, de 1978, e *Mandala*, de 1976. Em *Uma Lágrima Nasce Dentro de Mim para Todos*, de 1986, Gumiel dança na voz de Selma Egrei:

O poema é, de certa forma, o momento em que estamos vivendo, no Brasil e no mundo inteiro. Vivemos sob tensão, que nos endurece e aos nossos sentimentos. A lágrima é o sentimento mais puro que temos. Quero oferecer a lágrima para todos para mostrar o que tenho dentro de mim²⁰¹.



Fig. 19 - Reneé Gumiel

Gumiel ofereceu ao Brasil sua lágrima, sua dança e seus pensamentos revolucionários para a época. Durante o evento de comemoração do seu aniversário de 90 anos no SESC Vila Mariana, no dia 23 de outubro de 2003, organizado por Inês Bogéa,

²⁰⁰ NAVAS & DIAS, Apud: SIQUEIRA, C, Denise. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006, p. 105.

²⁰¹ GUMIEL, Renée, Apud: KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. DBA – Dórea Books and Art, 1994, p. 106.

Gumiel assim respondeu à pergunta que fez parte do texto que elaborou para expressar sua gratidão pelo evento:

Por que danço?

Danço na minha idade porque a dança e o teatro são a essência da minha vida. Consegui vencer meus dissabores – vida e morte, morte e vida; meu desejo do corpo, da alma e do cérebro me leva à mudança, me dá humildade, e descubro o princípio da sabedoria.²⁰²

Mais uma vez a palavra “essência” se torna presente e, para nomeá-la, o título da coreografia *A Memória Gruda na Pele* (1993) é mais do que propícia. Essa essência diz respeito às conquistas imbricadas na vivência, tornando-se memória. Essa memória é palpável, registro que gruda na pele traduzido em singularidade. Ela representa um sujeito-saber, uma espécie de pele perfurada, rasgada e impregnada de poros da experiência sensível, é a própria memória da pele que tece o registro do movimento. Para Gumiel, “somos um corpo, somos alguém – eu sou alguém autêntico. Busquem a natureza: sejam vocês mesmos”²⁰³. Esse é um apelo para desbravar caminhos, é um apelo de quem soube dançar com as vísceras do desejo, no reconhecimento de si e de suas potencialidades, ampliando sempre os seus saberes no corpo que dança.

Nesse sentido é impossível não citar Jacques Derrida: “queremos ser homens antes de tudo, ser humanos. Não existem formas ou forma. Há apenas o jorrar da vida. A vida como um lance de sangue”²⁰⁴. Mary Wigman, pioneira da dança moderna alemã, também falava da importância de ouvir os rumores do ser: “ouçamos as batidas de nosso coração, o sussurrar e o murmurar de nosso próprio sangue”²⁰⁵. Angel e Gumiel colocaram a dança no jorro da vida, não há e nem houve fronteiras-limites para que essas mulheres pudessem falar de si, dar continuidade à sua expressão, trabalhando o corpo e o pensamento dançante,

²⁰² GUMIEL, René. Por que danço? In _____ *Na dança*. Organização: Cássia Navas, Flávia Fontes e Inês Bogéa. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 62.

²⁰³ Idem, p. 64.

²⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. (Trad.) Geraldo Gerson de Souza. Editora UNESP, São Paulo 1998, p. 43.

²⁰⁵ WIGMAN, M. Le langage de La danse. Apud: SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In _____ *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. (Orgs.) Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2008, p. 519.

ouvindo a batida de seus corações. Para elas, não há espaço para preocupação com idade ou com a estética do corpo, a dança sempre gritou mais alto e sempre muito além de questões estéticas ou limites corporais. Realizaram a própria essência da dança, essência essa que já faz parte da própria história da dança no Brasil.

3.4.2 - Outros Corpos, Novos Olhares...

É difícil conceituar a dança contemporânea. Para o pesquisador Antonio José Faro a “dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem”²⁰⁶. Para Siqueira: “dança contemporânea é um conceito do tipo ‘guarda-chuva’ que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo”²⁰⁷. Possui como característica principal a diversidade, pois abrange inúmeras influências, como analisa a autora:

Fruto da experiência do *balé* clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o *hip-hop* e a *street dance*, a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar.²⁰⁸

Dessa forma, para entender a dança contemporânea nesta pesquisa, defino-a como uma pesquisa estética, na qual cada pesquisador institui sua marca singular, não há regras e nem uma técnica definida, essa técnica passa a ser uma releitura do que cada pesquisador realizou no decorrer de sua trajetória, e assim, nessa diversidade há uma alteridade que pode ser revisitada. Além disso, ela pode abraçar outras linguagens artísticas, como o teatro, as artes visuais, o circo. E nessa diversidade interdisciplinar os corpos também são outros. A formação de coreógrafas e dançarinas vem de múltiplas experiências corporais, dentro ou fora da dança. Esses corpos vêm da capoeira, artes marciais, *yoga*, *pilates*, da dança moderna e ou até mesmo do *balé* clássico. São corpos modelados pela musculação e

²⁰⁶ FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. 6º Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 124.

²⁰⁷ SIQUEIRA, C, Denise. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006, p. 107.

²⁰⁸ Idem, p. 107.

pelas danças de gêneros e estilos variados, e assim a dança contemporânea abarca outra corporalidade, abre-se espaço para a diversidade e traz-se outro olhar para o corpo. Segundo a professora e pesquisadora Eliana Rodrigues Silva:

A dança no final dos anos noventa não quer nem precisa mostrar o corpo constituído ou idealizado pela beleza e ainda procura extrapolar seus limites além da sua resistência. A idéia de expressar pela dança a ordem e a destruição do mundo físico, a construção e reconstrução do corpo, tem sido comum nas construções dos nossos dias.²⁰⁹

Esse “outro corpo” na dança também é desejo da coreógrafa Mathilde Monnier, diretora do *Centre National de Montpellier*, que disparou a seguinte frase no jornal francês *Libération*: “bailarinos longilíneos não me interessam mais”²¹⁰. Monnier postula que o movimento deve ser carnal, não é só o osso, mas também a pele, o músculo e o que é roliço. Segundo a coreógrafa: “precisamos de um corpo vivo, com seus defeitos, seus momentos de vulgaridade, um corpo atual. O desafio é acabar com a androginia eterna do *Lago dos Cisnes* e aquela atemporalidade das bailarinas”²¹¹. E nessa reconstrução o corpo passa a ser valorizado em como ele é. Outro exemplo é a companhia de dança-teatro de Pina Bausch que defendeu a escolha de seus bailarinos com uma inesquecível frase de efeito: “não me parece lógico avaliá-los por padrões de concurso de Miss Universo. Personalidade conta muito mais que balança e fita métrica”²¹². Além disso, os dançarinos de Bausch, “são todos bailarinos muito bem treinados, porém com trinta ou quarenta anos de idade – mais maduros e experientes, na vida e na dança, do que dançarinos mais jovens”²¹³. Com o trabalho de Bausch, a bailarina sai da condição de mudez, não ficando apenas submetida e subordinada à vontade de um coreógrafo. A partir das histórias pessoais de vida dos próprios bailarinos, Bausch reconstrói outra estética corporal para a

²⁰⁹ SILVA, R, Eliana. *Dança e pós-modernidade*. EDUFBA, Salvador – BA. 2005, p. 235.

²¹⁰ Mathilde Monnier. Apud: OLIVEIRA, Gustavo. O singular e o plural. In _____ *Revista Gesto*, nº 2, junho de 2003. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, 2003, p. 56.

²¹¹ Idem, p. 56.

²¹² BAUSCH, Pina. Apud: FERNANDES, C. Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec. 2000, p. 58.

²¹³ FERNANDES, C. Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec. 2000, p. 21.

dança e repensa o lugar do humano, ampliando radicalmente o campo expressivo dessa linguagem. Os bailarinos dançam a si mesmos, suas trajetórias, suas histórias, suas vidas, seus corpos, suas idades. Humanos nada mais do que humanos.

A dança contemporânea também se abre para as possibilidades da tecnologia e suas promessas virtuais no mundo instantâneo da era computacional e nesse desenvolvimento da dança no contexto atual ela também abarca as seguintes características, como trata a pesquisadora Soraia Maria Silva:

[...] Transcendência de gêneros pela vitalidade, liberdade e fraternidade dos corpos na criação; uma certa banalização, inclusive da violência da repetição, não hierarquização de funções: o processo de composição coreográfica é desmistificado e passa a ser domínio coletivo, mais pluralístico; surge a figura dos intérpretes criadores e pesquisadores com potência elevada ao cubo.²¹⁴

A questão do intérprete-criador envolve um dos eixos principais do meu trabalho: aqui, a bailarina não é vista apenas como uma mera executante. Para a bailarina, pesquisadora e professora da Unicamp, Graziela Rodrigues a bailarina-intérprete possui como atributos:

A condição de estar liberto de estilos e técnicas porém sem destituí-los. A instrumentalização do corpo deve criar condições para que o bailarino(a) seja um “organismo vivo”, pronto a responder aos conteúdos emergentes da realidade pessoal e da realidade que o cerca.²¹⁵

A intérprete-criadora habita o mundo da arte onde mora a criação, o desejo, a emergência da pesquisa, a necessidade de se expressar e de se comunicar, buscando respostas possíveis para o seu anseio como artista e assim transformar o mundo que a cerca, além do seu próprio. Situada a intérprete-criadora, em seu contexto de vida, em suas

²¹⁴ SILVA, Soraia Maria, Pós-Modernismo na dança. In _____ GUINSBURG, J. BARBOSA, A. M. (Orgs.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 432.

²¹⁵ RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. 2º Ed. Rio de Janeiro. Funarte, 2005, p. 21.

experiências e assim, ampliando o seu entendimento de mundo, vida e arte, a dança passa por uma evolução em seu processo, e a evolução da dança no corpo depende de tempo e de maturidade, lugar onde encontro a valorização das intérpretes-veteranas. Voltarei a esse assunto no próximo capítulo.

O ser humano conduz e produz a sua história de vida a base de experiências vividas corporalmente e essas experiências enquanto dança são múltiplas. Dessa forma corpos reais, palpáveis, verdadeiros e humanos dançam. Essa abertura que advém da dança moderna se amplia na dança contemporânea. Assim sendo, para exemplificar as quebras de paradigmas no que se refere ao corpo canônico e lícito para o dançar, cito aqui, a experiência do coreógrafo cubano Juan Miguel Mas e suas bailarinas do grupo Danza Voluminosa. Formada em 1996, essa companhia de dançarinos obesos se tornou um fenômeno cultural em Cuba.

Segundo o jornalista James C. McKinley Jr. Do NY Times, a companhia em questão rompe com o estereótipo sobre a dança, redefine a estética da beleza e, ao longo do caminho, restabelece a auto-estima das pessoas corpulentas. A primeira bailarina do grupo Danza Voluminosa pesa 130 Kg, segundo McKinley:

[...] ao deslizar graciosamente pelo piso, empresta novo significado à expressão “presença de palco”. O corpo dela é uma ruidosa celebração da idéia de peso, da barriga e seios amplos aos braços e pernas grossos, provas da realidade esmagadora da gravidade. “Sempre gostei de dançar”, diz Maillin Daza, a bailarina. “Queria fazer balé clássico, mas minha mãe me disse que as meninas gordas não podiam dançar. Com essa companhia, me sinto como uma verdadeira bailarina.”²¹⁶

O que Juan Miguel Mas realiza em abundância, e servindo de exemplo para a sociedade ocidental, é que a dança enquanto um fazer e um pensamento interferem no meio e no seu próprio universo estético e, nesse sentido, o coreógrafo investiga outras relações corporais e trilha outros caminhos tão necessários ao mundo da dança. Um desses caminhos é o da desconstrução do estereótipo da existência de um corpo lícito para a dança, ou seja, o

²¹⁶ Balé com bailarinos obesos é sucesso em Cuba. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/jornais/interna/0,,0I1796060-EI8255,00.html>

corpo para dançar não precisa ser treinado desde cedo dentro do *balé* clássico e nem é preciso um único formato de corpo (algo que não existe, como vimos no início desta dissertação) para brilhar sob a luz dos refletores. As bailarinas de Juan Mas me lembram o quadro de Botero *A Bailarina na Barra* e aqui também cabe a frase de Cézanne: “a natureza tem horror à linha reta”²¹⁷. Como nos fala Merleau-Ponty, “a pintura jamais está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal”²¹⁸.



Fig. 20 - Bailarinas do grupo *Danza Voluminosa*²¹⁹

E no carnal em formas redondas sobre a textura da pele e dos olhos, Juan Miguel Mas nos coloca o mais humano, o mais firme e o mais enraizado, diferentemente do ser etéreo, inatingível, possibilidades sedimentadas na dança contemporânea. Para essas bailarinas, o trabalho com a dança mudou suas vidas, ao invés do embaraço e a culpa pelo corpo mais obeso, elas aprenderam a aceitar e a amar seus corpos e esse deveria ser realmente um dos objetivos do trabalho com a dança - o aceite de si, com o corpo que se tenha. Xiomara Gonzáles, 43 anos, 82 kg e mãe de dois filhos, bailarina da companhia de Juan Miguel Mas, deixou o emprego para se dedicar à dança. Segundo ela: “sempre há

²¹⁷ CÉZANNE, Apud: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 15.

²¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Cosac & Naif. São Paulo, 2004, p. 42.

²¹⁹ Idem, p. 42.

peessoas que no início começam a rir, mas no final somos aplaudidos de pé [...] e isso é uma coisa bonita, uma coisa muito bonita”²²⁰.



Fig. 29 - Fernando Botero - *Bailarina na Barra* – 1984

Outro exemplo notável é o bailarino e coreógrafo iraniano Hooman Sharifi. Ele se apresentou na Cidade do Rio de Janeiro no evento *Panorama RIOARTE de Dança* em 2001. Sharifi é corpulento, pesa em torno de 120 quilos, e “percorre movimentos tão ricos e impressionantes quanto sua trajetória pessoal. Ele passou parte da infância e da adolescência em campos refugiados e, claro, extraiu dessa vivência sua pungente expressão”²²¹. O jornalista Gustavo de Oliveira questiona: “pensando no bailarino iraniano e tendo em mente os avanços da dança brasileira nas últimas décadas, é razoável que nos

²²⁰ Balé com bailarinos obesos é sucesso em Cuba. Disponível em:
<http://noticias.terra.com.br/jornais/interna/0,,011796060-EI8255,00.html>

²²¹ OLIVEIRA, Gustavo. O singular e o plural. In _____ *Revista Gesto*, nº 2, junho de 2003. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, 2003, p. 58.

perguntamos: por onde andam nossos próprios Sharifis?”²²². Refaço a pergunta: por onde andam nossos Sharifis, e as nossas meninas como as bailarinas da *Cia Voluminosa*?

As bailarinas de Juan Miguel Mas aprenderam a amar o seu corpo mesmo fora dos padrões impostos através da dança - o aceite de si perante o mundo. Nossas bailarinas, dançarinas e intérpretes-criadoras veteranas também buscam esse mesmo caminho e lutam para permanecer integradas a instituições e/ou companhias mesmo na maturidade do corpo e no seu envelhecimento, como veremos a seguir.

3.4.3 – As Companhias 2

Vivemos em uma sociedade que valoriza o liso, que ama o polido, idolatra a juventude e o corpo esbelto, na qual o envelhecimento passa a ser considerado desqualificação da aparência. Na dança isso não é diferente, há uma certa ansiedade e uma negação a todas as marcas que traduzem o envelhecimento no organismo, como foi discutido no decorrer do trabalho. Não se valoriza o enrugado, o amarrotado, o pesado e assim, no palco, isso possui maiores dimensões. As artistas que estão no palco com mais de quarenta anos lutam contra esses olhares e conceitos tão fortemente estabelecidos culturalmente e a pergunta se faz: como permanecer na dança fora dos padrões estéticos, vencendo limites e preconceitos? A *Companhia 2* é uma das respostas possíveis.

É no final da década de noventa que se configuram no Brasil as chamadas *Companhias 2*, formadas por bailarinos veteranos com mais de quarenta anos de idade, são elas: a *Cia 2. do Balé da Cidade* em São Paulo, o *Guaira 2* do Teatro Guaira em Curitiba e a *Cia Ilimitada*, hoje *Cia 2 do Teatro Castro Alves*, em Salvador. São companhias financiadas por governos estaduais ou municipais e os bailarinos que fazem parte dessas instituições geralmente são concursados. As *Cias. 2* reforçam a preocupação das bailarinas, dançarinas e intérpretes-criadoras, dentro dessas instituições, em dar continuidade aos seus trabalhos, criar espaço, estimular a realização de novas pesquisas, além de desmistificar

²²² OLIVEIRA, Gustavo. O singular e o plural. In _____ *Revista Gesto*, nº 2, junho de 2003. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, 2003, p. 58.

estereótipos. Esses três diferentes polos culturais estão interligados na mesma idéia e levantam a questão sobre a longevidade na carreira. Falarei sobre cada uma delas.



Fig. 22 - Dançarinas do Guairá 2 Cia de Dança – Teatro Guairá – Curitiba. Espetáculo: *Um Dia Fora do Tempo* – 2006.

O *Guaira 2 Cia de Dança* foi criado em 1999 por bailarinos do *Balé Teatro Guairá*, incentivados pela diretoria do Centro Cultural Teatro Guaíra - CCTG, Carla Reinecke. Segundo ela, esses bailarinos buscavam alternativas na dança e visavam uma maior longevidade da carreira, bem como uma maior satisfação pessoal, aliando maturidade artística a uma técnica dentro da dança que melhor atendesse ao seu potencial criativo. O reconhecimento veio logo com o *Prêmio Estímulo*, concedido pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 2000 em razão da originalidade e qualidade da proposta apresentada pela companhia em *tournee* na cidade de São Paulo, com as coreografias: *Pare! Pense! Faça alguma coisa!...*, do coreógrafo Tuca Pinheiro e *Instável Sonata*, da

coreógrafa Adriana Grechi. A Diretora Artística do *Balé Guaíra e Cia 2*, Carla Reinecke comenta:

A idéia de criar uma outra companhia de dança no *Teatro Guaíra* partiu de alguns bailarinos do *Balé Guaíra* que já estão na carreira há mais de vinte anos e que desejavam trabalhar e pesquisar uma nova linguagem na dança contemporânea, bem como buscar uma identidade própria como grupo. É um grupo de bailarinos maduros (na faixa etária dos quarenta aos cinquenta anos de idade) que pretendem dançar ainda por muito tempo, desmistificando a idéia de que a maioria das pessoas tem de que a carreira de bailarino é de curta duração, ou seja, bailarino tem de ser jovem.²²³

Mas também é ilustrativo o depoimento da bailarina e intérprete-criadora Clionise de Barros (conhecida como Totta, 48 anos de idade) do *Guaíra Cia 2*. Segundo ela, “as pessoas acham que vão ver uma coisa como que se a gente fosse impotente”²²⁴. É perceptível na fala de Clionise os olhares preconceituosos, mas esses olhares não partem apenas do público, apesar do discurso da diretora Carla Reinecke pela valorização desses bailarinos; Clionise Barros, em entrevista concedida a mim, dá o seu depoimento de como foi criada a *Cia 2*: “não começou bem, tem 8 anos a companhia, a história de dividir os mais velhos e os mais jovens... é o preconceito! Tinha gente que não queria, tinha gente que queria continuar na companhia principal, foi uma coisa meio forçada”²²⁵. Clionise é apaixonada pelo teatro; hoje, aos quarenta e oito anos de idade, diz que faz parte do *Guaíra* desde muito cedo e lá sempre foi a sua morada; para ela, as paredes possuem história, têm cheiro, lembranças e reforça a sua paixão e preocupação com a continuidade do grupo:

Vou lutar com tudo o que eu tiver para que essa dança máster, o *Guaíra 2*, seja acreditada, porque está por um fio. Temos um público restrito e dirigido. Não há

²²³ CENTRO CULTURAL GUAÍRA. *G2 Cia de Dança*. Disponível em: http://www.Pr.gov.br/guairá/7_ciag2.shtml. Acesso em 18 /11/ 2006.

²²⁴ Clionise de Barros, entrevista concedida a mim, no dia 28 de dezembro de 2007. Local: casa da entrevistada. Rua Benjamim Constant, nº 229 apartamento 303, centro. Curitiba.

²²⁵ Idem.

divulgação, as pessoas nem sabem que a gente existe. Nós temos o nosso público, mas é pequeno.²²⁶

Essa fala de Clionise reforça a necessidade de ampliar a discussão sobre a função das companhias oficiais no Brasil. Os bailarinos do *Guáira 2* são concursados e o que se evidencia é que a criação de uma segunda companhia justificaria suas permanências na instituição, mas considero que esse não pode ser o principal objetivo. A criação das *Cias. 2* abarca questões importantíssimas, não só o limite de idade, a longevidade da dança, mas também a ampliação do universo da dança que toca em direção a uma outra estética, um outro corpo e qual dança esse corpo realiza. As instituições deveriam se preocupar em afirmar essas companhias não como uma segunda opção, mas também como uma das principais; afinal, essas bailarinas, todas elas, passaram pela companhia principal, ajudaram a construir uma história que também faz parte da própria instituição a qual pertencem.

Considero as *Cia. 2* como um exemplo de possibilidades para que jovens bailarinas, ao olhar para a sua carreira, não temam o fim, mas sim, ampliem seus olhares para o seu futuro na dança. A dançarina, bailarina e intérprete-criadora veterana defende sua dignidade no respeito pela sua trajetória e história construída, é um enorme período de tempo de uma vida, como fala Clionise na citação anterior, um tempo que se mistura com a própria história da instituição. Há um cheiro que vem das paredes, mas há uma textura nova na pele construída nesses pedaços de tempo, fatias de vida dedicadas à instituição e à dança. Esse tempo vivido não deve e nem pode ser excluído, desrespeitado ou, como dizem algumas, sendo encostado. Também é ilustrativo o depoimento da bailarina Ana Silva que integra o *Guáira* desde 1969 e foi uma das primeiras a optar pelo *Guáira 2*. Para a bailarina:

A nova companhia deu oportunidade aos profissionais mais antigos de continuarem dançando, sem considerar a idade e as limitações corporais. Ao contrário de engessar, no *Guáira 2*, essas características dão identidade à companhia, já que procuram aliar a experiência dos bailarinos em várias vertentes da dança com novas

²²⁶ Clionise de Barros, entrevista concedida a mim, no dia 28 de dezembro de 2007. Local: casa da entrevistada. Rua Benjamim Constant, nº 229 apartamento 303, centro. Curitiba.

possibilidades de movimento. Acho que todos trazem uma história corporal e essa história pode ser contada no palco.²²⁷

Uma história corporal que pode ser contada, deve ser contada e que merece toda a nossa atenção porque essa história possui outra qualidade, adquirida pela experiência e pelas percepções que o tempo não cessa de inserir no corpo. A importância dessas companhias está na busca de fazer surgir “um outro olhar” para esse “um outro corpo”, de mudar as regras do jogo e de fazer entender culturalmente que a dança possui infinitas possibilidades, entre elas, um corpo maduro em cena.



Fig. 23 - Ana Silva, integrante do *Guáira 2*²²⁸

²²⁷ Ana Silva. Apud: VIEIRA, Sérgio. *Balé Guáira*. Imagem Sul, 2006, p. 19.

²²⁸ Idem, p. 19.

A segunda companhia oficial de veteranos no Brasil é a *Cia.2 do Balé da Cidade* de São Paulo, que foi criada por Ivonice Satie²²⁹ depois de conhecer a experiência do *Nederlands 3* (companhia holandesa formada por bailarinos veteranos acima dos quarenta anos de idade). Segundo ela:

Quando eu voltei para a Cia. pela segunda vez, em 1999, ela estava completando trinta anos, mas não estava preparada para atender os profissionais que tinham mais tempo de casa. Tinha bailarinas de dezesseis anos dividindo o mesmo repertório com um profissional de quarenta e cinco anos. É natural do ser humano dizer que faz algo há cinco anos e se sentir mais preparado do que uma pessoa que está iniciando a carreira. Por mais qualidade que tenha uma bailarina aos quinze anos, a experiência profissional é diferente. Às vezes, nem é tanto o preparo, mas o desejo é diferente. Eu achei que era importantíssimo criar a *Cia. 2 do Balé de São Paulo*, uma companhia de veteranos. É o espaço em que, juntos, eles assumiriam o compromisso de difundir a dança de uma forma diferente e divulgar a possibilidade de um novo conceito social em torno desse trabalho. Eu digo que tive quatro corpos: um quando criança, um na adolescência, quando fui mãe e hoje, estou com um corpo de cinquenta anos.²³⁰

Em 2004, a *Cia. 2 do Balé da Cidade* recebeu o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor iniciativa em dança com o projeto *Solo em Questão* e, em 2005, recebeu das mãos dos críticos Marcos Bragato e Karla Dundero prêmio pelo melhor projeto de dança, o *Todos os Doze*, que foi o resultado cênico de *Um Diálogo Possível* que, por sua vez, abriu as portas do *Balé da Cidade* para artistas e estudiosos convidados sob direção de Ana Teixeira e Singrid Nora com o apoio da Faculdade Anhembi Morumbi.

Entre esses estudiosos, está a pesquisadora de crítica genética Cecília Salles que acompanhou de perto o projeto *Todos os Doze*. É relevante fazer uma pequena observação com relação ao projeto citado, que recebeu esse nome porque dele faziam parte oito

²²⁹ Ivonice Satie, foi dançarina e coreógrafa. Dirigiu o Balé da Cidade, a Companhia de Dança do Amazonas e a Cia Sociedade Masculina. É mais um exemplo de quem nunca parou de dançar. Ivonice morreu, vítima de câncer, aos cinquenta e sete anos na cidade de São Paulo em 1998.

²³⁰ *Ivonice Satie, uma bailarina na flor da idade*. Disponível em: [HTTP://www.nippobrasil.com.br/2.semanal.entrevistas/322.shtml](http://www.nippobrasil.com.br/2.semanal.entrevistas/322.shtml). Acesso em: 19/6/2006.

integrantes da *Cia. 2* e mais quatro convidados da cena da dança de São Paulo: Débora Furquim, Patrícia Werneck, Ricardo Lacerda e Roberto Alencar. Cada intérprete poderia convidar um coreógrafo para participar do processo de criação, estabelecendo assim novas relações. Aqueles que desejassem poderiam realizar o trabalho individualmente. Assim sendo, a importância do projeto estava na inter-relação entre os dançarinos, criadores-intérpretes e seus respectivos convidados e, nessa integração, as conquistas estabelecidas em outras possibilidades de movimentos. Salles, entre os estudiosos convidados, dá o seu depoimento:

Da instabilidade gerada, poderiam vivenciar descobertas ou novidades estéticas [...]. Ao mesmo tempo, o projeto estético envolvia uma outra questão de extrema importância para o grupo, que era a contínua reflexão sobre o processo pelo qual estavam todos passando, e o questionamento, mais específico, sobre “que dança meu corpo dança”, nos diferentes momentos do percurso.²³¹

Essa dança que meu corpo dança pode se tornar uma pergunta, um questionamento e múltiplas reflexões no corpo da bailarina veterana, em busca do entendimento de que o movimento é um processo contínuo de alterações e de atualizações, mas para isso, é necessário estar aberta a essas novas investigações sem temer o desconhecido.

Assim nasceu a *Cia. 2 do Balé da Cidade de São Paulo*, em 1999. Diferentemente das outras instituições, os bailarinos da *Cia. 2* não são concursados e nem possuem vínculo com a instituição, como declara Cláudia Palma (integrante da *Cia.2 do Balé da Cidade*, - entrevista em anexo). O trabalho dessa companhia se encontra solidificado e os bailarinos são valorizados e incentivados pelas suas criações e projetos. A crítica de dança Helena Katz, no artigo *Muitos Editais, Pouca Política*, declara: "os bailarinos da *Cia. 2* estrearam novos trabalhos, consolidando a mais adequada proposta do país para projetos artísticos de bailarinos seniores, hoje indispensável na sua estrutura"²³². A atual diretora artística do *Balé da Cidade*, Mônica Mion, dá o seu depoimento:

²³¹ SALLES, Cecília. Alguns diálogos foram possíveis. In _____ *Húmus* 3. (Org.) Sigrid Nora. Caxias do Sul, 2007, p. 89.

²³² KATZ, H. Balanço da Cultura em 2006. *Jornal O Estado de São Paulo. Caderno 2*. São Paulo, 30.12.2006.

Temos a preocupação (e ação) constante de não deixar estagnar nem de se rotular este grupo de pessoas, este espaço, onde se desenvolve um pensamento em dança, sempre fundamentado no (corpo) movimento, e no interesse de gerar estímulos que favoreçam a troca de experiências e informações com outros profissionais. Os próximos trabalhos darão continuidade a esses argumentos sempre enraizados na troca e nas muitas possibilidades do fazer dança.²³³

Há uma liberdade maior dentro dessa instituição para com seus bailarinos seniores, um respeito pelas suas escolhas valorizando a maturidade. Essa liberdade também se sustenta nas possibilidades de propostas diferentes; muitos desses bailarinos, como Cláudia, tornaram-se criadores e excelentes coreógrafos, ganhando espaço dentro e/ou fora da instituição. A *Cia. 2* começou com doze integrantes e atualmente são apenas seis, justamente devido a essa liberdade, resolveram traçar outros caminhos na dança e criaram suas próprias companhias, levando com eles as experiências adquiridas dentro do *Balé da Cidade*. Aqueles que continuam na *Cia. 2* sustentam e acreditam na proposta. Cláudia Palma valoriza a iniciativa, para ela:

Eu tenho o privilégio de não ter interrompido a minha carreira, tenho vinte e cinco anos de carreira ininterrupta. A possibilidade do *Balé da Cidade de São Paulo*, desta instituição, me proporcionar isto, é maravilhosa! [...] a instituição abriu para esse caminho.²³⁴

Essa fala de Palma me dá subsídios para refletir sobre até quando se pode dançar ou para que a dança me serve. Se ela não poderá existir no devir de uma existência, qual o seu real sentido? Quem deve estabelecer o tempo de vida na dança é o próprio artista e não uma instituição ou a própria sociedade. É o artista que conhece as suas urgências e somente ele tem a condição de avaliá-las. Continuar ou não na dança é uma escolha, uma escolha de potência de vida, de sobrevivência que só existe para o artista na possibilidade de criação, essa é a real diferença entre uma bailarina-executante e uma artista da dança – uma necessidade de sobrevivência que se alimenta na expressão criadora.

²³³ AMIGOS BALÉ DA CIDADE. *Balé da Cidade: corpo estável no Teatro Municipal de São Paulo*. Disponível em: <http://www.amigosbaledacidade.com.br/acia.asp>. Acesso em 19/6/2006.

²³⁴ A entrevista com a bailarina, coreógrafa e intérprete-criadora Cláudia Palma, encontra-se em anexo.

A outra vertente do *Balé Teatro Castro Alves*, criada em 2004, ficou conhecida primeiramente como *Companhia Ilimitada*, depois passou a chamar *BTCA 2*. A faixa etária do grupo está acima dos trinta e cinco anos e todos são ex-integrantes do *Balé Teatro Castro Alves*. A Companhia tem direção de Carlos Moraes e Ivete Ramos. Os pesquisadores Martins e Bião escreveram:

[...] surgiu a Companhia Ilimitada em abril de 2004, quando se viabilizou a reunião de dançarinos do *Balé do TCA* (Teatro Castro Alves), no qual a maioria deles não se encontrava atuando ativamente no repertório então regularmente mantido em temporadas, alguns já há muitos anos. Todos com mais de 15 anos de vivência e experiência, esses bailarinos formaram então o mais jovem grupo do panorama coreográfico baiano.²³⁵

No ano de 2008, o *Balé Teatro Castro Alves* passou por transformações e os integrantes do *BTCA 2* foram remanejados. Esses bailarinos são concursados e não podem ser mandados embora e dessa forma, há mais de dez anos sem concurso público para bailarinos efetivos, o *balé* do *Teatro Castro Alves* realizava contratos temporários com duração de quatro anos; com a saída dos últimos bailarinos contratados, os integrantes do *BTCA 2* voltaram para a companhia principal, o que levantou questionamentos a respeito da qualidade do repertório do *Balé Castro Alves*. O secretário de cultura da Bahia Márcio Meirelles declara: “a qualidade está no corpo estável do balé e precisamos prestigiar isso que é um patrimônio nosso, vivo”²³⁶. A professora e pesquisadora Lúcia Matos também dá a sua opinião: “não existem padrões homogêneos de corpos e produções artísticas, mas uma identidade artística do corpo que dança. A questão é: qual dança esses corpos podem dançar? Estamos trabalhando a partir desse conceito”²³⁷. A questão não é qual dança esse corpo “pode” dançar, mas que dança esse corpo “faz”. O “pode” está relacionado a limitações, o “fazer” consciente está relacionado a estados corporais, a investigações, a

²³⁵ MARTINS, A. M.; BIÃO, A. *Uma Companhia Ilimitada*. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Dan%E7a/ciailimitada.htm>. Acesso em 18 nov. 2006.

²³⁶ *Balé Teatro Castro Alves passa por reformulação em Salvador*. Disponível em: [HTTP://www.bahiaemfoco.com/noticia/4586/bale-teatro-castro-alves-passa-por-reformulacao-em-salvador](http://www.bahiaemfoco.com/noticia/4586/bale-teatro-castro-alves-passa-por-reformulacao-em-salvador). Acesso em 28/9/2008.

²³⁷ Idem.

pesquisa. Não é um fazer-executar, é um fazer-criar e, nesse sentido, se faz realmente necessário repensar, reformular o olhar para a dança dentro do *Teatro Castro Alves*. Espero que esse novo olhar seja um olhar humanizador.

A dança enquanto área de conhecimento merece um olhar cuidadoso no que diz respeito a suas novas diretrizes. Entre essas, o diálogo constante entre corpo e permanência em instituições, mais ainda, entre corpo e ambiente. Não é somente repensar a dança, mas torná-la capaz de acontecer livre de códigos estabelecidos e talvez seja esse o obstáculo maior para esses bailarinos veteranos do *Teatro Castro Alves*: o desenvolvimento de um ambiente livre, integrado a corpos que se permitam a um dançar-pensando, a um dançar-criando. Um ambiente de reverberações transpassado pelas inquietações de um fazer artístico, só assim é que se pode afirmar uma identidade e que a característica principal dessa identidade seja a busca de constantes renovações galgadas no respeito às singulares.

Essas experiências elencadas devem ser olhadas no sentido de refletir sobre uma nova ordem corporal e estética para a dança. Além disso, a criação das *Companhias 2*, dentro de suas respectivas instituições, cada qual com suas razões, motivos e sua história, só vem acrescentar e ampliar o cenário da dança no Brasil. Mas também levanta sérios questionamentos, entre eles o futuro da bailarina dentro de companhias oficiais, tema que vem sendo debatido em diferentes capitais do Brasil. As respostas ainda não existem, estão sendo formuladas e construídas no decorrer desses dez anos de criação das *Companhias 2*, estamos caminhando em direção a esse encontro.

O importante é que as *Companhias 2* trouxeram para o cenário da dança no Brasil uma nova visão artística da bailarina, uma possibilidade de, com o seu talento, sua trajetória, sua maturidade, permanecer um tempo maior dentro das instituições, tornando sua carreira mais longa. Sabemos que toda bailarina é pressionada a uma atuação associada à sua juventude física, sinônimo de desempenho técnico, sendo descartada quando o seu vigor físico diminui com a idade; questões que envolvem o entendimento de que a carreira de uma bailarina começa cedo e assim termina. Portanto, as *Companhias 2* criaram alternativas artísticas, nas quais a idade de uma bailarina não é um impedimento, são corpos que ao dançar oferecem outras qualidades advindas de sua ampla experiência.

Essas companhias continuam a escrever suas histórias e somente no futuro é que poderemos refletir sobre a dimensão das reais conquistas e suas conseqüências no cenário da dança brasileira, que já se encontra ampliado a cada trabalho de uma *Companhia 2*, e isso é inegável. Fora dessas instituições são muitas as artistas que lutam para continuar seus trabalhos, em companhias ou solitariamente, e é o que veremos no próximo capítulo.

Capítulo IV

Dança E Maturidade. A Beleza das Falas Sedimentadas no Corpo.

“Gente é como nuvem sempre se transforma...”.

Angel Vianna

A construção do corpo deste capítulo dança nos exemplos e nas falas das próprias bailarinas veteranas. Suas histórias de vida, seus olhares, seus corpos, suas danças. Portanto, falo de relações com o mundo. Nessas relações, a essência da dança é construída, tornando-se visível da irradiação de um si, de um sujeito que só se conscientiza do seu próprio viver através das experiências vividas e sentidas corporalmente e aqui a memória tornou-se dança.

Para Merleau-Ponty, “ser corpo, é estar atado a um certo mundo”²³⁸. Sim, a arte mora na mesma rua que a vida, no endereço de um mesmo corpo-casa, em um mundo de sensações, relações e significações. Construo este capítulo a partir das falas das bailarinas entrevistadas e de materiais coletados sobre diferentes intérpretes maduras da dança no Brasil. Tive a necessidade, nesse momento, de resgatar e afirmar o “afetivo”, de falar sobre o tempo e sobre as mudanças do corpo na singularidade de cada artista e de sua necessidade de se comunicar através do seu único veículo de expressão – o corpo na dança. Sem isolar a arte da vida, penso e escrevo este capítulo com todo reconhecimento e agradecimento às artistas – mulheres – entrevistadas, pelas quais tenho profundo respeito, carinho e muito cuidado com suas histórias de vida. A cada encontro meu com essas mulheres, encontros de crescimento e aprendizado, a pesquisa foi tomando humanisticamente o seu próprio rumo, sua trajetória, seu corpo.

Utilizo, além das entrevistas que se encontram em anexo, outras que realizei durante o percurso do fazer da dissertação, as quais estarão representadas no decorrer da dança da escrita. Todos os exemplos aqui citados ajudarão na reflexão sobre corpo, maturidade e na defesa da permanência, continuidade e valorização do corpo feminino maduro na dança.

²³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006, p.204.

Baseio-me nas investigações filosóficas de Merleau-Ponty, principalmente em sua obra *Fenomenologia da Percepção* que trata do corpo pelo viés do fenômeno da percepção, várias vezes citada no decorrer da dissertação. Como já disse anteriormente, não me interessa estudar o corpo mecânico como processo de causa e efeito, o mecanicismo do fazer na dança, o executar baseado na forma e sustentado pela forma. Wassily Kandinsky (artista plástico e pensador da arte) reflete que “o artista deve ter alguma coisa a dizer. Sua tarefa não consiste em dominar a forma e sim em adaptar essa forma a seu conteúdo”²³⁹.

Sendo assim, somente pelo viés da forma e virtuose seria impossível chegar ao cerne principal deste trabalho: a essência da existência do ser humano. Aqui, esse ser entendido como humano, enquanto mulher, artista, bailarina, criadora e intérprete veterana que transcende seu corpo e sua dança no ser sensível-pensante como uma fonte de sentidos de ser e estar no mundo - um conteúdo sensível e feminino.

É importante entender como eu penso e trato o corpo e a dança neste momento. Aqui, o corpo é pensado como corpo vivido - “veículo do ser no mundo”²⁴⁰ - e assim busco valorizar as experiências vividas, colhidas no decorrer da vida dessas artistas. Percebo que a bailarina veterana, ao traduzir essas experiências, transformando-as no corpo que dança, aliadas à sua maturidade, encontra o seu diferencial no fazer artístico. E isso é possível na linguagem da dança contemporânea, no lugar da criação, onde, como intérprete-criadora, a dançarina se refaz e se reconstrói. Sendo assim, a dança aqui é pensada como indo ao encontro das palavras de Laurence Louppe, como “um modo de ser na dança, de estar imersa em sua própria sensação, sem buscar uma situação de ser repertoriada inicialmente como forma”²⁴¹.

O maior órgão do corpo é a pele e é nos traços das linhas marcadas na textura da terceira pele, no tempo em que esses traços são conquistados, adquiridos, que encontro a morada da essência da dança. É nas memórias de cada marca que a dança deixa de ser

²³⁹ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. (Trad.) Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1º edição brasileira, 1990, p. 117.

²⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006, p. 122.

²⁴¹ LOUPPE, Laurence. Les imperfections Du papier. In _____ *Danses tracées*. (Org.) Laurence Louppe. Paris: Dis Voir, 2005, p. 9. Livre tradução: Maria Albertina Grebler.

apenas uma técnica adquirida, apenas forma, para se tornar expressão sensível de uma vida singular.

4.1 – A Percepção Do Tempo no Corpo

“O tempo não é só uma linha, mas uma rede de intencionalidades”.
Merleau-Ponty 242

Neste primeiro momento, é bom identificar de que corpo estou falando. Esse corpo é feminino, um corpo vivo, singular e aberto a diferentes realizações na vida e na dança. Em algum momento esse corpo enfrentou e ultrapassou suas próprias resoluções e questionamentos profundamente individuais e particulares, buscando se perpetuar na carreira. A dança acontece no corpo, ela faz parte de um mundo vivido pelo próprio instrumento ao qual pertence. Esse instrumento, enquanto corpo-veículo, é todo um passado, um presente e um futuro por acontecer.

Todas as intérpretes que aqui citarei participaram e participam de importantes companhias, outras criaram as suas próprias e ainda há aquelas que buscam um caminho solitariamente. Mas o que existe de semelhante entre elas é a permissão de experimentar novos rumos na dança nesse “um outro corpo”, passando longe dos padrões convencionais, tanto estéticos quanto artísticos. O corpo da bailarina veterana é um universo infinito de espaços ampliados pelo tempo em transformações corporais e há também todos os momentos dançados e instantes vividos. Dessa forma, considero que a base para essa dança encontra-se em sua própria memória afetiva.

Com o passar do tempo, esse corpo vai assumindo várias configurações, registros de sensações de todos os lugares pelos quais passou: cada coreógrafo, cada sala de ensaio, cada trabalho realizado, imagens que ficam na retina do corpo, guardadas dentro dele. Tais experiências são instauradas no corpo e esse corpo nunca é o mesmo. É importante entender que a técnica não é substituída: ela ganha outro espaço dentro do corpo e se torna um meio e não um fim último. Essa técnica, aliada a uma maior consciência e à maturidade

²⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006, p. 558.

corporal da intérprete, amplia sua expressão e sua comunicação. Posso dizer que essa técnica deve ser entendida como lugar de inquietação, de renovação, de pesquisa permanente, onde se permite habitar outras fontes e outros meios, aliados às possibilidades corporais da própria intérprete veterana.

O que é importante entender como motivação para essa maior amplitude corporal é a intencionalidade e para isso é necessário falar sobre o que Merleau Ponty considera como corpo-próprio ou corpo-sujeito. A noção do homem como corpo-próprio supõe que os sentidos corporais não são aparelhados para captar imagens do mundo, mas são meios para o sujeito ser sensível aos outros e aos objetos. A noção de corpo-próprio descreve a presença-a-si do corpo (o si como afetividade vivida), é um entrelaçamento entre corpo-mundo. O corpo para esse filósofo, segundo o pesquisador José de Carvalho Sombra:

[...] não é coisa e nem idéia, mas espacialidade, motricidade, expressividade de sentido; um corpo que existe situado no espaço e no tempo com outros corpos, sexuado e temporal; que não é da ordem do pensado, mas do vivido; que não é um “eu penso”, mas um “eu posso”.²⁴³

Isto é, a presença do corpo a “si” como tensão dialética. Essa tensão dialética pode ser entendida dessa maneira: o corpo é movimento de intencionalidade (abertura) no qual estabelece o “eu posso”, ou seja, movimento em direção ao mundo, que acontece no espaço, única motivação para a motricidade do corpo. O corpo é transcendência-vivida do ser-no-mundo e assim a noção de corpo-próprio, enquanto corpo-sujeito, é um ser-si-mesmo, é um estar-presente-em, é um ser-com.

O movimento do corpo só pode desempenhar um papel na percepção do mundo se ele próprio é uma intencionalidade original, uma maneira de se relacionar ao objeto distinta do conhecimento. É preciso que o mundo esteja, em torno de nós, não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nós nos projetamos.²⁴⁴

²⁴³ SOMBRA, José de Carvalho. *A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty*. São Paulo, Ed. UNESP, 2006, p. 116.

²⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006, p. 518.

O corpo para Merleau-Ponty é movimento, sensibilidade, expressividade criadora, potência de ações, e nas relações com o mundo o sujeito toma consciência do próprio viver. Isso só acontece no âmbito do vivido corporalmente, ou seja, o sujeito tem consciência do seu corpo através do mundo e tem consciência do mundo através do seu corpo. Dessa forma, posso olhar para a bailarina veterana e compreender aquela dança como um movimento intencional que a leva ao encontro do seu desejo de se expressar e comunicar. Essa tal dança é um querer, é uma forma de ser, estar e dizer o mundo, ir em direção a ele. Portanto, essa dança é singular e nasce de uma subjetividade encarnada, uma subjetividade-corpo, construída nas relações com o mundo e no campo da percepção. A percepção, para esse filósofo, está no âmbito do vivido, portanto a concepção da percepção é uma experiência vivida pelo corpo como um campo de presença e intencionalidade corporal. Assim, a percepção será sempre a experiência de um mundo.

Pelo corpo estamos enredados no mundo e o mundo em nós, então essa dança, que nasce de um corpo, nasce de um mundo-corpo construído nas relações com o mundo sensível. Mas a forma como se percebe o mundo nunca poderá ser “neutra”, pois também estará vinculada a uma sociedade e a uma cultura, sofrendo influências, contágios culturais e sociais. É nessas relações que passo a tratar da percepção do tempo no corpo e de como essas bailarinas, dançarinas e intérpretes-criadoras lidam com essas transformações instauradas no corpo e nos contextos da dança, sociais e de um mundo ao qual pertencem.

4.1.1 - O Olhar Para o Tempo no Corpo, as Falas Sedimentadas.

Situado esse corpo, passo agora a relatos de experiências de algumas intérpretes veteranas sobre o tempo no corpo, suas transformações e seus olhares. Entendendo que “meu corpo [...] é meu ponto de vista sobre o mundo, da mesma forma que meu presente [...] é meu ponto de vista sobre o tempo”²⁴⁵. Portanto, abordarei esse corpo enquanto um ponto de vista dado pela experiência e pela percepção de um corpo-mundo inserido em um

²⁴⁵ Merleau-Ponty. Apud: SOMBRA, José de Carvalho. *A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty*. São Paulo, Ed. UNESP, 2006, p. 119.

espaço e tempo. A coreógrafa e intérprete-criadora Cláudia Palma, com seus quarenta e oito anos, observa que:

Aos trinta e sete anos foi quando eu realmente comecei a sentir uma transformação no meu corpo, eu não sabia bem o que era, mas eu sentia que tinha um certo enrijecimento das articulações, uma textura da pele, uma questão toda hormonal.²⁴⁶

Essa percepção revela um mundo no qual Cláudia foi se percebendo e nesse perceber-sentir ela foi afetada pelo desejo de tratar sobre a velhice, momento em que a artista coreógrafa e cria o trabalho *Deserto dos Anjos*²⁴⁷, em 2002. Nele, esse enrijecimento e essa textura nunca poderiam ter sido passados por bailarinos mais jovens, pois é uma textura que se insere no corpo no tempo da maturidade e da senescência. “Como se vê, o bailarino jovem também tem suas ‘limitações’, afirma Palma, sem disfarçar o sorriso, são os limites do estereótipo, define”²⁴⁸.

As limitações são um grande questionamento em direção ao corpo mais maduro na dança. Afinal é comum que bailarinos busquem ir além dos seus próprios limites, como cita Marie-Claude Pietragalla: “*Repousser les limites physiques de son corps en augmentant sa résistance physique et sa souplesse, sont les défis quotidiens du danseur*”²⁴⁹. Esses não são mais os desafios que sustentam a vida de uma intérprete veterana: vencer o seu próprio tempo, reconhecer e aceitar o seu corpo, lutar contra pré-conceitos são os seus novos desafios.

Entendo que as limitações para essas artistas são novas possibilidades criativas e criadoras, o corpo sempre será uma morada do limite e ela, a artista, conhece os seus limites, mas quando aberta ao mundo, a si mesma e à dança, vai em busca e ao encontro de outras explorações e novas descobertas. Ou seja, deve ir além do que já é conhecido no

²⁴⁶ Cláudia Palma é integrante da *Cia 2 do Balé da Cidade de São Paulo*, suas referências podem ser vistas na entrevista em anexo.

²⁴⁷ Cláudia fala desse trabalho na entrevista que se encontra em anexo.

²⁴⁸ OLIVEIRA, Gustavo. O singular e o plural. In _____ *Revista Gesto*, nº 2, junho de 2003. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, 2003, p. 59.

²⁴⁹ PIETRAGALLA, Marie-Claude. In _____ *Les Cris Du corps*. (Org.) Parice Zana, Yoshi Omori. Éditions Alternatives, 2004, p. 26. Ir além dos limites físicos do corpo e aumentar a resistência física e sua flexibilidade são desafios cotidianos do dançarino.

corpo, sair de um lugar confortável e ir ao encontro do desconhecido. A arte não pode ser e não é um lugar confortável, como nos fala Kandinsky: “o homem não gosta muito de aprofundar. Mantém-se à superfície; isso exige menos esforço”²⁵⁰. Buscar dentro de si as suas possibilidades e a partir delas compreender suas limitações, e essas serem favoráveis à criação da sua própria linguagem como um modo de ser na dança, é um dos caminhos que essas artistas traçam para si mesmas. Mas uma vez me apoio na fala de Palma:

O que está no limite de um outro corpo, o que está para além desse limite? Tem que ultrapassar, se você não ultrapassar... É um querer, vontade, desejo. O desejo é fundamental para tudo. É o respeito ao desejo ao qual você deve estar vinculado todo tempo. Se você não quer mais dançar não faz sentido impor isso ao corpo. [...] E eu acho que a arte é isso, é a necessidade de se comunicar e você tem que saber o que está fazendo, o que está falando com o corpo. Enquanto eu tiver essa necessidade, esse corpo inquieto que eu tenho - sou uma pessoa inquieta - eu estarei no palco. Lógico que a questão do limite físico existe, mas eu tenho certeza que essa maturidade fará essa transformação... Como a gente também vai se transformando na mente, eu tenho certeza que essa transformação será feita pelo meu corpo, naturalmente.²⁵¹

Considero que é nesse ultrapassar que o corpo se torna mais consciente e vai tomando outras formas possíveis que se ampliam na maturidade. Com ela, o corpo ganha outra organicidade, novas configurações de sentido e significado. Para a intérprete Maria Alice Poppe, atualmente com trinta e oito anos, esse corpo é mais inteligente:

Eu vejo que meu corpo hoje em dia é muito mais inteligente com a maturidade. Eu consigo dosar melhor as coisas que eu sei que vão me agredir e faço de uma maneira que não vá me agredir. Sou mais inteligente agora. Lembro que, com dezessete anos fazendo milhões de aulas, eu não tinha o aprofundamento até mesmo muscular que tenho agora. Eu preciso fazer muito menos para ter mais resultado.

²⁵⁰ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. (Trad.) Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1ª edição brasileira, 1990, p. 106.

²⁵¹ Cláudia Palma é integrante da *Cia 2 do Balé da Cidade de São Paulo*, entrevista em anexo.

Porque aquele muito menos está tomado de muitas outras coisas. Então, sinto que cada vez é melhor, é mais consciente e é tão íntegro meu corpo todo.²⁵²

Percebo então que a dança também se transforma nesse corpo. Somente na maturidade é que a experiência de vida se realiza no movimento e se torna dança na sua essência, sem supérfluos ou virtuosismos, é um muito menos que está permeado de muitas outras coisas, como fala Poppe. É também o que se evidencia na fala de Ana Vitória Silva Freire:

[...] o tempo está cada vez mais me apresentando novas possibilidades de alcance técnico, seja na leveza, na força do foco, na atitude concentrada, nos conceitos e textos que escrevo a cada projeto, nas parcerias, nos gestos mínimos, no não-excesso, na limpeza e na precisão do meu discurso, coisas conquistadas com muito caminhar.²⁵³

E aqui vale a pena lembrar o pensamento de Kandinsky sobre a dança. Para ele “o movimento simples que nada de exterior parece motivar esconde um tesouro de possibilidades”²⁵⁴. É um tesouro que se amplia na maturidade, quando o indivíduo se reconhece. Sendo assim, pelas falas citadas, é possível argumentar que nenhum artista aos vinte anos de idade poderá dizer ou ter a dimensão de sua própria arte. Somente no escoar do tempo, no processo de crescimento e de maturação é que o artista se reconhece e amplia suas potencialidades criativas, como reflete Ostrower:

Crescer, saber de si, descobrir seu potencial e realizá-lo: é uma necessidade interna. É algo tão profundo, tão nas entranhas do ser, que a pessoa nem saberia explicar o que é, mas sente que existe nela e está buscando-o o tempo todo e das mais variadas maneiras, a fim de poder identificar-se na identificação de suas

²⁵² Maria Alice Poppe, Intérprete e bailarina independente, com formação em Dança pela escola Angel Vianna – RJ. Integrou a *Cia Stacatto* no Rio de Janeiro, dirigida por Paulo Caldas. Atualmente é professora da Faculdade Angel Vianna. Entrevista concedida a mim na Faculdade Angel Vianna, Bairro Botafogo – Rio de Janeiro em 13/02/2007.

²⁵³ Ana Vitória Freire é baiana e possui trinta e nove anos. É bailarina, coreógrafa, diretora artística e professora de técnica de dança contemporânea e composição coreográfica. Dirige a *Cia Ana Vitória Dança Contemporânea*. Autora do livro *Angel Vianna. Uma biografia da dança contemporânea, resultado de sua pesquisa de mestrado pela UFG-RJ*. Entrevista em anexo.

²⁵⁴ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. (Trad.) Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1ª edição brasileira, 1990, p. 117.

potencialidades. No entanto, é só ao longo do viver que essas potencialidades se dão a conhecer [...]. Então é preciso viver para poder criar. Cabe repeti-lo: "não há atalhos para a vida" – e tampouco os há para a criação. Somente nos encontros com a vida, nas experiências concretas e nas conquistas da maturidade, poderemos saber quem é a pessoa e quais os reais contornos de seu potencial criador.²⁵⁵

Essas descobertas e novas transformações se evidenciam nas falas das artistas citadas, e é tão significativa a forma como elas se expressam, uma necessidade de ir, através da dança, para além de si mesmas. Segundo Hanna, “a experiência humana da vida corpórea faz com que o corpo que dança seja importante veículo de comunicação para transmitir, reforçar e desafiar”²⁵⁶. Um novo desafio, como já falei anteriormente, é impor e fazer engolir pela garganta dos olhos esse corpo mais maduro em cena. Mas também é um desafio para essas artistas entender esse outro corpo que o tempo instaura, questão levantada pela intérprete-criadora Márcia Rubin, atualmente com quarenta e oito anos:

A mudança que eu mais sinto no meu corpo, na verdade, são duas mudanças:

Uma: a qualidade expressiva que melhorou muito de uns anos para cá, com certeza! E a outra é a capacidade aeróbica que diminuiu muito. É um re(equilíbrio), umas coisas melhoram e passam a funcionar de uma forma melhor e outras que começam a falhar pela própria estrutura física que não comporta mais uma pressão tão grande.²⁵⁷

Essas preocupações não se evidenciam na vida, na dança e no mundo de Angel Vianna, citada no capítulo anterior, que completou em 2008 oitenta anos de vida. Para ela, essa preocupação do ser humano com a idade paralisa-o diante da vida, não o conduz e nem o leva para o fazer, ou seja, pelos estudos fenomenológicos de Merleau-Ponty, posso dizer que aniquila o seu caráter de intencionalidade. O desejo é a mola propulsora que lança Angel para a vida, o tempo é como se fosse um personagem presente, mas sem nenhuma

255 OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995, p. 6.

²⁵⁶ HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 82.

²⁵⁷ Márcia Rubin, intérprete, coreógrafa e diretora da Cia Márcia Rubin de dança no Rio de Janeiro. Professora das Faculdades Angel Vianna e UniverCidade. Entrevista concedida a mim, no dia 14 de julho de 2008. Local: casa da entrevistada. Rua Maria Angélica, nº 428, apt. 301, Jardim Bothânico, Rio de Janeiro. Entrevista em anexo.

importância. Em entrevista a mim concedida, quando perguntei sua idade, ela assim respondeu:

Ih! Não pergunta, não precisa (risos), se você quiser saber mesmo... Olha, eu nem sei por que não fico atenta à idade... Nem lembro. Sinceramente, tenho que olhar na carteira. Mais do que setenta é! Esse negócio é muito interessante, a preocupação do ser humano com relação à idade. Eu acho que no momento em que você se preocupa tanto em saber se é um adolescente, se é uma criança, se é uma adulta, é uma preocupação que não te leva e não te conduz. Deixar de preocupar com isso ou aquilo e realmente acreditar no que você deseja, ou seja, o tempo não importa, a idade também não importa. É tanto ator bom que fica aí o resto da vida. E na dança...²⁵⁸

Essa preocupação com a idade insere-se na dimensão do corpo da bailarina, dançarina e intérprete-criadora veterana; ou seja, o corpo na dança e os possíveis meios para garantir sua continuidade na carreira. Preocupação que não se reflete na vida de artistas plásticos, músicos, escritores, atores, poetas, onde se encaixa bem a famosa frase: "quanto mais velho, melhor". Mas é uma preocupação constante no corpo que dança, pois se trata de "corpo" como instrumento de arte, pois é nele que a dança se dá a conhecer, se configura e se refaz. São perceptíveis até aqui as singularidades das falas das intérpretes citadas. Quando perguntei como é dançar com um corpo de cinquenta anos a Dudude Herrmann, ela assim respondeu:

Vejo de uma forma maravilhosa. Um corpo que experimentou várias idéias e ele vai reformulando essas experiências. A gente vai transformando, se adequando, dentro de nossos desejos. O corpo é muito inteligente, luta sempre pela sua sobrevivência e eu não quero superá-lo, de jeito nenhum! O corpo é a minha bússola, ele é meu parceiro, é o meu pensamento. Eu só consigo elaborar pensamentos no

²⁵⁸ Entrevista realizada em julho de 2006 na *Faculdade Angel Vianna*, Bairro Botafogo - Rio de Janeiro. A entrevista pode ser lida na íntegra em: LIMA, Marcela. Um outro corpo: uma reflexão sobre a longevidade na carreira do bailarino e sua duração – hoje você dança... e depois? *Cadernos do GIPE-CIT*, nº 18, 2008, p. 178.

movimento, é assim que surge para mim, a percepção, um entendimento artístico, de mundo. É a minha forma de ser e estar no mundo, de me relacionar.²⁵⁹

O tempo para Dudude se assemelha aos pensamentos de Angel Vianna. Dudude considera que o ser humano, ao ficar preso no invólucro da preocupação em se manter sempre jovem, não vai ao encontro da vida:

A idade está presa em um tempo cronometrado por um relógio, por um calendário. É claro que o corpo adquire outros olhares e isso é muito bom! Imagina se eu com cinquenta anos quisesse dançar como eu dançava aos quatorze anos, não tem condição e nem quero! Se você fica presa nisso, talvez você fique parado lá, naquele tempo. O desejo, o campo de interesse vai mudando, o corpo, tudo muda. O meu campo de interesse hoje é outro.²⁶⁰

Nesse sentido, o que Dudude e as outras artistas aqui citadas realizam é essa consciência do corpo compreendida como conhecimento do corpo adquirido pelo passar do tempo. Ou seja, saber como é possível operar esse corpo atual, alinhando-o a uma nova compreensão de mundo, valores e dança. Esse corpo-sujeito, com trajetórias de vidas específicas, afirma a possibilidade de exercer a experiência expressiva do corpo na dança como experiência vivida, independentemente de forma ou de idade. Outra artista digna de admiração é Vera Sala. O jornalista Gustavo de Oliveira assim escreveu:

Vera tem algo de quixotesco. Na essência e na aparência. Com seus 1,75 m e 55 quilos, é mais alta e mais magra que a maioria das bailarinas. Aos 51 anos, idade em que a maioria já pendurou as sapatilhas, está plena e em atividade. Trabalha diariamente, praticamente sozinha, e fez do próprio corpo seu laboratório de pesquisa.²⁶¹

²⁵⁹ Dudude Herrmann é bailarina, coreógrafa e intérprete-criadora. Diretora da Cia. Benvinda de dança em Belo Horizonte. Entrevista em anexo.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ OLIVEIRA, Gustavo. O Singular e o Plural. *Revista Gesto*. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, nº 2, v. 6. 2003, p. 59.



Fig. 24 - Vera Sala – *Impermanências* – 2006

Eis alguns corpos autênticos, reforçando e ampliando o entendimento de outros corpos possíveis na dança. No Brasil, no final da década de noventa, começam a ser questionados, com a criação das Companhias 2, o tempo e o prazo de validade do corpo na dança, como foi tratado no início do capítulo. Vera Sala, com suas próprias pesquisas de trabalho, tem uma grande importância no sentido das possibilidades que o corpo adquire. Essa é a sua maior preocupação, a pesquisa que ela realiza em seu próprio corpo, solitariamente, onde seu maior interesse está na condição de exercer a sua criação, uma dança singular. E nesse sentido é importante retornar à questão da beleza, que não está na aparência desse corpo, a beleza está no passado que se funde com o presente ampliando um futuro de possibilidades que só existe no corpo da artista: ela é tudo que viveu e tudo o que ainda está por viver. É o que Merleau-Ponty trata sobre o tempo no corpo:

[...] o sujeito permanece sempre aberto ao mesmo futuro impossível, senão em seus pensamentos explícitos, pelo menos em seu ser efetivo. [...]

Continuamos a ser aquele que um dia se empenhou nesse amor de adolescente, ou aquele que um dia viveu nesse universo parental. Percepções novas substituem as percepções antigas, e mesmo emoções novas substituem as de outrora, mas essa renovação só diz respeito ao conteúdo de nossa experiência e não à sua estrutura; o tempo impessoal continua a escoar, mas o tempo pessoal está preso. [...] este passado que permanece nosso verdadeiro presente não se distancia de nós.²⁶²

São esses sentimentos calorosos vividos que sustentam a vida enquanto existir órgãos dos sentidos, um corpo, e suas experiências únicas. Meu corpo, meu organismo, “não existe como uma coisa inerte, mas esboça ele também, o movimento da existência”²⁶³. Considero então que o corpo-limite no ilimitado-corpo da bailarina veterana dança a sua vida e assim o corpo é memória viva em movimento, lugar onde o subterrâneo do ser torna-se visível.

4.2 – O Desejo Dança Na Sua Essência

É perceptível nas falas anteriores a palavra desejo, e neste momento é importante lembrar, como já foi explicitado na introdução da dissertação, de como trato o desejo. Para esta pesquisadora e para o trabalho em questão, o desejo está imbricado na própria essência da dança enquanto arte; é ele que move a artista, bailarina, dançarina e intérprete-criadora e que a faz reinventar a dança em seu corpo com o passar dos anos e nunca deixá-la morrer dentro de si mesma. Neste trabalho o desejo deve ser entendido como força potencializadora inata à pessoa e como busca de afirmação de sua identidade criadora. Como diz a artista plástica e escritora Fayga Ostrower:

Parto da noção do desejo como força elementar que existe em cada um de nós, entendendo-o num sentido global, como um anseio inicialmente sem objetivos determinados. É um desejo de ser e de realizar-se – assim como uma semente quer nascer, brotar e desenvolver-se em suas formas características de existência. Transformando-se, pelo mero fato de sua presença, em necessidade interior, o desejo

²⁶² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006, p. 123.

²⁶³ Idem, p. 125.

mobiliza as aspirações das pessoas e os eventuais caminhos da realização de suas potencialidades.²⁶⁴

Neste momento, pelo viés do desejo, trato da dança que este corpo faz. Como essas artistas olham, entendem e realizam essa dança. O corpo que dança não pode ser compreendido apenas pela técnica, seja ela qual for. Toda técnica é “técnica do corpo. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne”²⁶⁵. Mas também, o corpo que dança é senciente-sensível²⁶⁶, ou seja, um corpo que sente e tem sensações, um corpo que vê e é visto e surge para si em seu encontro e nas relações que estabelece com o mundo. Um corpo que dança estabelece relações e nessas relações é importante perceber uma das muitas maneiras de como o público reage ao se deparar com o corpo mais velho em cena. Cláudia Palma comenta sobre esses olhares:

As pessoas que nos assistem, é fácil ver o que elas estão falando: “Nossa! São bailarinos mais velhos”. O Raymundo Costa que faz parte da Companhia tem cabelos brancos, acho o máximo um cara de cabelo branco dançando. Vejo o quanto as pessoas se espelham às vezes. Por exemplo, você me achou lá na Bahia e outras pessoas que procuram a Companhia para fazer entrevistas porque acham isso o máximo, embora muita gente não ache! Não é todo mundo que tem esse pensamento, tem gente que fala: “Para que um corpo mais maduro dançar? Para que se tem um jovem que dança e tem virtuosismo?”. Tem muita gente que enxerga dessa forma: “Para que a longevidade?”²⁶⁷.

E então o espelho aparece no reflexo do próprio preconceito. Segundo o filósofo Bruce Wilshire, “é um modo de descoberta [...]. A questão toda da arte (inclusive a dança)

²⁶⁴ OSTROWER, Fayga. A fonte do desejo em Goya. Apud. *O desejo*. (Org.) Aduino Novas. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: Funarte. 1990, p. 481.

²⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p. 22.

²⁶⁶ Merleau-Ponty considera que “um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando ascende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar [...]. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Cosac & Naif. São Paulo, 2004, p. 18.

²⁶⁷ Cláudia Palma é integrante da *Cia 2 do Balé da Cidade de São Paulo*, entrevista em anexo.

é colocar-nos em contato com coisas que estão longe ou perto demais de nós, para que as vejamos em nossa vida comum, fora do palco”²⁶⁸. A dança acontece no corpo e ele se torna objeto de atenção e admiração dentro e fora do palco. No caso das bailarinas veteranas esse pode ser o lugar de rejeição daqueles que tem o esteticismo da vida em primeira instância. Nesse caso, o espectador, observando apenas o corpo, deixa de observar para além dele, ou seja, não há comunicação e nem experiência estética. E assim, o espectador não se permite as mudanças interiores que a arte pode lhe proporcionar e o artista deixa de ser para ele uma fonte de significação para se tornar um endereço sem rumo. Kandinsky falava sobre essa transformação que arte nos oferece:

“Ouçam atentamente a música, abram os olhos para a pintura.

E... não pensem!

Examinem a si mesmos, se quiserem, depois de terem ouvido e depois de terem visto.

Perguntem, se quiserem, se tal obra os fez passear por um mundo antes desconhecido.

Se fez, que mais podem querer?”²⁶⁹

Transportando isso para a dança, o ser humano deveria buscar ampliar suas reflexões absorvendo essa imagem da bailarina madura, como alguém que dança a sua própria memória de vida, na inerência do sensível e de sua essência. A dança contemporânea amplia um espaço para a pesquisa e para esse corpo maduro em cena. Nesse sentido é importante a fala de Poppe: “a dança contemporânea precisa continuar acontecendo para que as pessoas se eduquem a ver de outras formas. Se a gente abre o nosso corpo para disponibilizá-lo a outras coisas o público também tem que fazer o mesmo”²⁷⁰. Tudo o que essas bailarinas possuem passa pelo seu rosto e pelo seu corpo, por sua essência, por sua natureza, por sua definição, e constitui a idéia principal do cerne do ser. E o que mais se pode querer na arte da dança? Certamente queremos, desejamos e

²⁶⁸ WILSHIRE, Bruce. Apud: HANNA, L. Judith. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999, p. 31.

²⁶⁹ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. (Trad.) Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1º edição brasileira, 1990, p. 234.

²⁷⁰ Maria Alice Poppe, Intérprete e bailarina independente, com formação em Dança pela escola Angel Vianna – RJ. Integrou a *Cia Stacatto* no Rio de Janeiro, dirigida por Paulo Caldas. Atualmente é professora da Faculdade Angel Vianna. Entrevista concedida a mim na Faculdade Angel Vianna, Bairro Botafogo – Rio de Janeiro em 13/02/2007.

podemos muito quando se trata de progredir, de desen(formar) e desenvolver a dança em nosso país. Meu objetivo maior nesta pesquisa é chamar a atenção para a importância de se “dizer sim” para a dança e para a vida, como fazem as artistas que aqui citei, e de que também é tarefa do ser-espectador “dizer sim” a esse um outro corpo que dança, derrubando as amarras e preconceitos estabelecidos. Essa dança que surge de um corpo mais maduro é, aos olhares de Palma:

Uma outra dança. É uma dança boa, uma dança que... Acho a dança hoje uma roupa confortável, gostosa! Eu posso trocar de roupa várias vezes e ela vai me caber muito gostoso, não é aquela roupa apertada que te incomoda onde você tem que fazer um esforço para dar uma elasticidade. Ela é gostosa! Uma dança gostosa e que eu respeito, sempre respeitei muito e não tenho brigado com ela.²⁷¹

Como falei anteriormente, no decorrer da dissertação, essa dança está no âmbito do vivido, do sentido, do que foi experimentado no corpo, na trajetória da artista. Está nas possibilidades de transformações, na abertura para a pesquisa, no ir ao encontro de novas experiências transformando tudo o que foi instaurado no corpo em uma contínua descoberta. A artista veterana busca, dentro de um “si” vivido, passagens secretas para movimentos nascidos de sua memória afetiva. Uma memória que prenuncia o próprio movimento. Kandinsky acreditava em uma dança cujo valor interior de cada movimento pudesse superar a beleza exterior da forma. Esse valor para Angel é o sentimento do movimento, conforme ela diz:

Não precisa dançar o balé clássico, na ponta, que eu não sou maluca, eu caio, não é? (risos). Mas dançar o meu sentimento... Eu posso dizer em palavras muito menos do que eu posso falar através do sentimento do movimento. Eu digo com o movimento o que eu não sou capaz de dizer com palavras. [...] Fazer movimento mecanicamente é uma coisa, sentir o movimento é outra coisa, então, eu acho importante na minha concepção hoje e cada vez mais, trazer à tona o movimento do

²⁷¹ Cláudia Palma é integrante da *Cia 2 do Balé da Cidade de São Paulo*, entrevista em anexo.

sentimento. Eu não preciso explicar o meu sentimento: você (o público) vai conseguir perceber através do próprio movimento.²⁷²

O sentimento é afetividade, uma capacidade de sentir-se afetado e afetar, não no sentido de manipular e nem de se impor, mas no sentido de manifestar-se e se deixar manifestar. O sentir é captar o valor das coisas, é uma qualidade existencial, é o modo como estruturo o meu ser no mundo. Aqui no caso, o modo como estruturo e expesso a dança através do meu corpo é um “se sentir”, é o modo como o ser se permite constituir e distinguir-se. E é isso o que Angel leva para o palco, uma renovação do corpo instaurado no prazer do sentimento do movimento, o reconhecimento e a aceitação de si; ela leva toda sua história de vida, uma historicidade constituída de uma essência humana singular. Há sempre nesse espaço afetivo um devir como acontecimento e assim não há limites e nem um tempo para começar e para parar de dançar. Essa é uma escolha pessoal, particular e única. Segundo Márcia Rubin:

Não existe isso... carreira curta! Eu acho que a pessoa tem que entrar em contato com sua essência e saber o que ela quer fazer da sua vida. Não há carreira curta, você é quem estipula o fim da sua carreira. Se você está numa companhia com um perfil muito claro, você tem que saber e ter consciência de onde você está e ir buscando desdobramentos para o seu desejo de se expressar. O que passa por mim é que eu tenho o desejo de me expressar através da dança, é a forma que eu me expesso melhor [...] eu crio para mim e para os meus colegas. Tudo o que eu crio passa pelo meu corpo, passa por uma necessidade de me expressar e, voltando ao que falei, me expesso melhor pelo movimento.²⁷³

²⁷² Entrevista realizada em julho de 2006 na *Faculdade Angel Vianna*, Bairro Botafogo - Rio de Janeiro. A entrevista pode ser lida na íntegra em: LIMA, Marcela. Um outro corpo: uma reflexão sobre a longevidade na carreira do bailarino e sua duração – hoje você dança... e depois? *Cadernos do GIPE-CIT*, nº 18, 2008, p. 178.

²⁷³ Márcia Rubin, intérprete, coreógrafa e diretora da Cia Márcia Rubin de dança no Rio de Janeiro. Professora das Faculdades Angel Vianna e UniverCidade. Entrevista concedida a mim, no dia 14 de julho de 2008. Local: casa da entrevistada. Rua Maria Angélica, nº 428, apt. 301, Jardim Bothânico, Rio de Janeiro. Entrevista em anexo.

Essa pode ser mais uma forma de conceituar o desejo: para Rubin, uma necessidade de se expressar; para Palma, o desejo é essencial para tudo; para Dudude é uma urgência de vida, como ela mesma afirma:

A urgência, a urgência da expressão como artista. O desejo existe o tempo inteiro, o desejo é vida. Quando você pára de desejar você morre, um corpo sem desejo é a morte. Eu passei por isso quando a minha mãe morreu, eu estava em uma pesquisa e parei de me mover, eu não mexia porque estava na dor e o movimento perde o objetivo dele. E minha mãe teve um processo para construir o fim dela, ou seja, ela parou de desejar. Um corpo sem desejo, o que é que ele faz? O desejo mais animal, mais básico que for, se ainda há o desejo de comer já é maravilhoso, se há o desejo de conversar, de viver!²⁷⁴

É fácil reconhecer a necessidade do desejo para o viver quando trato de uma das maiores artistas e intérpretes da dança no Brasil, a paulista Marilena Ansaldi. Depois de doze anos afastada, retornou aos palcos com setenta anos de idade, no ano de 2004. Um afastamento causado por crise de pânico e por depressão provocada pelos anos de exaustão e luta para se manter no cenário da dança brasileira. Ansaldi afirma que “desse momento em diante fui abandonada por mim. Acabara o vigor, a fúria, a obsessão e a entrega desvairada do meu corpo e mente”²⁷⁵. Ansaldi encerrou sua carreira quatro anos depois: sua despedida do palco aconteceu no projeto *Figuras da Dança*, programa produzido pela *São Paulo Companhia de Dança*. Uma poltrona vermelha, um *tutu* e um telão foram o cenário para essa despedida:

²⁷⁴ Dudude Herrmann é bailarina, coreógrafa e intérprete-criadora. Diretora da Cia. Benvinda de dança em Belo Horizonte. Entrevista em anexo.

²⁷⁵ Retorno da diva. Marilena Ansaldi estréia novo espetáculo depois de 12 anos afastada. Disponível em: <http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/panorama/marilena/marilena.shtm>. Acesso em: 28/09/2008.



Fig. 25 – Marilena Analdi

No telão ao fundo, frases ditas em várias fases da vida, trechos de entrevistas, fotos da infância, adolescência, de seus espetáculos, pensamentos, sentimentos diversos. Opiniões sobre mente e corpo, movimento e paixão permearam a exibição do trabalho de toda uma vida dedicada à dança, ao teatro, à arte.²⁷⁶

E nessa perspectiva é que entendo que essência e existência caminham juntas, fazendo parte de um único ser, no qual a dança acontece. Para entender melhor essa questão, a fenomenologia de Merleau-Ponty considera que a dimensão essencial está unida à dimensão existencial, ou seja, essência e existência apresentam-se como dimensões de um mesmo fenômeno, o ser humano. É nesse sentido que considero a dança da artista veterana como essência, traduzida em uma escuta de um tempo vivido, uma proposta de dialogar com aqueles que entendem o palco como um lugar de pensamento, sentimento, sensibilidade, onde se constroem outras realidades. Essa dança que propõe um comunicar como partilha de sentidos e significações em um gesto estético, único, que acontece na essencialidade de “um outro corpo”.

²⁷⁶ *Marilena Analdi encerra carreira durante Figuras na Dança*. Disponível em: [HTTP://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/lenoticia.php?id=98664](http://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/lenoticia.php?id=98664) Acesso em: 28/09/2008.

4.3 – A Dança É O Meu Corpo, Eu Sou O Meu Corpo.

“Não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo”.

*Merleau-Ponty*²⁷⁷

A criatividade e suas produções são valores de produtividade humana e independentemente da linguagem artística é impossível não entendê-las dessa maneira. Não há prazo de validade para que o artista continue a falar de si no mundo e do mundo em si, um reflexo que se irradia nas formas singulares de criação e no fazer artístico. Como nos fala Clionise, que clama por essa humanidade na dança:

Hoje, não quero mais fazer aula de dança, nenhuma. Faço *yoga* e *pilates*. Minha diretora me questiona. Então, como você quer dançar? Eu quero dançar do jeito que uma pessoa dança, independentemente de técnica, quero ser uma pessoa, sou uma pessoa que dança, a *yoga* e o *pilates* me dão longevidade e me sustentam. Aham que sou louca! Me sustento com *pilates* e *yoga* física e emocionalmente, é o que me dá longevidade e assim, não me machuco. Porque dança machuca!

Não quero mais formatar uma técnica, sou um corpo. Eu quero me mexer, tenho um corpo com quase 50 anos, fiz aula de dança a vida toda. Tenho uma paixão por dança, por corpo, por movimento. Tenho essa necessidade de me mover se não eu morro, pode me enterrar, sabe?²⁷⁸

A arte se inspira no vivido e o corpo que dança não se cansa de escrever sua história para ser lida várias vezes e, a cada vez, sempre, em uma nova versão. É a busca, não de uma verdade, mas de uma “serdade”.

[...] e o homem é capaz de se ver a si próprio somente quando os artistas o ensinam a olhar-se à distância e de longe, quando põem-no diante de si mesmo convertido em uma superfície legível, em um texto que tem de aprender a ler, a

²⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo, Martins Fontes. 2006, p.207.

²⁷⁸ Clionise de Barros, entrevista concedida a mim, no dia 28 de dezembro de 2007. Local: casa da entrevistada. Rua Benjamim Constant, nº 229 apartamento 303, centro. Curitiba.

interpretar. Nem o mundo nem o homem são suscetíveis de uma exegese definitiva, não podem ser lidos de uma vez por todas; seu sentido é inesgotável, seu mistério infinito.²⁷⁹

O corpo que dança independentemente da idade ou da forma será sempre uma superfície a ser lida. Ele comunica e se expressa dançando e nesse saber falar deseja ser compreendido. Ao perceber, interpretamos, e nesse interpretar existe sempre a nossa própria subjetividade, é um fazer que não cessa, múltiplas interpretações. Merleau Ponty diz que “o mundo não está diante de mim, o mundo está à minha volta” e nesse olhar em torno, mas sem perder o foco da sua própria existência, o ser humano conscientiza-se do seu inacabamento: somos sempre uma obra inacabada, sujeitos de múltiplas leituras, infinitamente. Nesse inacabamento estamos sempre nos reinventando. Como será isso para a artista da dança? Como se dirigir a esse corpo? Com quanta habilidade e inabilidade esse corpo deve aprender a lidar? Isso não é a própria vida, a nossa própria existência?

Falando das transformações, eu sempre fui muito magra, uma magra normal, não era porque eu não comia, mas hoje, eu já tenho uma barriguinha e não sei o quê! Não vou dizer que estou feliz assim, a gente não fica feliz, mas... Não brigo com ela. E eu acho que o bailarino contemporâneo deveria trabalhar um pouco em cima disso, dessa estética do se aceitar. [...] O que te faz ser artista também é isso, é o que está fora, é você ter filhos, casar, relacionar com as pessoas, é o envelhecer e se aceitar, tem tudo isso.²⁸⁰

Desejo de se expressar, de se comunicar... Posso concluir que é o que faz a bailarina permanecer dançando, o que pode ser percebido nas entrevistas em anexo. A melhor forma que essas artistas possuem para se expressar é através do corpo e assim elas não instituem fronteiras no diante e no detrás, aqui e ali, aquém e além. Sempre temos algo a mais a dizer, não podemos ser lidos de uma vez por todas e assim considero que não há limites para se continuar dançando.

²⁷⁹ LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a Educação*. (Trad.) Semíramis Gorini da Veiga, 2ª ed. Editora Autêntica. 2005, p. 28.

²⁸⁰ Cláudia Palma é integrante da *Cia 2 do Balé da Cidade de São Paulo*, entrevista em anexo.

É possível perceber essa grandiosidade do próprio viver humano nas falas das dançarinas presentes neste capítulo que chamei de “falas sedimentadas no corpo”, em um corpo de sensações, percepções e afetos; ingredientes fundamentais para o ser que cria e habita esse universo chamado arte, tal como afirmam Ana Beatriz Kroef e Gisele Soares Gallicchio:

Os seres de sensação, ao se conservarem, abrem-se para a produção de novos devires, novas possibilidades de existência. A arte resiste ao desterritorializar o sistema de opinião, talhando fendas no guarda-sol que nos protege do caos. Ela é contraponto que vence a opinião e extrapola o vivido. Arte-fabulação, cujos seres de sensação, seres de fuga tornam-se traços de expressão, possibilitando a metamorfose, já que inventam novos mundos, compõem universos capazes de rasgar os significados, “estourar as percepções vividas”, percorrer direções e sentidos diferentes.²⁸¹

A dança contemporânea traz inúmeras possibilidades, tornando possível a continuidade na carreira. A bailarina veterana põe-se diante de si mesma, como um ser de sensação, na coragem de continuar se descobrindo, aliada ao desejo de continuar produzindo na busca de afirmação da sua arte e de sua própria identidade enquanto ser humano e ser criadora. Afirma o direito de continuar exercendo sua arte, rompendo com um sistema mergulhado no preconceito. Dentro ou fora dos padrões corporais estabelecidos, sua dança desenha traços-mundo-expressivos de onde surge a verdadeira beleza. Nesse lugar, os padrões não são possuidores de grande importância, nada ou pouco significam. E quem determina os padrões? Na história da humanidade, os verdadeiros artistas romperam com todos os padrões.

²⁸¹ KROEF, G, Ana Beatriz, GALLICCHIO, Gisele Soares. *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. (Org.) Daniel Lins. Forense Universitária; Fortaleza, CE. 2004, p. 6.

Conclusão

Não te deixes destruir... Ajuntando novas pedras e construindo novos poemas. Recria tua vida, sempre, sempre. Remove pedras e planta roseiras e faz doce.

Recomeça. Faz de tua vida mesquinha um poema. E viverás no coração dos jovens e na memória das gerações que hão de vir.

Esta fonte é para uso de todos os sedentos. Toma a tua parte. Vem a estas páginas e não entres seu uso aos que tem sede.

Aninha e suas Pedras (1981)

Cora Coralina

O tempo não é somente uma espera, o tempo também é um agir e uma escuta, o importante é entender o que e como o sujeito enquanto ser humano, a partir dessa escuta, se refaz e como ele se relê ao ouvir o passar do tempo. Não se deixar destruir, mas se reconstruir sempre e eternamente, recriar a si mesmo e à vida como um eterno rascunho, remover e instaurar novas experiências, fazer de um “si” uma escrita poética e se entregar ao “outro” sempre em novos textos para novas leituras. Esse é o objetivo e condição primeira da existência de todo artista para consigo mesmo e para com a sua arte. Portanto, o corpo maduro não pode ser visto como uma sobrevida na dança. Pelo contrário, a dança só acontece nesse corpo porque ela pede, pelo viés do desejo, para que esse corpo continue a falar de si, restituindo-o ao encontro da dança, que o solicita. “Através do tempo, mantenho um dos mundos momentâneos pelos quais passei e faço dele a forma de toda a minha vida”²⁸². E a forma de viver o mundo, estar no mundo e compreendê-lo se dá, para toda bailarina, dançarina, intérprete-criadora, através da sua dança. Sendo assim, resta ao artista

²⁸² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006, p. 125.

da dança trabalhar-se e descobrir-se sempre e infinitamente, independentemente de corpo ou idade.

Este trabalho teve como objetivo abrir um espaço de discussão e teorização das experiências da dança realizadas pelas bailarinas e intérpretes-veteranas, legitimar a existência e a possibilidade desse “um outro corpo” continuar o seu fazer artístico fora dos padrões e estereótipos fortemente construídos tanto no universo da dança quanto na cultura midiática ocidental, onde se valoriza o polido, o liso e o vigor físico.

Para tanto, foi necessário falar da beleza e ir de encontro a pensamentos e regras estabelecidas no contexto da dança, como declara a coreógrafa e dançarina Márcia Milhazes: “no Brasil, há uma questão cultural muito forte, um culto ainda muito arraigado ao corpo belo”²⁸³. E mesmo com todos os avanços, as quebras de paradigmas da dança moderna em relação à dança clássica, novas pesquisas na dança contemporânea e conseqüentemente o surgimento de outros corpos no cenário da dança, ainda assim afirma Milhazes: “a referência estética dominante ainda é a do balé clássico e de seus estereótipos. Em geral, corpos mais desconstruídos ainda sofrem resistência”²⁸⁴.

Inteira ou em partes, a mulher não pode ser vista apenas a partir desses estereótipos, sempre, de alguma forma, impostos. O corpo é mais assimétrico do que simétrico, sua beleza surge e faz parte dessas diferenças. Meu objetivo foi chamar atenção justamente para as diferenças, para esse corpo mais real do que irreal, na tentativa de valorizar suas singularidades, trazer o mais humano na aparência e na vivência, não negar sua alteridade em virtude do comum. Assim como é importante estudar as diferenças também é importante estudar suas singularidades, questões fundamentais que envolveram este trabalho. Sobre o igual e o diferente Muniz Sodré analisa:

Mas por que dizemos que alguém é igual ou diferente de outro? Porque comparamos. Comparamos como se fosse o caso de identificar objetos. E comparamos

²⁸³ MILHAZES, Márcia, Apud: OLIVEIRA, Gustavo. O singular e o plural. In: *Revista Gesto*, n 2, junho de 2003. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, 2003, p. 58.

²⁸⁴ Idem, p. 58.

para exercer poder, para dominar. Na verdade, os homens não são iguais e nem desiguais. Os homens, seres singulares, coexistem em sua diversidade.²⁸⁵

A mulher constrói o seu mundo e, independentemente de suas escolhas, sua valorização enquanto ser humano não pode ficar apenas no lugar do esteticismo da vida. O corpo feminino maduro na dança foi tratado aqui como corpo-sujeito, ele traz o sujeito à tona e diz que é e precisa continuar sendo sujeito, sem uma nostalgia de ser, mas em uma verdade consciente de ser. As experiências vividas e sentidas pela mulher madura na dança demonstram, significam e expressam o seu entendimento do mundo. O corpo da mulher que dança com mais de quarenta anos é o corpo que ela possui hoje, com sua forma e sua idade traduzidas na sua realidade, e é através dele que ela se comunica e realiza sua arte. Aceitar que o corpo é humano, sujeito a falhas, ao envelhecimento, às dores, com todos os seus sentidos possíveis e com toda a sua fragilidade, reconhecer isso na carne é a própria magnificência da vida. Afinal, o corpo nos dá adeus todos os dias.

Nesta dissertação questioneei sobre a visão tão comum da bailarina como sinônimo de beleza, harmonia e perfeição, ou seja, um corpo-objeto, um corpo impossível, o que também é questionado pelo brasileiro André Lepecki, professor da New York University:

[...] estruturas de comando que se configuravam nas funções do mestre, do coreógrafo, do espelho, do estúdio, do palco italiano, do corpo hipertreinado, do corpo anoréxico, do corpo-imagem ou corpo-robô, sem vísceras nem desejo, sem excesso nem sombra.²⁸⁶

Para Merleau-Ponty, “a espessura do corpo longe de rivalizar com a espessura do mundo, é, ao contrário, o único modo que tenho de ir ao coração das coisas, fazendo-me mundo e o tornando-o carne”²⁸⁷. Então, o caminho que realizei foi na busca do corpo unificado como trata Merleau-Ponty, o corpo simplesmente humano, com todos os seus

²⁸⁵ SODRÉ, Muniz. Diferença e diversidade. In _____ *Metamorfoses da cultura contemporânea*. (Orgs.) Fernando Schuler, Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 54.

²⁸⁶ LEPECKI, André Lepecki: O corpo colonizado. In _____ *Revista Gesto*. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, nº 2, v. 6. 2003, p. 8.

²⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1978, p. 178.

excessos, vísceras, limitações, dúvidas e anseios, o corpo como ele é, possibilidade sedimentada na dança contemporânea que abre novos caminhos para outros corpos e outras pesquisas, ou seja, não mais um corpo robotizado e sem desejos, de acordo com a citação de Lepecki.

Refleti como a mulher, sob a batuta de um professor ou coreógrafo, foi tratada e vista de forma misógina, o que ainda acontece mesmo com a evolução da dança na contemporaneidade e sua abertura para a diversidade. Valorizei a luta dessas mulheres bailarinas, dançarinas e intérpretes-criadores em defesa de sua arte na beleza da maturidade. Questões que poderiam ser amenizadas, melhoradas e/ou adequadas se os próprios profissionais, artistas, donos de escolas e aqueles que comandam instituições públicas permitissem uma educação na dança voltada para o humano, em seu crescimento enquanto sujeito e na valorização de um “si”. A metodologia da mudez do ensino da dança clássica e sua estética-anoréxica, sob medida para bailarinas robotizadas, deve ser repensada. Em pleno século XXI é impossível pensarmos na bailarina apenas como mera executante que simplesmente aceita o peso das sapatilhas e os exercícios que disciplinam o corpo e a alma, colocando em risco sua própria vida para se manter dentro de um estereótipo, como na pesquisa sobre anorexia em bailarinas, presente nesta dissertação.

Sendo assim, esta dissertação busca tornar de conhecimento cultural e social que há outras formas e outras linguagens na dança, possíveis para todos, nas quais se pode trilhar um caminho infinito nas potencialidades criativas do ser, como foi descoberto pelas mulheres do *Danza Voluminosa*, que sempre desejaram dançar, mas ouviram desde pequenas que a dança não é lugar para meninas gordas.

Todos têm potencialidades a serem desenvolvidas e fazê-lo com afeto e respeito, segundo os ensinamentos de Klauss e Angel Vianna, é o melhor caminho. Como resultado poderá surgir um trabalho mais solidificado na singularidade de cada corpo-sujeito. Dessa forma considero necessário reformular e repensar o ensino da dança como um dos caminhos possíveis para a ampliação e valorização não apenas de corpos maduros, mas de toda a diversidade humana em cena, no entendimento de que na dança, como fala Angel, não há idade para começar ou parar de dançar, como também não há corpos lícitos para a dança. Assim instaura-se a necessidade de discutir e ampliar novos olhares para a dança,

reformular conceitos e antigos valores que permeiam o seu universo, provocar transformações no modo como as pessoas olham e entendem a dança.

Para o homem que pensa, o maior sujeito da arte é o homem ou apenas seu lado externo, sendo difícil para o artista explorar o exterior humano, como é para o sábio explorar seu interior. E o assunto mais difícil é a beleza, tão paradoxal que isso possa parecer. Mas a beleza propriamente dita não se sujeita a números e medidas.²⁸⁸

É essa beleza que não se sujeita a números e medidas afloradas pelas marcas do tempo que busquei valorizar neste trabalho. São fundamentais o entendimento e compreensão dessa beleza como realidade do corpo físico do ser. A senescência é um caminho pelo qual todos passarão, mas que o ser humano renega. “Vivemos negando a morte, mas corremos o risco de morrer – o que ainda é inevitável – como se nunca tivéssemos vivido”²⁸⁹. A velhice pode se tornar um lugar terrível para o ser humano e um peso maior para muitas mulheres, principalmente em nossa sociedade ocidental na qual o mito e a busca pela eterna juventude estão em primeira instância. Viver somente o corpo e para o corpo pode tornar esse tempo vivido sem nenhum valor de vida, são corpos sem história, ou seja, “dos quais tentamos apagar, com o auxílio da medicina, todas as marcas do passado”²⁹⁰.

As falas dessas bailarinas, dançarinas, intérpretes-criadoras presentes na dissertação me ajudaram a refletir sobre a duração da carreira e a possibilidade de se continuar nos palcos, vencendo o tabu de que a carreira na dança é curta. Os exemplos citados mostram que é possível envelhecer dançando, mas há que se ter coragem para vencer velhos tabus e cânones vigentes. “Na finitude de sua existência este corpo ressoaria a infinita potência criadora do mundo”²⁹¹. Parafrazeando Sant’Anna, afirmo que na finitude

²⁸⁸ WINCKELMANN, Joachim. Apud: JEUDY, Henri Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. (Trad.) Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 25.

²⁸⁹ KEHL, Maria Rita, Apud: Aduino Novas. *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. (Org.) Aduino Novas. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 259.

²⁹⁰ Idem, p. 258.

²⁹¹ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade. 2001, p. 100.

de sua existência o corpo mais velho na dança poderá ressoar dentro de si suas potencialidades criativas, ampliando sua hipótese de vida.

[...] no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros” [...] que me freqüentam, que freqüento, com os quais freqüento um único ser atual, presente.²⁹²

O corpo como um solo, trabalhado, cultivado e germinado pela dança e pela vida não se deixa morrer quando regado pelas águas do desejo. O corpo feminino maduro na dança desperta e necessita de outros olhares, seja nos e dos corpos de espectadores e em outros tantos corpos que dançam ou que habitam esse universo. Frequentando e sendo frequentado pela essência da dança e por todos esses “outros corpos”, reafirma e (re)significa sua presença de mundo na continuidade do exercício de sua carreira e em sua existência enquanto um ser único, presente no movimento da vida e no direito de exercer sua arte.

Propus nesta dissertação que esse solo enquanto “corpo” que dança seja frequentado, não pelo fogo que queima a plantação chamado preconceito - que nada colhe desse plantio e que por isso não alimenta a vida - mas sim pelos olhares germinativos da própria existência, em uma construção de vida viva, de e em um ser vivente. Pela semente da arte e pelas potencialidades criativas inerentes aos seres humanos, indispensáveis para a sobrevivência do ser artista, a bailarina veterana cultiva a sua dança, reajustando-a em seu “um outro corpo”. Dessa forma, são ampliadas suas relações com códigos estabelecidos para além do contexto comum, abrindo-se assim novos caminhos para si e para a dança. Que os ecos produzidos nesse encontro visível-sensível ecoem ao encontro de outros corpos

²⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dívida de Cézanne*. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Cosac & Naify. 2004, p. 14.

comunicativos e abertos ao mundo. Percebo que a dança anseia e se permite habitar por esse “um outro corpo”.

“Um outro corpo” na dança, ou seja, um corpo maduro, é uma outra forma de ação no mundo e assim o próprio universo da dança se amplia, como diz a coreógrafa francesa Maguy Marin: “[...] a dança precisa estar articulada com a sociedade e, para isso, precisa olhar para além de si mesma”²⁹³. No meu entendimento, olhar para além de si mesma é olhar para fora de códigos e corpos estabelecidos na interrogação desses estereótipos. A dança deve se permitir outros resultados, permitir-se a passagem de um lugar a outro, do perfeito para o imperfeito, do lícito para o ilícito. Se ela se fixa em apenas um molde, perde todo o seu sentido e todo o seu poder enquanto arte. Olhar para além de si mesma faz parte de todo processo de criação e construção artística e na dança isso não pode ser diferente. Qualquer tipo de arte exige essa necessidade, através da ousadia, fora do lugar comum, de contaminar pela vida outras formas de ver, ser e estar no mundo, não só de quem produz, mas também daqueles que dela usufruem, uma fusão mais humana e mais significativa.

Compreendo que os limites para dançar independem da idade. O corpo sempre será uma morada do limite, o importante é conhecê-lo e entender o que é possível realizar com o corpo que tenho neste momento, buscando formas de se manter inserido no mundo da dança, como faz Angel, como fez Gumiel, as Companhias 2 e as artistas independentes que aqui citei. O corpo da bailarina veterana é dono de uma maturidade e de amplas possibilidades de conhecimento de si e de suas potencialidades, que são valores que não podem ser negados. O saber adquirido e as experiências de uma vida na dança devem ser valorizados no enfretamento de uma sociedade de consumo que privilegia e enaltece o jovem, o virtuosismo, o descartável. Deve-se criar espaço e propostas na cena artística e em instituições culturais - os chamados “corpos estáveis” públicos de nosso país - para que nossas artistas possam se perpetuar na dança dignamente, com respeito, valorizadas pelo que significam e pelo que podem produzir artisticamente.

A consciência do corpo, sua escuta e o trabalho que ele realiza não estão dissociados do que ele é, do que foi e do que será, pois como nos fala Cleide Riva

²⁹³ MARIN, Maguy. Por uma arte do presente. In: *Revista Gesto*, nº 2, junho de 2003. Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, 2003, p. 17.

Campelo: “O homem serve à vida. Essa é a primeira lição de humildade que a morte (fundamento biológico) e a imortalidade (fundamento cultural) ensinam ao *homo sapiens*”²⁹⁴. Humildemente servindo à vida, mas dando a ela, através da arte, novas diretrizes e novos olhares nos caminhos possíveis de serem traçados, sem atalhos e sem desvios, para o encontro do corpo que dança na essência da maturidade.

Esse universo tão singular, próprio de cada artista, é sua fecundação ilimitada, quando cada momento presente no palco amplia o reconhecimento de si mesma e de sua arte. Como todo artista, a bailarina precisa continuar produzindo, criando, dançando. Esse é o seu trabalho, essa é a escolha que durante toda a sua trajetória lhe deu uma percepção do mundo e de si mesma. Assim, afirmo que diante de sua arte o tempo vacila diante do seu próprio corpo.

O corpo nunca saiu de cena e os artistas chamam-nos a atenção para as metamorfoses pelas quais o corpo vem passando no decorrer dos séculos: desde suas primeiras representações até como suporte e objeto da arte, são eles que despertam reflexões e suscitam muitas inquietações a respeito do humano, “são os artistas que conseguem dar forma a interrogações humanas que as outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicitar”²⁹⁵. E ainda nas palavras de Santaella, “em tempos de mutações que se intensificam, como é o caso desde o final do século XIX, há que se prestar atenção ao que os artistas fazem, pois, com suas antenas ligadas a uma sensibilidade pensante, sinalizam os rumos do projeto humano”²⁹⁶. Portanto, olhemos para o trabalho das Companhias Dois e das intérpretes-criadoras veteranas independentes como uma emergência de um novo rumo da arte da dança. A emergência de “um outro corpo”, de uma outra estética, de uma outra beleza, de outros e novos olhares tão necessários à contemporaneidade.

²⁹⁴ CAMPELLO, R, Cleide. O corpo no cotidiano. In: *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, nº 2, 1999, p. 8.

²⁹⁵ SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 67.

²⁹⁶ Idem, p. 67.

Referências

- ARGAN, Giulio, Carlo. **Arte Moderna**. (Trad.), Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. (trad.) Estela dos Santos Abreu. Campinas – SP: Papirus. 1990.
- BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena História da Arte**. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- BODEI, Remo. **As Formas da Beleza**. (trad.) Antonio Angonese. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- BOTAFOGO, Ana. **Na ponta dos pés: a trajetória de uma estrela**. Baseado em entrevistas para Leda Nagle e Dalal Achar. São Paulo: Globo. 2006.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. (Trad.) Lúcia Olinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BRAGA, Suzana. **Tatiana Leskova, uma bailarina solta no mundo**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. 2005.
- CAMPELLO, R, Cleide. O corpo no cotidiano. In: **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, nº 2, 1999.
- SALLES, Cecília. Alguns diálogos foram possíveis. In: _____ **Húmus 3**. (Org.) Sigrid Nora. Caxias do Sul, 2007,
- SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty**. São Paulo, Ed. UNESP, 2006,
- CAVALCANTE, Carlos. **História das Artes**. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1978.
- DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. (Trad.) Geraldo Gerson de Souza. Editora UNESP, São Paulo 1998.
- DUARTE JR. João Francisco. **O que é Beleza**. São Paulo – Brasiliense, coleção primeiros passos, 3 ed. 2003.
- DANTO, C. Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. (Trad.) Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora. 2006.
- Egon Schiele**. Benedikt Taschen Verlag GmbH, tradução: Moraes, Zira. Lisboa, 2007.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. (trad.) Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ESTÉS, P, Clarissa. **Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** (Trad.) Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança.** 6º Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FERNANDES, C. **Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação.** São Paulo: Hucitec, 2000.

_____ **Corpo com-texto: dança-teatro na formação em artes.** Mesa Redonda O Corpo nas Artes. I Encontro Brasiliense da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Brasília, 14-16 de setembro de 2005.

FREIRE, A. V. **Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea.** Dublin: Cidade Editorial, 2005.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** (Org. e trad.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 1979.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir.** (Trad.) Raquel Ramalhe. Petrópoles, Vozes, 33ª ed. 1987.

GIANNETTI, Eduardo. **O valor do amanhã: ensaio sobre a natureza dos juros.** São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

GIL, José. **O movimento total. O corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras. 2004.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte.** (Trad.) Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro, LTC, 1999.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance, do Futurismo ao presente.** (Trad.) Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GREER, Germaine. **A mulher inteira.** (Trad.) Alda Porto. Rio de Janeiro: Record. 2001.

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

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte.** (Trad.) Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007.

JEUDY, Henri Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte.** (Trad.) Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LOUPPE, Laurence. Les imperfections Du papier. In _____ **Danses tracées.** (Org.) Laurence Louppe. Paris: Dis Voir, 2005.

- LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a Educação**. (Trad.) Semíramis Gorini da Veiga, 2ª ed. Editora Autêntica. 2005.
- Leituras do corpo**. (Orgs.) Christine Greiner e Cláudia Amorim. 1ª ed. Annablume, São Paulo. 2003.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura, textos essenciais. Vol 4: O Belo**. (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____ **A Pintura, textos essenciais. Vol 6: A Figura Humana**. (Trad.) Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIMA, Marcela. Um outro corpo: uma reflexão sobre a longevidade na carreira do bailarino e sua duração – hoje você dança... e depois? In: **Cadernos do GIPE-CIT**, nº 18, 2008.
- Lições de dança**. nº 2 (org. Sílvia Soter e Roberto Pereira). Rio de Janeiro. UniverCidade Editora, 2000.
- MATOS, Lúcia. Corpo, identidade e a dança. In: **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador, nº 10, junho de 2000.
- MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. 1ª edição. São Paulo: Ática. 1985.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3 ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006.
- _____ **O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne**. (Trad.) Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Cosac & Naify. 2004.
- _____ **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1978.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo, sistematização da técnica Klauss Vianna**. Summus Editorial, São Paulo, 2007.
- MORAES, R. Eliane. **O Corpo Impossível**. Editora Iluminuras - São Paulo. 2002.
- MORAES, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte**. Rio de Janeiro, Record. 1998.
- Mulheres Artistas**. Diversos Autores, (Trad.) Carlos Souza de Almeida. TASCHEN Gmbh, 2003.
- SODRÉ, Muniz. Diferença e diversidade. In_____ **Metamorfoses da cultura contemporânea**. (Orgs.) Fernando Schuler, Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2006.

- NAVAS, C., FONTES, F., BOGÉA, I. (orgs). **Na dança**. Unidade de Formação Cultural. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- NOVAES, Aauto. **O Desejo**. (Org.) Aauto Novas. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: Funarte. 1990.
- _____ **O homem máquina: a ciência manipula o corpo**. (Org.) Aauto Novaes. São Paulo: Companhias das Letras, 2003.
- O corpo feminino em debate**. (Orgs.) Maria Izilda Santos de Matos e Raquel Soihet. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1995.
- PIRES, Beatriz Ferreira. **O Corpo como Suporte da Arte: *piercing*, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo, Editora Senac, 2005.
- PIETRAGALLA, Marie-Claude. In _____ **Les Cris Du corps**. (Org.) Parice Zana, Yoshi Omori. Éditions Alternatives, 2004.
- PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1985.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. 2º Ed. Rio de Janeiro. Funarte, 2005.
- RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. (Trad.) Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco. 2000
- RIBEIRO, Maristela. **Fendas e Frestas, a mulher, da contemplação à interlocução**. Salvador: EDUFBA, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus. 2004,
- SANT'ANNA, D. Bernuzzi. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Políticas do corpo**. Org. Denise Bernuzzi de Sant'Anna. São Paulo: Estação liberdade, 1995.
- SANTOS, F. Mário, GALVÃO, Nádía Nunes. **Convite à arte e convite à dança**. Livraria e Editora Logos, São Paulo. 1961.
- SILVA, R, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. EDUFBA, Salvador – BA. 2005.

- SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina. 2003.
- SILVA, Soraia Maria, In _____ GUINSBURG, J. BARBOSA, A. M. (Orgs.). **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SIQUEIRA, C, Denise. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In _____ **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. (Orgs.) Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2008.
- VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. (Trad.) Christina Murachco e Cecília Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VIEIRA, Sérgio. **Balé Guaíra**. Imagem Sul, 2006.
- VIGARELLO, Georges. **História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje**. (Trad.) Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.
- VILLAÇA, Nízia. GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.
- VILLAÇA, Nízia, GÓES, Fred, KOSOVSKI, Ester. **Que Corpo é Esse?** Rio de Janeiro: MAUAD, 1999.
- VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.
- VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3ª ed. São Paulo: Summus. 2005.
- KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança descobre o Brasil**. DBA – Dórea Books and Art, 1994.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. (Trad.) Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1ª edição brasileira, 1990.
- KURTH, Peter. **Isadora: uma vida sensacional**. (Trad.) Cristina Cupertino. São Paulo, Globo. 2004.
- KROEF, G, Ana Beatriz, GALLICCHIO, Gisele Soares. **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. (Org.) Daniel Lins. Forense Universitária. Fortaleza, CE. 2004

Periódicos:

Revista Bravo. Abril de 2006

Revista Gesto, nº 1. Publicação Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. Rio de Janeiro, dezembro de 2002.

Revista Gesto, nº 2. Publicação Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE, Rio de Janeiro, junho de 2003.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Revista Gesto**. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, nº 2, v. 6, 2003.

OLIVEIRA, Gustavo. O Singular e o Plural. **Revista Gesto**. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, nº 2, v. 6, 2003.

Revista **Marie Claire**, julho 2005, nº 172.

Revista Motriz – Volume 1, nº 2, Dezembro/ 1995.

Revista Veja. Editora ABRIL, edição 2067 – ano 41 – n 26 – 2 de julho de 2008.

Sites:

POMAR, Alexandre. **De Kooning, um continuador**. Disponível em:

http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/10de-Kooning-1904.html.

Acesso em 1/7/2008.

HORA, DANIEL. **A epopéia de eros**. Disponível em:

<http://p.php.uol.com.br/trópico/html/textos/2795,1.shl>. Acesso em: 10/10/2007.

Balé com bailarinos obesos é sucesso em Cuba. Disponível em:

<http://noticias.terra.com.br/jornais/interna/0,,0I1796060-EI8255,00.html>.

<http://www.efdeportes.com/> Revista Digital - Buenos Aires - Ano 12 - Nº 111 - Agosto de 2007. Acesso em 5/07/2008.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **A insustentável visibilidade do corpo**. Disponível em:

<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/denisept.htm>. Acesso em 31/7/2008.

Ivonce Satie, uma bailarina na flor da idade. Disponível em:
[HTTP://www.nippobrasil.com.br/2.semanal.entrevistas/322.shtml](http://www.nippobrasil.com.br/2.semanal.entrevistas/322.shtml). Acesso em: 19/6/2006.

AMIGOS BALÉ DA CIDADE. Balé da Cidade: corpo estável no Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: <http://www.amigosbalecidade.com.br/acia.asp>. Acesso em 19/6/2006.

Balé Teatro Castro Alves passa por reformulação em Salvador. Disponível em:
[HTTP://www.bahiaemfoco.com/noticia/4586/bale-teatro-castro-alves-passa-por-reformulação-em-salvador](http://www.bahiaemfoco.com/noticia/4586/bale-teatro-castro-alves-passa-por-reformulacao-em-salvador). Acesso em 28/9/2008.

MARTINS, A. M.; BIÃO, A. **Uma Companhia Ilimitada.** Disponível em:
<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Dan%E7a/ciailimitada.htm>. Acesso em 18 nov. 2006.

Marilena Ansaldi encerra carreira durante Figuras na Dança. Disponível em:
[HTTP://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/lenoticia.php?id=98664](http://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/lenoticia.php?id=98664) Acesso em:28/09/2008.

Jornais

A Tarde – Salvador, BA. 15/03/2008. Caderno 2, p. 5. Ana Botafogo sem limite para dançar. Jornalista Içara Bahia.

ANEXOS

Anexo I – Entrevista com Cláudia Palma.

Anexo II – Entrevista com Márcia Rubin.

Anexo III – Entrevista com Dudude Herrmann.

Anexo IV – Entrevista com Ana Vitória Freire.

Anexo V – Reportagem: *Ana Botafogo sem limites para dançar*. Jornal **A Tarde** – Salvador, BA. 15/03/2008. Caderno 2, p. 5. Ana Botafogo sem limite para dançar. Jornalista Içara Bahia.

Anexo VI – Vídeo: Um outro corpo, uma outra estética para a dança.

ANEXO I – CLÁUDIA PALMA



Cláudia Palma – *Solo Um Outro Corpo* - 2005*

Entrevista com Cláudia Palma Fonseca Murano
Centro Cultural São Paulo, bairro Liberdade, São Paulo.
1º de agosto de 2008.

Cláudia Palma é intérprete criadora, coreógrafa, professora e integrante da *Cia 2 do Balé da Cidade* de São Paulo.

* Foto cedida pela artista para a pesquisadora.

ML – Quantos anos você tem e qual a sua formação em dança?

Tenho quarenta e seis anos. A minha formação na dança é clássica, é o que eu tive de muito forte, embora eu tenha começado muito tarde a dançar. Comecei com dezesseis anos, com a técnica de Jazz que na época era muito influente e eu já gostava muito de dançar, acabei fazendo uma aula e me apaixonando desde o início e achei que era aquilo que eu queria fazer na minha vida. Só que eu sabia que precisava de alguma coisa que me desse um pouco mais de... que consolidasse mais a dança dentro do meu corpo. Então as pessoas falavam para mim: Cláudia, vá fazer dança clássica porque é isso que vai te ajudar, é isso que vai te dar a formação e é uma escola. E foi isso exatamente o que eu fiz. Quando eu entrei na faculdade com dezoito anos eu queria fazer Educação Física, eu sou formada em Educação Física, era o meu sonho desde pequeninha. Mas sem dúvida alguma foi a dança clássica que me colocou de pé, foi o que me estruturou fisicamente. Acho que eu devo muito a essa formação, mas comecei muito tarde, então eu tive que passar por um processo de aceleração muito grande e corri atrás porque as meninas da minha idade, com dezoito anos, eram formadíssimas, lindas e maravilhosas. Hoje em dia as meninas começam a dançar profissionalmente com quinze anos. Eu profissionalmente dancei com vinte e três anos, quando entrei para a Companhia *Cisne Negro*, e comecei a ganhar o meu dinheiro profissionalmente.

Antes disso, trabalhei quatro anos na *Casa Forte*. A direção era do Edson Claro, um cara maravilhoso que também me ajudou muito na minha formação porque tinha a visão da dança como educação, o movimento como educação. Eu já estava começando a me profissionalizar e então ele me deu a oportunidade de dar um grande passo para isso. A minha formação foi essa basicamente, a dança clássica mesmo! Ela é que me orientou.

Passei pelo *Casa Forte*, fiquei trabalhando quatro anos nessa companhia e depois prestei audição para o *Cisne Negro*, que era uma companhia na qual eu queria muito entrar. Depois do *Cisne Negro* eu fui para o *Balé da Cidade* onde fiquei um ano, depois com a Ana Mondini que é uma grande coreógrafa e inclusive agora está trabalhando na Alemanha. Eu tinha uma identificação muito grande com ela. E ela formou, criou uma companhia com pensamentos bem diferentes das que existiam e eu achava aquilo lá o máximo para mim. Eu estava em contato com pessoas com as quais eu já havia dançado há muitos anos e ela

montou a *República da Dança*, que durou dois anos. Depois eu voltei para o *Balé da Cidade* que é uma Companhia bem grande. Eu gostava de trabalhar com companhias pequenas, mas a minha volta para o *Balé da Cidade* foi um grande ganho, aprende-se muito, você trabalha com muitas pessoas ao mesmo tempo. Então você tem que aprender a lidar com um repertório vasto, bastante vasto! Os próprios coreógrafos que trabalham com a companhia proporcionam isso, além da própria companhia que oferece as aulas de contemporâneo, vários estilos e isso tudo ajuda na formação, colocar o “corpinho” pronto para trabalhar.

ML – Na Revista *Gesto do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro* você declara para o jornalista Gustavo de Oliveira que: “sentiu essa diferença física aos trinta e sete anos. O que foi muito ingrato, pois também foi quando você se sentiu madura e realmente pronta para a dança”. Fale um pouco dessas transformações corporais e como você lida com isso aos quarenta e seis anos.

Aos trinta e sete anos foi quando eu realmente comecei a sentir uma transformação no meu corpo mesmo. Eu não sabia bem o que era, mas eu sentia que tinha um certo enrijecimento das articulações, uma textura da pele, uma questão toda hormonal e pra mim uma mudança muito grande também porque foi a partir dos trinta e sete anos que decidi ser mãe. Por causa da minha profissão, por ter começado tarde e em função de tudo isso, eu quis realmente aproveitar esse caminho de forma bem longa, porque infelizmente em algumas companhias nas quais passei o fato de a bailarina engravidar era sinônimo de deixar a dança e eu não acreditava nisso. Eu achava que você poderia dançar grávida e que logo depois você poderia voltar, mas eu vi várias companheiras passando por isso e eu achava muito injusto. Entendo as companhias, mas achava injusto.

Então eu comecei a sentir uma transformação também com o tratamento para engravidar porque eu não conseguia engravidar e tomei muito hormônio. E tem a ver com o que a gente está falando porque é uma mudança do ser humano e que está implícita na dança porque sou eu que estou fazendo, é o meu corpo. Então tive que passar por esse processo e foi bastante difícil, mas depois que eu tive o meu filho - com a graça de Deus eu consegui - acho que fui aceitando esse corpo que ficou mais bacana e percebia que essa

transformação vinha na minha dança naturalmente, os movimentos tornaram mais sutis, principalmente eu que sou até considerada uma bailarina com muito *speed*, muito dinâmica e ainda sou, e isso é uma característica minha mesmo, eu lido com o corpo todo e esse *speed* está em mim. Eu tenho uma agitação por dentro do meu corpo, sinto isso o tempo inteiro, eu acho que é uma inquietação minha, e passo isso no meu corpo. Mas enfim! Eu sentia essa transformação sim e comecei a aceitar, mas no começo eu achava injusto também. Eu pensava assim: Pôxa! Agora que estou mais madura e me sentindo assim, mãe, bacana, plena, sentia as outras dificuldades do físico. Mas também você vai vendo que não precisa do muito e com o pouco você já diz muito.

Quando você é jovem, você precisa do gás, aquilo é que te faz se sentir bailarina. Quando você vai atingindo a maturidade, começa a perceber que não é isso que te faz ser uma bailarina. Eu não gosto nem de falar “bailarina”, eu gosto de falar de “arte” porque eu acho que você separa a bailarina e a artista. A arte engloba tudo, ela fala sobre um todo, sobre esse corpo e tudo que percorre ele. Então, tem algumas coisas que você não precisa mais e também não quer porque você não quer mais fazer o que fazia anos atrás, aquilo lá, já não te pertence mais, então é... um outro corpo. Por isso que eu acho que o trabalho *Um Outro Corpo* é muito legal e veio em um momento muito bacana porque ele fala de memórias de vários corpos e inclusive de um corpo que não está mais aqui: eu falo sobre a morte, sobre a transformação e sobre a linha que você tem que ultrapassar, que não é só uma linha, é o que você tem que ultrapassar de dentro para fora, e de quantas coisas que você tem que passar... Às vezes você não ultrapassa, e o medo para isso, o quanto custa para passar! Então, isso tem a ver com limites. O corpo tem limites sim, e você tem que aprender a lidar com esses limites.

ML – Eu penso e defendo a idéia de que a questão do limite na bailarina veterana como novas possibilidades de criação.

Exato! Exato!

ML – Também afirmo que a essência da dança encontra seu lugar nesse corpo maduro. O que você pensa sobre isso?

Com certeza! Não é mais virtuosismo e isso é bacana na maturidade porque você não precisa mais competir com ninguém. O que você conquistou até aqui, ninguém te tira, o espaço já é seu, então não tem realmente aquela competição que existe em companhias. Eu vivi muito isso. A vida toda você compete e na maturidade não precisa, é o econômico mesmo, é a essência, tanto é que eu trabalhei em outras companhias, mas com a Cia 2 tenho uma vida totalmente diferente da Cia 1. Na Cia 1, é aquela bailarina para executar, que tem que fazer quinhentas mil vezes a mesma coisa, a perfeição... Nós não! Por exemplo, eu posso me permitir hoje a chegar um dia e falar... Tem um companheiro lá que dança muito comigo, há anos, meu grande companheiro de dança e a gente faz coisas juntos e chega em um ponto que a gente fala: hoje a gente não vai passar? Não, não vamos passar! Porque não é “o” fazer, fazer para quê? Não é a repetição mais, e isso está dentro da sua maturidade porque você sabe que a hora em que você for fazer, você vai fazer buscando outras possibilidades, então você não vai mais re-pe-tir o que você “tem” que fazer. Não é a forma, é a essência, é o de dentro e isso só é permitido com a maturidade, com a falta da competição: não é o “para fora”, não é só o “fazer”.

Eu sempre tive essa preocupação, na minha vida toda, mesmo! Com essa questão do fazer e da repetição, eu sempre tive preocupação com a essência, sempre... Eu tinha que saber o que eu estava fazendo. Eu nunca fazia os movimentos porque tinha que fazer ou porque me mandaram fazer. Eu acho até que fui uma bailarina privilegiada no sentido que... Até colaborou com a minha vida profissional porque os coreógrafos sempre se aproveitaram do que eu poderia estar dando e isso me ajudou muito porque não virei uma bailarina só de repetição, também fui dando e sempre tive uma troca muito grande com os coreógrafos. E eu como coreógrafa trabalho muito assim, não faço o bailarino só repetir ou só executar o que eu mandei, também busco essa essência, acho que é toda uma evolução, acho que isso faz parte da dança contemporânea. Quando comecei na dança a bailarina era uma executante, mas eu já sentia essa transformação em mim, eu já tinha essa preocupação.

ML - Esse é o diferencial da bailarina enquanto artista e não apenas como uma executante?

O corpo precisa estar presente e a gente precisa pensar nesse corpo presente o tempo inteiro. Não é você coreografar em um lugar... Por exemplo: eu ouvi um bailarino falando assim: “Eu não agüento mais dançar pensando no que vou comer de noite”. E isso me chocou porque eu nunca fiz isso na minha vida e eu estou sendo... assim, muito sincera mesmo! Eu sempre trabalhei e eu posso falar isso porque sei que as pessoas me vêem assim, eu sempre trabalhei com muita presença, os ensaios para mim eram sempre ensaios de espetáculo, sabe? Não tinha meia, não tenho “meio fazer”, ou eu vou e faço ou não faço. Porque eu quero curtir e deleitar com o que estou fazendo, se não para mim não tem sentido, não faz sentido, esquece! Mas me choquei e aí eu fiquei muito contente porque esse bailarino me deu a.... Como eu trabalho em cima dessa essência, acho que é uma responsabilidade poder trabalhar com a outra pessoa e tirar dela o artista que ela tem, não só o executor, e eu achei bacana porque eu consegui isso dele. Eles estavam percebendo o que eu estava querendo dizer com o trabalho, então eu sei que, com o meu trabalho, eles não vão pensar no que eles vão comer de noite (risos). E isso foi muito legal, foi um ganho, eu fiquei preocupada, sério! Se não fica em cima só da estética.

Falando das transformações, eu sempre fui muito magra, uma magra normal, não era porque eu não comia, mas hoje, eu já tenho uma barriguinha e não sei o quê! Não vou dizer que estou feliz assim, a gente não fica feliz, mas... Não brigo com ela. E eu acho que o bailarino contemporâneo deveria trabalhar um pouco em cima disso, dessa estética do se aceitar.

ML - Você acha que o estereótipo da bailarina, além da sociedade privilegiar a juventude e a magreza, é alimentado também dentro do universo da dança?

É! E pelas próprias companhias onde isso é mais emblemático, onde a estética é mais forte. Mas eu acho que a bailarina contemporânea hoje, que trabalha individualmente, não tem mais essa estética, eu acho que modificou. E esse corpo transformado, modificado

esteticamente, é tão bonito! O que eu acho legal do contemporâneo é isso, é ver a possibilidade de um corpo “normal” estar dançando. Não é maravilhoso? Um corpo real!

ML - Também na *Revista Gesto* você fala que o *Deserto dos Anjos* só poderia ser dançado por bailarinos mais velhos e acrescenta que o bailarino mais jovem também sofre com o estereótipo.

Eu confirmo, acho que dificilmente eu conseguiria falar de *Deserto dos Anjos* com um elenco imaturo, dificilmente...! Porque eu precisava da experiência de vida e não somente da experiência física. Precisava da experiência de vida, de coisas que você passa, enfim... Daquilo que está fora da dança. O que te faz ser artista também é isso, é o que está fora, é você ter filhos, casar, relacionar com as pessoas, é o envelhecer e se aceitar, tem tudo isso. O *Deserto dos Anjos* é um tema muito difícil porque estou falando sobre os velhos, sobre a velhice abandonada.

ML - Qual o ano do espetáculo *Deserto dos Anjos* e por que falar da velhice?

Foi em 2002. Eu acho que tinha uma história toda que vinha vindo, a questão da minha avó que morreu com noventa e sete anos, nessa época ela devia ter mais ou menos isso. Essa preocupação mesmo com a velhice, da pessoa que vai envelhecendo e a colocam em um lugar para definhar, morrer! Eu não sei, eu tinha essa preocupação, não sei dizer assim... Você perguntando eu fico pensando que tem tudo a ver com a minha avó, com a limitação física dela, com a questão da idade. Acho que o *Deserto dos Anjos* acabou surgindo disso e eu fiz uma pesquisa bem intensa dentro de um asilo, com esses velhos abandonados mesmo. Eu já tive contato com asilos antes e fiz algumas coisas dentro de asilo no decorrer da minha carreira, um espetaculozinho, uma conversa com um, conversa com outro e eu achei que é um universo muito rico para se tratar. A gente fala tanto do jovem, jovem, jovem... E a velhice, que é tão discriminada? E não há estrutura nenhuma!

Essa limitação do bailarino mais jovem, que falei, sobre não poder trabalhar no *Deserto dos Anjos*, o bailarino mais jovem não poderia mesmo realizar porque vem do corpo desses velhos. Porque são corpos que quase não se dobram e eu mostro essa

limitação no espetáculo, é um corpo da articulação dura, do enrijecimento. E não é só um enrijecimento físico: ele é mental também, é na cabeça. Tanto é que esses personagens no espetáculo estão sempre com o olhar perdido, vazio, um olhar de quem já foi, de quem não está mais aqui e que está só em uma memória, no passado. É como eles vivem, não têm a projeção do futuro e o presente é muito curto, é o agora, agora, agora e o passado que fica. Eles vão para o asilo com a malinha deste tamanho, pequena. Então! A vida inteira que você colhe, conquista, se transforma em uma malinha, uma cama e um criado mudo. É duro, é forte.

ML - Sobre o trabalho da Cia 2, você tem dimensão da importância no sentido da valorização do profissional mais velho na dança?

Eu tenho até essa dimensão, mas não sei responder porque eu estou dentro do processo, talvez quando eu não estiver mais aqui, dentro da Cia. 2, terei essa dimensão. Eu vejo o quanto as pessoas se espelham às vezes. Por exemplo, você me achou lá na Bahia e outras pessoas que procuram a companhia porque querem fazer entrevistas, porque acham isso o máximo, embora muita gente não ache! Não é todo mundo que tem esse pensamento, tem gente que fala: Pra quê um corpo mais maduro dançar? Para quê se tem um jovem que dança e tem virtuosismo? Tem muita gente que enxerga dessa forma, pra quê a longevidade? Então eu acho que vou ter essa dimensão, mesmo, no dia em que eu não estiver mais aqui. Mas uma coisa para mim é muito clara: o privilégio que eu tenho de não ter interrompido a minha carreira, eu tenho vinte e cinco anos de carreira ininterruptos, a possibilidade do *Balé da Cidade de São Paulo*, dessa instituição, me proporcionar isto é maravilhoso! Porque é diferente também aquele corpo que trabalha um período e depois pára e vai fazer outra coisa. Eu faço aulas todos os dias, clássico, contemporâneo ou a minha aula mesmo. Eu adoro fazer aula de clássico, eu faço dentro do meu limite e isso é uma opção do meu corpo. E isso é maturidade, é saber o que você quer fazer do e com o seu corpo e o que você quer dançar, é escolher. E a Cia 2, ainda bem que ela tem essa mentalidade porque ela abriu para esse caminho e eu posso dizer até que foi difícil porque eu vim de uma estrutura de fazer aula e ensaiar seis, oito horas por dia. Eu tinha esse sistema e para desvincular disso não foi fácil, precisei de um processo todo para entender

que eu poderia ter o meu tempo, para fazer outras coisas. Hoje, na companhia, se eu não quiser fazer nada, se eu quiser ler um livro porque ali é um tempo que eu tenho para ler um livro, eu faço. É maravilhoso isso! Claro que se a gente tem uma temporada ou se estamos em uma atividade intensa, você vai se dedicar mais ao físico, mas eu tenho essas possibilidades e eles têm essa cabeça. Eu até gostaria de estar fazendo muitas outras coisas, mas não dá mesmo, é um momento que eu não estou conseguindo. Gostaria por exemplo de fazer mais yoga, de fazer ticum, que eu gosto é uma coisa que eu trouxe isso para o meu corpo e me ajuda muito, taichi, gostaria de estar fazendo com frequência, é uma coisa que eu gosto muito, mas isso é uma coisa que a Cia. 2 dá essa possibilidade: se eu quisesse fazer eu posso fazer fora, é tranquilo, sem problemas nenhum, então quer dizer é uma mentalidade de dança madura. Hoje, a Cia. 2 possui seis integrantes, foi diminuindo, infelizmente (risos). Nós começamos com doze e foi diminuindo mas, por opções, as pessoas resolvem mudar e tem gente que resolve parar e desses seis a gente ainda tem a vontade de continuar.

ML – Uma pergunta que fiz e faço para mim e sei que é difícil de responder, mas até quando? Até quando eu posso dançar?

Eu não me faço essa pergunta e não penso sobre isso, sinceramente não! Tem algumas pessoas na companhia que até já colocaram data para parar de dançar, eu não. Porque eu quero viver cada processo, quero curtir essas transformações e acho que vou dançar até a hora em que eu sentir que a dança ainda me quer e que eu ainda dou conta do recado, que eu consigo passar alguma coisa. A partir do momento em que eu não conseguir mais passar com o “meu” corpo, com o instrumento que eu tenho para fazer... E eu acho que a arte é isso, é a necessidade de comunicar e você tem que saber o que você está fazendo, o que você está falando com o corpo. Enquanto eu tiver essa necessidade, esse corpo inquieto que eu tenho, “sou uma pessoa inquieta”, eu vou estar no palco. Lógico que a questão do limite físico existe, mas eu tenho certeza que essa maturidade fará essa transformação... Como a gente vai transformando na mente, eu tenho certeza que essa transformação vai sendo feita pelo meu corpo, naturalmente. Então é por isso que não fico me prendendo a isso: até quando? Agora! Até quando eu estarei em uma companhia oficial,

por exemplo, não sei! Vai depender muito de uma vontade política, de acreditarem. Parto do seguinte princípio, eu quero ser útil para a companhia, gosto de trabalhar em companhia, sempre gostei. Mas não tenho segurança nenhuma na companhia, recebo o meu salário todo mês, mas não tenho décimo terceiro, não tenho vínculo nenhum com a companhia, nenhum dos bailarinos tem, nós não somos efetivados, nada! Mas eu vivo assim, foi uma escolha minha e vivi assim a vida toda, infelizmente! Acho também muito injusto isso. Mas não foi feito muito para que isso mudasse, é uma questão política, bem política. Sempre digo que quanto eu estiver servindo como artista e não como bailarina para uma companhia oficial, que venha! Agora, o que vai acontecer daqui pra frente, realmente a gente não sabe, espero que (risos) que haja um casamento aí! O que está no limite de um outro corpo, o que está para além desse limite? Tem que ultrapassar, se você não ultrapassar... É um querer, a vontade, o desejo. O desejo é fundamental para tudo. É o respeito ao desejo ao qual você deve estar vinculado todo tempo. Se você não quer mais dançar não faz sentido impor isso ao corpo.

Não consigo me ver em outra área a não ser a arte. Está havendo um fenômeno muito interessante hoje em dia, as pessoas que fazem dança e são profissionais da dança como eu, por exemplo, muitas fazem outras coisas, faculdade de Psicologia, de Educação Física, porque não existe a perspectiva para o bailarino mais velho, são poucos os que estão e querem lutar por isso. Então! Existe esse fenômeno e acho muito interessante, mas também desestimulador, porque estão tão preocupados lá e será que estão realmente presentes na dança? Será que são artistas realmente? Ou estão só executando? Passando por uma face para ir para uma outra? Corpos de passagem... Será que isso é realmente ser artista? Talvez seja resultado de forças das circunstâncias, de perceber que não tem para onde ir. Você conta as companhias 2, quantas tem?

Nada na vida que não tenha continuidade não faz sentido. Se você tem um futuro antes e o que foi? É tudo muito instável. Este ano é de mudança, de eleição, pode vir um próximo diretor que ache uma grande bobagem a Cia. 2 e que não veja sentido nenhum em sua existência e acabe com a companhia, então é muito instável! É realmente vontade política. Conceito nós temos, estamos provando ao longo desses oito anos, são quase nove anos de Cia. 2: a companhia se consolidou, temos um público que gosta de assistir e que gosta de ver a Cia. 2, são trabalhos totalmente alternativos e em espaços alternativos,

trabalhos sociais, coisas que a Cia 1 não viabiliza porque tem que cumprir uma agenda. Nós temos uma agenda, mas é uma agenda mais arejada, criando possibilidades de fazer outras coisas, outros projetos e isso é muito bom, mas isso é a cabeça da Mônica, da Ana, que viabilizaram isso. O que eu acho que deveria ter é um conceito, um projeto mesmo, o que se quer fazer com essas pessoas que são maduras para que surjam outras coisas. Faltam possibilidades, há pouco espaço para a criação.

As pessoas falam para mim: o que você faz, Cláudia? Trabalho com dança, respondo. Ah! Você é professora? Não! Sou bailarina. Aí, eu ouço: ainda? Eu me choco e falo assim... É, ainda, ainda danço. Tem o preconceito e sofro muito este preconceito. Alguém que não me vê há muito tempo fala: você ainda dança!!! Quer dizer, você ainda está dançando? Isso é falta de conhecimento, as pessoas não conhecem as possibilidades na dança. As pessoas acham que a gente “ainda” dança de *tutu* e sapatilhas de ponta, quando você fala que é bailarina, intérprete-criadora ou que você está no teatro, as pessoas não entendem bem o que você faz, é todo um preconceito. Mas está começando a mudar...

Vem-me uma imagem na cabeça com relação a isso, as pessoas que assistem a gente é fácil ver que as pessoas estão falando: “nossa! São bailarinos mais velhos”. O Raymundo Costa, que faz parte da Companhia, tem cabelos brancos, acho o máximo um cara de cabelo branco dançando. Tudo começou mesmo, a vontade de ter uma Companhia com pessoas mais maduras veio do *Nederlands Dans Theater 3* com a Companhia Sênior deles. Quando eles criaram essa companhia... nossa! Todas as pessoas que tinham mais idade se encheram de esperança... Existe uma possibilidade, não é igual a *Nederlands*, é diferente, tem de ser diferente porque é um outro país, é um outro tudo, um outro corpo. Devem-se criar possibilidades para que isso possa existir.

ML – Qual a média de idade da Cia. 2?

Quarenta e cinco. Parece que não é muito... e não é! Mas para uma companhia de dança, é! Eu entrei na *Companhia do Balé da Cidade* com trinta e dois anos, hoje em dia, as pessoas que estão entrando, tem dezesseis, dezessete, já são profissionais com “essa” idade. Quer dizer! Olha a evolução! E estou falando de uma evolução de corpo, os bailarinos já estão lá na frente, na técnica principalmente. Eu vim para uma companhia

oficial com trinta e dois anos e eles chegam com dezesseis, quer dizer, é chão, né? Uma mudança muito grande neste percurso, acho o máximo, mas confesso que sinto falta de peso nestes corpos, neles tudo é para fora. Só o tempo para que a dança comece responder de uma outra forma.

ML – Como é a dança feita nesse corpo de quarenta e seis anos?

É uma outra dança. É uma dança boa, uma dança que... Acho a dança hoje uma roupa confortável, gostosa! Eu posso trocar de roupa várias vezes e ela vai me caber muito gostoso, não é aquela roupa apertada que te incomoda onde você tem que fazer um esforço para dar uma elasticidade. Ela é gostosa! Uma dança gostosa e que eu respeito, sempre respeitei muito e não tenho brigado com ela.

ANEXO II – Márcia Rubin



Entrevista com Márcia Rubin.

14 de julho de 2008.

Casa da entrevistada, na Rua Maria Angélica, número 428, apartamento 301, Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

Márcia Rubin é intérprete, coreógrafa e diretora da *Cia Márcia Rubin de Dança* no Rio de Janeiro. É professora das Faculdades Angel Vianna e Univercidade.

ML – Quantos anos você tem e qual a sua formação?

Estou com 46 anos e minha formação se deu basicamente na Escola Angel Vianna, com a própria Angel, Rainner Vianna, Regina Miranda e outras pessoas. Antes de entrar para a Angel, frequentei aulas diversas com Dona Ruth Bastos que tinha uma escola aqui no Rio, bem importante nas décadas de setenta e oitenta. Fiz clássico muito pouco na minha vida, já mais velha, com dezessete anos, e fiz pouco tempo... então! Minha formação é bem Angel Vianna e Regina Miranda.

A minha família toda fez Angel, minha irmã mais velha, minha tia mais velha. Começamos nas aulas de Rainner que eram aulas de dança livre e eram deliciosas de fazer. E eu fazia muitas aulas no *Curinga* também, com essa idade entre dezessete e dezoito anos, era a companhia emblemática dos anos oitenta no Rio de Janeiro. Acho que a dança contemporânea no Rio de Janeiro tem sua referência maior com o *Curinga* que formou toda uma geração, uma galera fazia aula, todo mundo fazia aula. Depois veio a formação da *Companhia Aérea de Dança* que era do João Carlos Ramos e ele também era coreógrafo, ele foi um filhote do *Curinga*. O João dançava no *Curinga* e criou no *Círculo Voador* a *Companhia Aérea* em 1985: eu fiz parte dessa companhia, fui da primeira formação, dancei durante três anos e lá eu também coreografava umas peças menores. Foi por essa época, em 1985, a coisa mais profissional que fiz com o surgimento da *Companhia Aérea*.

ML – No Documentário *Danças Cariocas* você faz um relato sobre o seu corpo. Fale um pouco sobre isso.

Eu não tenho... embora eu seja magra, na época que eu comecei a dançar existia esse perfil da bailarina, mas nunca tive um corpo flexível, alongado e minha musculatura é muito curta, eu peso muito pouco porque não tenho massa muscular quase nenhuma, então sempre tive muita dificuldade, embora eu tenha dançado a vida toda. Na verdade, o que me aproximou mesmo de um estudo profissional em dança foi o fato de eu ter dançado dança folclórica. Comecei profissionalmente nos palcos com dezessete anos. Eu frequentei escola judaica, a cultura judaica vem muito através da música e da dança também e eu sempre dancei. Nesse grupo de dança folclórica eu já coreografava, era bem nova e isso que foi o *start* para a minha vida de dança. A companhia representava a comunidade judaica no Rio de Janeiro, com coreógrafos de Israel durante uma época, e depois eu e mais outra menina coreografávamos e dançávamos em vários lugares no Rio.

Minha mãe me botou no balé moderno, eu tenho fotos (risos), eu e minha irmã, éramos muito pequenas ainda e era um pessoal que saía da Educação Física do Fundão que trabalhava com dança moderna, pessoas das antigas no Rio. Fiz muito esporte, a vida toda, e quando entrei na dança de uma forma mais séria aos dezessete anos, no balé clássico e tal, eu percebi que eu era bailarina da cintura para cima e da cintura para baixo meu corpo não

funcionava. Até hoje não tenho, meu *développé* é 45° graus, não tenho mesmo... e não tinha mais ainda. Na Angel foi aonde eu consegui um pouco mais de espaço dentro do meu corpo para trabalhar minha musculatura, mas eu sou uma bailarina completamente fora dos padrões e por isso essa minha fala de que existe alguma coisa que dança em mim, não é o meu corpo, meu corpo é forçado a responder a um desejo que é para além de mim (risos) eu sou apenas... estou aqui cumprindo a minha missão. E se realmente eu não dançasse, não conseguiria fazer mais nada.

Tenho a minha Companhia, acabei de voltar de Friburgo de um encontro de dança onde dancei um solo, foi um trabalho que fiz para o projeto SESC, o *Solo de Dança*, no começo deste ano. Eu tenho uma Companhia que tem o meu nome, mas ela trabalha de forma bissexta! Porque... nós não temos nem mais a subvenção, do projeto *Subvenção*, que foi o grande responsável pelo *boom* da dança no Rio de Janeiro e foi exemplar para o país inteiro: ele foi extinto, exterminado, como todas as outras ações artísticas por parte da Prefeitura, do Estado do Rio de Janeiro, há muito tempo que não existe nada, parece que vai começar a ter alguma coisa, então! A Companhia trabalha com projetos: quando tem um projeto aprovado por lei, com alguma verba, a gente se junta e faz. A maioria das companhias no Rio de Janeiro está funcionando nesse formato.

ML- Como é essa dança neste corpo que você diz que não foi feito para isso?

É um dom, danço desde os quatro anos. Não é que eu fui para a escola de balé clássico, eu não fui! Minha mãe era moderna, ela me colocou na dança moderna e para aprender violão (risos), embora ela tenha estudado piano e balé clássico.

A mudança que eu mais sinto no meu corpo, na verdade, são duas mudanças: uma, a qualidade expressiva que melhorou muito de uns anos para cá, com certeza! E a outra é a capacidade aeróbica que diminuiu muito. É um re(equilíbrio), umas coisas melhoram e passam a funcionar de uma forma melhor e outras que começam a falhar pela própria estrutura física que não comporta mais uma pressão tão grande. E como nós somos bailarinos, mas na verdade, embora seja uma profissão, não é que nem um corpo de baile que você acorda, toma café e faz aula, faz aula, faz aula, ensaia, ensaia, ensaia e volta para a casa. A minha condição é outra, eu não faço aula todos os dias, há milênios que eu dou

aula todo dia, mas eu não faço. E isso interfere diretamente no fato de poder manter uma Companhia para você poder estar trabalhando com isso diariamente de forma realmente profissional. São poucas as companhias que têm esse formato no qual o bailarino sobreviva da dança. Eu sobrevivo da dança/teatro, eu dou aula, trabalho em teatro e cinema que, aliás, é o meu ganha pão. Eu trabalho muito mais com teatro do que dança.

ML - A dança é uma carreira curta?

Não existe isso... carreira curta! Eu acho que a pessoa tem que entrar em contato com sua essência e saber o que ela quer fazer da sua vida, não tem carreira curta. Você é quem estipula o fim da sua carreira. Se você está numa companhia com um perfil muito claro, você tem que saber e ter consciência de onde você está e ir buscando desdobramento para o seu desejo de se expressar. O que passa por mim é que eu tenho o desejo de me expressar através da dança, é a forma que eu me expesso melhor, adoraria saber cantar porque a sociedade acolhe melhor a música, mas eu não sei cantar... então! Vou ter que descobrir uma forma de continuar vivendo em relação com a dança, agora... É muito diferente! Por isso que estou te falando, é muito diferente a minha experiência, é muito particular, tem gente que tem uma experiência muito parecida comigo. Não sou bailarina de uma grande companhia. Se você fosse entrevistar Betina, do corpo de baile do Teatro Municipal, você ia ouvir um discurso muito interessante também, ela está sendo colocada de lado... uma bailarina... maravilhosa!!! Que ainda está dançando lindamente. É muito específico de cada local. Ana Botafogo continua dançando, e lógico que ela faz alguns primeiros papéis que ela ainda pode fazer, e não é só pela capacidade física, mas é por tudo!

O que eu acho em relação às grandes companhias é que elas têm, sim, que prever o desdobramento dos seus bailarinos, porque é um absurdo um bailarino ficar encostado, fazendo aula e ganhando dinheiro mas não dançando, ou não ensaiando, ou não levando uma parte do repertório para o interior do estado, o corpo de baile poderia ter esse desdobramento, é dinheiro público. Então! É uma falta de interesse total.

O bailarino dentro de uma companhia institucional, a questão se ele pode ou não dançar... depende de cada um. Poder, pode! É só criar obras que sejam acessíveis a esse

bailarino, é diferente da minha questão porque eu crio para mim, para mim e para os meus colegas, tudo o que eu crio passa pelo meu corpo, passa por uma necessidade de me expressar e, voltando ao que eu falei, eu me expesso melhor pelo movimento.

O pintor não se preocupa com a idade, porque com a dança... Eu acho a dança a mais perversa das artes, com certeza! Porque se você... Agora mudou muito, mas quando eu era mais jovem, se você não tinha clássico, você não dançava, se você isso você não dançava, se você aquilo você não dançava. O dom não conta? Se você tem um dom, você vai desenvolver e às vezes você descobre seu dom muito tarde na vida e aí você é proibido de desenvolver? Isso é arte, não é ginástica olímpica não! Como na China, onde só vai fazer a menina que a perna passar do eixo entendeu? Não existe... Não tem quem diz que não pode, tem lógico, coreógrafos e diretores tiranos, que estão querendo aquele corpo de baile com perfil específico e tem alguém querendo que aquilo ali exista, não é? Então é sempre uma questão muito pessoal.

A arte é aberta, se você tem alguma coisa a dizer você vai achar o seu meio de dizer, se o outro gostar ou não é problema do outro. É você que tem que dar vazão a uma necessidade de expressão sua e isso é o que me faz continuar movendo, mas é difícil, entendeu? É muito difícil!

A gente sabe que a musculatura da mulher sofre uma ação de hormônios bem diferente da do homem, uma série de coisas, e cada trabalho tem a sua proposta e tem que ter! Você tem que saber que corpo que pode dar conta daquela idéia. Não é todo e qualquer corpo, não é todo e qualquer ator que serve para qualquer personagem, é a mesma história, só que a dança não comporta, como o teatro comporta, os atores mais velhos. E então a gente tem que inventar!

ML A dança contemporânea no Brasil, principalmente com o trabalho da família Vianna, dá abertura para outros tipos de corpos. É nessa abertura que o corpo mais velho pode continuar a produzir?

Com a dança contemporânea se abriram espaços, ela tem um peso nesta transformação, ela abriu uma porta que antes era muito rígida e pouco flexível. Como a dança, tinha mesmo essa questão de necessitar da base clássica, isso fechava ainda mais.

Para os homens até que tudo bem, porque o homem na dança fazia falta, então o homem pode começar mais tarde, mas a mulher não! Com vinte anos já era uma idade inaceitável para entrar em uma aula de clássico intermediário, você com essa idade tinha que estar lá no “adiantado cinco”.

Mas eu acho que a dança contemporânea abriu, sim, esse espaço porque é uma dança que vem muito da linguagem do coreógrafo. A linguagem da dança contemporânea está no coreógrafo. Está na forma e no método que aquele coreógrafo sintetizou para dar vazão à sua necessidade de expressar. Você vê que os coreógrafos de contemporâneo têm referências em alguns estudos, tem gente que trabalha a partir de *Roton* e tal, mas você vê que existe uma síntese em cada coreógrafo, que quando dá a sua aula é muito particular. A minha aula mistura bastante a questão da consciência corporal com a harmonia espacial do Laban: é o meu ponto, é dali que eu trabalho. Isso já abre com certeza, porque são técnicas em si mais abertas; não é: “se você põe a perna aqui, você dança, se você não põe a perna aqui, você não dança” e isso tem muito a ver com a ginástica, com esporte, tem alguma coisa estranha nisso... “Você não dança esse tipo de dança!”, mas isso não quer dizer que você não possa usar o seu corpo das mais variadas formas para se expressar e isso é uma virtude da dança contemporânea, graças a Deus! Porque eu já chorei muito na coxia... Na própria *Companhia Aérea* tinha uma coreografia que eu não dançava, que era *développé* para cá, *développé* para lá, e o meu *développé* é 45° e então... Eu ficava chorando na coxia, “aquilo” eu não podia dançar e isso me fazia mal, mas anos de análise me ajudaram bastante! (risos) a passar por esse momento. É porque teve uma época no próprio Rio de Janeiro que junto com a Bahia o lugar onde a coisa abriu mais rápido e de uma forma bem abrupta! Eu achei que não ia mais dançar. No Rio, foi em 1989 que teve realmente a primeira grande virada, o lugar contemporâneo da dança, e ali que comecei, onde fiz um duo com um ator, sempre trabalhei com atores, talvez por conta disso também! Para mim, sempre foi bom usar a expressão pelo corpo e pela voz, uso muito texto, até tem trabalhos meus onde não uso texto nenhum, como o *Tempo de Valsa*, mas é uma marca minha trabalhar com essas duas linguagens.

O que eu acho é que tem muito bailarino que dança sem estar conectado consigo, aí ele se assusta quando chega um determinado momento. Ele ainda não percebeu o porquê de ele estar dançando, ele dança e dança bem, é virtuoso, mas não tem o *feedback*! Ainda não

está acontecendo. É uma questão de ensino, o que a gente tem ainda é muito sério e muito grave: na própria Faculdade de Dança, no primeiro período, a gente pega um povo que Deus sabe veio de onde! A Sílvia Sotter dá aula de Consciência Corporal no primeiro período, as pessoas rejeitam a aula, só irão aproveitar aquilo três períodos mais tarde, quando elas começam a entender. Mas eu acho que isso é um conjunto de coisas, é falta de educação e cultura que não chega nas pessoas. Acabei de voltar de Friburgo, dancei e dei um curso de quatro dias, as pessoas não sabem sobre o corpo que dança, não sabem... então! Se você pergunta quantas costelas você tem, ninguém sabe nem faz idéia! Esse osso aqui, ele tem que deslizar (mostra as escápulas) e para que deslizar se eu fico assim (postura rígida), então você fala, mas... gente!!! Você dança no espaço, tem que se conectar com ele, cadê a parede posterior? Que parede posterior? As escápulas juntam atrás, o movimento de braço começa no ombro... então! O ensino é muito frágil ainda, isso é um problema do país e que chega na dança também.

A UniverCidade fez um convênio com o *Teatro Municipal* e eu estou dando aula para o Corpo de Baile do teatro, e isso acontece para proporcionar uma graduação ao corpo de baile, até prevendo tudo isso... E lá não existe uma política de desdobramento para esses bailarinos que vão ficando mais velhos, eles vão ficando realmente encostados a nosso custo, não é? Porque a gente está pagando imposto e eles ganham salário para fazer aula, eu adoraria ganhar um salário para fazer aula e voltar para casa. Não é assim que a banda toca!

Tem muita coisa para fazer, não existe uma visão educacional com relação ao corpo. A direção do Teatro não evoluiu... É uma pena! Você chega no Teatro Municipal, e apresenta um tipo de trabalho que os deixam enlouquecidos, tem corpo que pode fazer aquilo e eles não têm nem acesso a um trabalho mais contemporâneo, eles não vivem nenhuma experiência fora. Hoje, no ano de 2008, não há um investimento para um outro tipo de linguagem. Os bailarinos(as) não têm uma aula de Pilates, de Consciência Corporal... eles não têm nada! É aquela mesma aula há milênios! Quer dizer, não evolui, não transforma. Isso tem a ver, digamos assim, com a elite política do nosso país e de cada estado. Há lugares que já avançaram, o próprio Balé da Cidade de São Paulo que monta um repertório bem diverso, como deveria ser e é em qualquer grande corpo de baile do mundo.

O artista não pode sofrer com as mesmas normas de trabalho que um escriturário, a vida do artista tem suas características e você tem que prever isso na legislação, ou então!

Você não vai dançar mais os grandes balés porque precisam de uma moçada jovem dançando. Vai ficar todo mundo mais velho... Você não pode mandar embora! E aí? Você não tem o que fazer? A dança é perversa!

Isso é de cada um... o desejo: se deseja, diz tchau e benção! Vai à luta pelo seu desejo. A gente tem uma sociedade muito passiva e a pessoa se acomoda, está lá! Metade do corpo de baile fazendo aula e indo embora, a pessoa nem percebe que aquilo está maltratando a ela mesma, então! Se o bailarino quer fazer outra coisa, se aquilo não me serve, eu vou à luta em um outro lugar. Não podemos colocar toda responsabilidade na instituição, que a gente sabe... Não vai melhorar tão cedo. É um questão muito pessoal, de como você vai continuar vivendo nessa sociedade, você tem que aprender a desviar.

ML – Com o corpo que você tem na idade de 46 anos até quando continuar dançando? É possível para você responder isso a si mesma?

Eu acho que Angel Vianna é um belo exemplo. Isso vem do desejo mesmo e é muito pessoal, eu acho que, enquanto eu tiver desejo, eu vou fazer. Agora, é imponderável, eu não faço a menor idéia quando isso vai acabar, entendeu? Sou movida pela necessidade de falar alguma coisa e esse falar, como ele envolve corpo e voz. Pode ser que daqui a pouco esteja mais na voz do que no corpo e talvez o corpo se torne uma sustentação para essa voz. Como eu trabalho muito com o teatro e isso é muito presente na minha vida – então! – me sinto muito bem, é lógico que eu não consigo... Tem esse espetáculo meu, *Tempo de Valsa*, que é um espetáculo dançado o tempo todo e eu fui passando algumas partes do que eu fazia para os outros bailarinos. Eu dançava com três bailarinos de vinte e três anos e eu tinha quarenta e três na época. Se eu tivesse andando todo dia de bicicleta, fazendo Pilates quatro vezes por semana, por exemplo, eu poderia estar com uma condição física melhor, mas como isso não se dá, então, fui passando algumas partes minhas do espetáculo e com isso, eu tive um tempo de respiração na coxa, estava mais fora do que dentro porque realmente eu não tinha capacidade aeróbica que sempre foi uma questão minha, não tenho resistência aeróbica, e vou dosando isso, porque não adianta eu também estar lá em detrimento da qualidade do trabalho. Mas eu acho que enquanto tiver vontade e enquanto o trabalho chegar nas pessoas com qualidade... Porque é uma resposta interessante que o

público vá, a obra de arte termina lá! Às vezes a gente pensa assim: já fiz, não preciso mostrar e, na verdade, ela só se dá na relação, então! Enquanto essa relação for proveitosa e eu tiver o desejo de continuar me comunicando através desse canal, eu vou continuar. De vez em quando, eu penso nisso, mas tem uma hora que... O que vai me cansar é o fato de que a gente, o tempo todo, tem que correr atrás para fazer as coisas, para mim isso cansa mais do que o físico, a condição da idade. Isso bate e volta e às vezes você é invadido por um pensamento: estou mais velha.

Acabei de dançar com a Lavínia que dançou no *Quasar*, a gente dividiu a noite em Friburgo, eram dois pequenos solos e depois era um trabalho maior do Renato Vieira. Aí no camarim, papo vem, papo vai, ela falou assim: você está com quantos anos? Eu falei: quarenta e seis, e ela, não acredito! Eu achava que você tinha no máximo trinta e oito. Então! Assim... Tem esse lugar, esse lugar de se sentir à vontade com a idade e às vezes eu até paro e penso: daqui a pouco vou fazer cinquenta, e é daqui a pouco mesmo! Porque o tempo passa muito rápido. Mas é tão interessante poder estar no palco, tendo uma resposta linda do público e da platéia, acho que isso não tem fim. A questão não está no corpo mais velho, mas se é bom ou não, não importa quem está dançando. A Angel está aí! Cada vez que a Angel entra no palco, ela entra com uma carga! E pra gente que vive com ela há tanto tempo, isso tem um significado muito grande! É isso, a arte é para o público que tiver, se tiver duas pessoas ali adorando o que você faz é para que você continue fazendo. É bom a gente pensar em como se vende a dança, se vende como qualquer produto? Por isso que vai tudo pelo caminho da Educação, todos nós tivemos Educação Artística na escola, não é a toa que essa matéria custa na escola: você educa os sentidos, você faz com que a criança perceba que ela tem uma sensibilidade a ser desenvolvida. Tanto que todo mundo fala: Ah! Quando acontece o projeto *Aquarius* aqui no Rio, as pessoas vão com cadeira de praia e ficam em êxtase, assistindo e ouvindo música clássica; no Teatro, o projeto realiza concertos a um real e as pessoas lotam o teatro. Se começa a oferecer o acesso, com certeza terá um retorno, então é isso, como se vende cada produto!

Uma outra questão importante é o como se oferece e o quanto se oferece na escola. Nas aulas de Educação Física se dá uma bola e a criança vai jogar vôlei, futebol, enfim! Cadê a Dança dentro da escola? Está previsto por lei, Artes Cênicas não é só teatro, há concursos para Artes Cênicas e porque que é só teatro? E já está previsto por lei e ainda não

tem! Não tem educação musical! E porque que a dança não fura isso? Isso é uma tese ótima! A dança na UFRJ é colada no curso de Educação Física aqui no Rio, quando criaram a graduação em dança na UFRJ a colaram no Centro de Saúde! Tá tudo errado!

ANEXO III – Duda Herrmann



Duda Herrmann – Solo *Pedaço de um Lembrança*

Entrevista com Duda Herrmann

29 de outubro de 2008

Belo Horizonte

Local: Studio Duda Herrmann, na Avenida Alphonsus de Guimarães, nº 62, Santa Efigênia, Belo Horizonte, MG.

ML - Quantos anos você tem e por que você escolheu a dança?

Eu tenho cinquenta anos, acabei de completar. Olha! Eu fui indo... Não tive tempo de escolher.

ML - Ela que te escolheu?

Acho que houve uma empatia, uma necessidade de sobrevivência muito forte. Eu comecei a dançar com doze anos no grupo *Transforma*, formado pelos alunos da Marilene Martins. Era um grupo que existia do lado da minha casa, da casa da minha mãe, eu vivia lá, dentro do grupo.

Comecei a dar aula com quatorze, quinze anos, e ganhando o meu dinheiro, o que é muito importante. Casei, tive meus filhos com vinte e vinte e três anos e não havia meios de outra sobrevivência para mim, a não ser a dança. Comecei a fazer a faculdade de Educação Física e pensava, meu Deus! O que eu estou fazendo aqui? E pensei: o que eu gosto de fazer menos? Era o curso de Educação Física. Então, eu saí do curso e fui estudar mais a dança, tornando-me professora de dança e coreógrafa. Passei dos vinte aos trinta anos na dança pela questão da sobrevivência, dançando pouco e dando muita aula. Nas horas vagas, eu coreografava por uma questão de urgência. A dança foi se tornando a minha profissão, o meu trabalho. Não tive um tempo, um deleite de dizer “não quero mais!”. Isso é interessante porque a dança também é o meu divertimento, um lugar fértil, um lugar de descobertas. Hoje em dia, eu estou gostando muito de escrever, de tanto fazer projetos, escrever resenhas para programas, release... A dança também me trouxe a escrita, e ano que vem lançarei um livro: *Caderno de Anotações, A Poética do Movimento no Espaço de Fora*.

A dança que eu trabalho não é uma dança fechada, voltada para a juventude, com um cunho de verdade. É uma dança que está sempre se reinventando, vinculada a descobertas. A dança é o meu campo de ação na arte. A arte não permite nada, quem permite é você, não há um território demarcado, daqui até ali, isso não existe. Você faz dança: quem vai te nomear, se sua dança é isso ou aquilo, é quem está estudando. O artista

não quer saber disso, ele não pode se nomear senão ele cria uma prisão para si mesmo. Então eu estou, cada vez mais, esquecendo que faço dança. Esquecendo do que é cartesiano, como a idade. A idade está presa em um tempo cronometrado por um relógio, por um calendário. É claro que o corpo adquire outros olhares e isso é muito bom! Imagina se eu com cinquenta anos quisesse dançar como eu dançava aos quatorze anos, não tem condição e nem quero! Se você fica muito preso nisso, talvez você fique parado lá, naquele tempo. O desejo, o campo de interesse, vai mudando, o corpo, tudo muda. O meu campo de interesse hoje é outro. O solo *Pedaços de uma Lembrança* fala disso, ele é o meu encontro direto com a improvisação, realizei esse solo quando eu tinha dezesseis anos, eu o revisito e o danço com o corpo de hoje com uma memória de ontem. O que é que fica? As pessoas que conheceram essa coreografia e me vêem dançando-a hoje conseguem resgatar a memória, mesmo percebendo diferente.

ML - Como você se vê hoje? Dançando com esse corpo de cinquenta anos?

Vejo de uma forma maravilhosa. Um corpo que experimentou várias idéias e vai reformulando essas experiências. A gente vai transformando, se adequando, dentro de nossos desejos. O corpo é muito inteligente, luta sempre pela sua sobrevivência e eu não quero superá-lo, de jeito nenhum! O corpo é a minha bússola, ele é meu parceiro, é o meu pensamento. Eu só consigo elaborar pensamentos no movimento, é assim que surge para mim a percepção, um entendimento artístico, de mundo. É a minha forma de ser e estar no mundo, de me relacionar.

Eu pergunto sempre aos meus alunos: o que vocês querem? Trabalhar a potência? A potência do movimento? Hoje, para dançar, eu preciso esquecer de mim, desaparecer. Esquecer que sou sujeito, a dança é que é o sujeito, então esse corpo de cinquenta anos, tanto faz, como tanto fez, não importa a idade. Não me interessa o corpo, mas o traço que ele risca na dança, isso é o que me interessa, o que está e o que existe por detrás da imagem corporal. Por exemplo, há muitos anos atrás eu assisti o solo da Sussane Linke no qual ela faz *partner* com uma banheira, chegou um momento que... eu não sei para onde fui, não estava mais ali. Não me lembro dela, só lembro o quanto esse trabalho me tocou, eu fiquei diferente, alguma coisa mudou em mim, assim como quando eu vejo alguns trabalhos de

dança, um quadro, dentro de alguns museus, eu também tenho essas impressões. Enquanto público, neste sentido, desaparecer é maravilhoso. As pessoas perguntam: você gostou? Não sei! Mas estou estranha, isso é muito bom! Senão porque você iria ao teatro? Tem que ter alguma coisa que te toque, que te transforme e você nem precisa saber o que foi.

Até quando eu vou dançar? Não sei! Daqui a pouco pode ser que meu corpo me peça outra coisa, deixar passar um grande intervalo e depois volto... Porque a dança também vai se transformando. E o que é dança? Devem-se tirar todos os adjetivos e trabalhar o substantivo da palavra dança, isso que me interessa, dança! O problema não está na dança, mas no mundo dos homens, como a estamos nomeando, estereotipando-a, criticando-a e a dança não têm nada a ver com isso, quem sou eu para defini-la?

Eu observo que normalmente na dança enquanto carreira, as pessoas primeiramente se formam, fazem suas aulas, dançam e quando se consideram suficiente, alimentadas, chegam na meia-idade se tornam professoras, mestras e vão dar suas aulas. No meu caso isso é inverso, agora é que eu quero dançar! Mas no Brasil não há estrutura, uma herança cultural para isso, para esses corpos mais velhos na dança, então! Temos que encontrar uma forma de trabalhar sem que haja frustração! Como fazer para que você mantenha a sua lucidez e as suas urgências artísticas?

Quanto ao público, eu pergunto: quantos temos hoje? Um, vamos fazer, temos um! Ele saiu de casa, tomou seu banho, trocou de roupa, pegou o ônibus e chegou aqui. Isso é muito importante, o nosso contato é genuíno, ele é via sensibilidade. Se você tocar um é maravilhoso. Pode ter mil pessoas, podem também sair do teatro, ficou um, é maravilhoso. Certa vez fui fazer um espetáculo e, enquanto arrumava as coisas, eu pensava, o que eu estou fazendo aqui? De repente me chegou uma carta, de uma pessoa que tinha visto o espetáculo, tão linda, tão verdadeira, sobre o que ela tinha visto e como ela viu. E aí que a gente percebe a importância disso, da arte, da dança, e muda tudo, aí eu falo: é a missão, é a nossa missão, vamos continuar...

Temos vários corpos, a cada trabalho que faço eu construo um corpo. Com uma determinada intensidade, humor, repertório distinto, e quando falo vários corpos, é porque somos potência. Somos um corpo poroso, que se desfaz e se desfaz. Há o corpo de

intensidade, de pensamento, humores distintos, são *n* corpos e por aí eu vou. Há o corpo de desejo, de vontade, de nada, corpo de vazios...

Cada trabalho é diferente, as pessoas perguntam: onde está a assinatura? Ela está nessa potencialidade de ser diferente, meus trabalhos são barrocos, extremamente barrocos. Fiz uma inversão de valores, uma exigência minha, de cada trabalho eu zerar e deixar meu corpo bússola me guiar. Eu inverteo, porque os trabalhos vão tomando corpo e vão ficando com uma importância! E você simplesmente os habita. Quando ele descola de você e adquire uma personalidade, é o momento em que ele pede questões e ouvi-lo é muito bom. Essa humildade, no sentido afirmativo, de deixar que aquilo se estabeleça e seja maior do que você porque ele precisa ser maior do que você. Você não é o dono, você está a serviço daquilo. Habitando-o, vestindo a energia que ele te pede. É claro que os assuntos, eles não saem de mim, porque nós temos corpos atravessados, a toda hora você está sendo atravessado, corpos que te influenciam. E o artista tem essa função, a de ficar com as antenas ligadas. O que se torna essencial e urgente que eu fiscalize, tenho que estar aberta às informações. As idéias estão no mundo, nos entre-espacos, elas não estão em mim e nem em você, elas estão atravessando a gente, não é maravilhoso isso?

De um tempo para cá eu assumi que sou uma improvisadora, muito mais que uma bailarina, muito mais do que uma diretora de espetáculo. Gosto de improvisar e cada vez mais. Por quê? Porque está perto da provocação, do risco, do abismo, onde você se (des)apronta para estar em cena. E pode ser maravilhoso, quanto pode ser horrível, um fiasco, mas você dá a sua cara a tapa e isso é maturidade.

Improvisação não é qualquer coisa, você precisa ter um acervo registrado no seu corpo, de saídas e entradas infinitas. Você às vezes busca coisas lá detrás, talvez até da primeira aula de dança que você fez na sua vida e que estão presentes, uma memória lúcida. *Como Habitar uma Paisagem Sonora*²⁹⁷ é um trabalho galgado na improvisação. Nesse trabalho o nosso desejo é fazer um exercício de sensibilidade para com o espaço. As urgências do *Como Habitar* é que a gente só trabalha em espaços que não são teatro. O próprio espaço é o nosso cenário, é ele que vai nos situar. Normalmente, estamos preparados para o teatro, as cadeiras estão presas e as pessoas já ficam esperando, sabem que vai acontecer algo, mesmo que não aconteça nada, você vai para o teatro esperando que

²⁹⁷ Há um trecho desse trabalho no vídeo em anexo.

vá acontecer alguma coisa e no espaço não-teatro já estão acontecendo várias coisas. Então! A gente mapeia o espaço, trabalhamos com algumas anotações, como é o humor de cada situação, qual é o corpo que a gente precisa, se é um corpo mais pesado, ou se é um corpo mais antenado, se é um corpo mais de pele, se é um corpo mais agudo, nós vamos buscando isso sem desejo nenhum de agradar ninguém, não estou dançando para você gostar de mim, criando essa autonomia tão necessária ao público, me deixa ver o que eu quiser.

É claro que um improvisador tem que ficar atento, pra ver se ele já desapareceu e se está ali só representando, o que não pode acontecer. Tudo o que você enxerga, escuta e sente está no espaço e é o espaço. Então! Às vezes você faz um duo com árvores e você está percebendo que tem um cachorro próximo de você. A paisagem pode ser constituída de que? De árvores, o tom da sua pele e o rabo do cachorro, e essas composições todas que envolvem o trabalho, então! É preciso estar atento senão pode virar nada rapidamente.

É um trabalho maravilhoso! Uma vez eu o dancei no interior de São Paulo e os meninos ficaram correndo atrás de mim pensando que eu era uma bruxa (risos!). Eles devem ter visto alguma coisa aparecer e eles falavam para mim: “faz aparecer de novo!” Quer dizer, é a imaginação! Nos últimos instantes da *Paisagem Sonora* a gente faz um “portal”, para todos os bailarinos sumirem. A gente não avisa nada, nem quando vai começar ou terminar, a gente chega e faz! Então no final a gente se junta e começamos a caminhar e em cidade do interior, todo mundo acha, associa com procissão, com enterro e vai todo mundo atrás e às vezes um chega e te dá a mão. Então você tem que saber que não é você que está ali, você só existe como figura e peço aos bailarinos: se reservem! É difícil isso, sabe por quê? Porque você não tem um treino para isso na dança, acho que os professores de dança estão precisando estudar, sair do próprio umbigo, sair desse território: se fiz bonito ou se fiz feio, sair da música. Outro dia abriu uma escola de dança aqui em Belo Horizonte chamada *Oito Tempos*, isso é um terror, pensar em dança contando até oito! Outro dia eu perguntei a um professor, “por que você conta até oito, você sabe?”. Então as pessoas pegam um bonde e o repetem, e não o indaga, será que eu preciso disso? Deixa eu estudar o porquê disso, por que essa nomenclatura de dança é assim? O que significa um *Tendu*? Por que chama *Tendu*? Que palavra é essa? É brasileira? Quem inventou, de onde vem e qual a sua origem? Por que todo mundo faz assim e por que essa dança aparece mais que aquela? Por que eu gosto de dança clássica? Será que é porque eu me sinto mais rico?

Mais poderoso? Por quê? Então! Precisamos fazer estes questionamentos para transformar, modificar. Senão nós vamos ficar repetindo códigos, sempre! Quantas vezes você vê um professor exhibir-se para um aluno? Porque ali, dentro de uma escola, é um lugar de poder e o professor tem que ser magrinho, jogar alto a perna, tem que saber girar, e quem fica na frente, tanto dentro de sala ou em espetáculo, é quem consegue fazer melhor. E melhor significa o quê? Eu tive sorte na minha vida porque eu vim de uma escola que não fazia isso e por isso que me modificou, me fez pensar, me fez querer o meu desejo e não o desejo do outro. As pessoas têm que entender que a dança acontece no fluxo.

A dança das escolas de dança, das donas das escolas de dança, é matriarcal. Todo aquele fetiche de atração, o melhor aluno, a conquista e a idéia do que seja um bom bailarino. Essa dança eu desmancho, não me interessa, eu fujo dela. Você dança onde? Com quem você está agora? É um tal de colocar um sobrenome no corpo. Fulana é de, cicrana é de... Quando eu estava com a minha companhia, a *Benvinda*, uma companhia totalmente diferente, era comum ouvir: a fulana está dançando com a Dudude, ela é da *Benvinda*, é da *Benvinda*... Quer dizer, a pessoa vai ficando marcada. E não há o pensamento: ela “está” comigo, eu “estou” assim, a bailarina não é minha, porque quando ela realmente for minha, sai, não me interessa mais. Eu tenho uma ojeriza disso. Há uma dificuldade de autonomia na dança.

ML - O que te move? O que te faz permanecer na dança?

A urgência, a urgência da expressão como artista. O desejo existe o tempo inteiro, o desejo é vida. Quando você pára de desejar você morre, um corpo sem desejo é a morte. Eu passei por isso quando a minha mãe morreu, eu estava em uma pesquisa e parei de me mover, eu não mexia, porque estava na dor e o movimento perde o objetivo dele. E minha mãe teve um processo para construir o fim dela, ou seja, ela parou de desejar. Um corpo sem desejo, o que é que ele faz? O desejo mais animal, mais básico que for, se ainda há o desejo de comer já é maravilhoso, se há o desejo de conversar, de viver!

ML - O que a dança representa para você? Defina isso da forma que você quiser.

A dança é minha forma de expressão primeira. Dentro da arte eu fui criada pelo movimento. É minha forma de entender o mundo e de estar no mundo. A dança é um caminho para mim porque eu sou uma artista, eu a uso para me expressar. Ela não é o meu fim, ela é um caminho. Um caminho que eu não sei o que vou fazer nele, porque eu procuro o desconhecido, o que eu não sei é o que me interessa.

Se eu for fazer algo que eu já conheço, qual a graça disso? O estranhamento que seria talvez, o que quero que o público sinta é um “espantamento”. Na dança estou produzindo imagens e essas imagens que vão se dar no espaço do outro, atravessar o outro e me fazer relacionar com outro. Construimos pela diferença: se todo mundo gostar de uma coisa só não vai haver conflito e nem discussão e estacionamos.

Anexo V - Entrevista com Ana Vitória Freire

Sobre *La Marie*

Foto cedida por Ana Vitória Freire



ML - Nome, idade e qual foi sua experiência e formação na dança?

Ana Vitória Silva Freire, 39 anos, bailarina, coreógrafa, diretora artística e professora de técnica de dança contemporânea e composição coreográfica. Formada em dança pela UFBA e Mestre pela UGF-RJ, onde escreveu a tese, transformada em livro- Angel Vianna - Uma biografia da dança contemporânea - 2005. Dirijo a *Cia Ana vitória Dança Contemporânea* desde 1995.

M.L. Como foi trabalhar com Ana Botafogo? Como você vê esse corpo mais maduro em cena?

Conheci pessoalmente a Ana quando ela foi minha aluna no curso de técnica de dança contemporânea que ministrei pela Univercidade (Universidade da Cidade, Rio de Janeiro). O corpo de uma intérprete mais madura reúne a técnica, a precisão adquirida ao longo dos anos e a força da interpretação. Tanto eu como a Ana vimos em nossos caminhos esse elemento forte e daí pensamos em trabalhar juntas.

ML - Por que a Ana como intérprete para esse trabalho?

Ela me fez o convite para coreografá-la, vi nela a possibilidade de amadurecer o meu caminho também ao propor a uma intérprete clássica a possibilidade de expansão e contato com uma outra linguagem, autoral e absolutamente contemporânea. Foi um diálogo riquíssimo para ambas as partes!

ML - Como surgiu La Marié na sua vida, o que te instigou a fazê-lo?

Foi a partir de um encontro no museu *George Pompidou* em Paris, quando me deparei com essa escultura da artista plástica Nickie de Saint-Plhallé que adoro, mas desconhecia essa obra. Fiquei encantada e imediatamente pensei em fazer um solo para mim quando surgiu a possibilidade de trabalhar com a Ana. Achei que o projeto deveria ser dela pois tinha tudo a ver com a história de vida dela. Pois todo o meu processo de trabalho com qualquer intérprete parte da reconstrução da sua memória afetiva e corporal. Ana topou o desafio e nos lançamos nesse caminho, foi lindo!

ML - Você acredita que a dança é uma carreira curta? E que a bailarina tem prazo de validade?

Não! A dança como toda linguagem artista, amadurece seu percurso, não só em

termos conceituais, mas como expressão também. Assim como uma atriz ao longo dos anos vai amadurecendo seu repertório e técnica, a bailarina também, e não é só a contemporânea, mas também a bailarina clássica, pois essa convenção temporal de esforço e performance física já é velha e ultrapassada. Bailarina não tem prazo de validade, mas sim prazo para apresentar seus trabalhos mais profundos e maduros e é assim, e por isso, que corremos atrás de nosso tempo.

ML - Como você vê essa maturidade na dança?

Como uma força propulsora de seriedade, ética, verdade e profissionalismo.

ML - E você, como você percebe mudanças em seu próprio corpo e na dança que esse corpo realiza?

Fui uma bailarina que tinha como marca a explosão e força de uma juventude treinada no desporto, fui ginasta e lá aprendi a ter uma disciplina e explosão ímpar, mas o tempo está cada vez mais me apresentando novas possibilidades de alcance técnico, seja na leveza, na força do foco, na atitude concentrada, nos conceitos e textos que escrevo a cada projeto, nas parcerias, nos gestos mínimos, no não-excesso, na limpeza e na precisão do meu discurso, coisas conquistadas com muito caminhar...Estou certa de que estou amadurecendo e melhorando a cada dia minha performance.

AVADOR, SÁBADO,
15/03/2008

AGÊNCIA GOMM

CORO DO TCA FAZ DOIS
CONCERTOS COM TEMAS
DA SEMANA SANTA

Caderno 2

VITÓRIA
mona Gropper

BALÉ | Para a bailarina não há barreira de idade quando o assunto é movimento. Aos 52 anos, ela sobe ao palco e diz: "Tem gente que começa a dançar com 70"

Ana Botafogo sem limite para dançar

BRUNO VIEIRA / CONTRASTO



Bailarina apresenta montagem coreografada pela bailarina Ana Vitória

ICARA BAHIA
ivieira@grupotardade.com.br

As discussões sobre o corpo ideal para a dança, que também envolvem o Balé Teatro Castro Alves, permanecem em debate. Em cartaz no palco do Sesc-Copacabana, no Rio de Janeiro, até amanhã, a primeira apresentação contemporânea feita, sob medida, para a bailarina clássica Ana Botafogo, de 52 anos, é a prova de que a precisão dos movimentos independem da idade.

Em *La Mariée*, espetáculo coreografado pela bailarina Ana Vitória, a cartista Ana Botafogo narra as próprias memórias e lembranças através de coreografia inédita. Sem previsão para estreia em Salvador, o trabalho integra a nona edição do projeto *Solos de Dança*, que traz, ainda, outros sete espetáculos inéditos,

Existem pessoas que fazem dança de salão com essa idade [70 anos] e dançam muito bem"

Ana Botafogo, primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro 1

resultados de encontros entre artistas da cena nacional.

CORPO ESPECÍFICO – Para as duas Anas, coreógrafa e bailarina, o corpo ideal para movimentos coreográficos não existe. "Isso depende da dança, dependendo de do que esse corpo está dançando", opina a primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em entrevista exclusiva, por telefone. Para ela, o balé

clássico exige um corpo específico, pois depende de um bom trabalho muscular e da técnica. Esses atributos, porém, podem ser dispensados, ou menos cobrados, em outras modalidades. "Tem gente que começa a dançar com 70 anos. Pessoas que fazem dança de salão com essa idade e dançam muito bem", conta. "O corpo precisa ter harmonia". Vitória acredita que um corpo maduro traz referências impor-

taantes para as coreografias. acreditado no corpo que está inso na dança. Acho que, quanto maior a vivência, maior é a maturidade e maiores são os requisitos. Um bailarino de 16 a não vai ter esses requisitos".

CORPO CLÁSSICO – "Ela é uma superbailarina. Tem uma linha clássica arraigada, que precisou de ajustes para um trabalho contemporâneo, mas é interpretável", elogia a coreógrafa. Vitória diz, ainda, que Botafogo precisa sair da vertente clássica e adentrar nas questões contemporâneas. "A tendência é aproximar a dança cada vez mais da questão humana". Botafogo por sua vez, conta que não abandonou o clássico para entrar no outro estilo. "Eu sou uma bailarina clássica", ratifica. |

continua na página 8

CONTINUAÇÃO DA CAPA

Escultura inspira a criação para movimentações de Ana Botafogo

ICARA BAHIA
ivilleria@grupopostaride.com.br

Quando as pessoas chegam à platéia do teatro encontram Ana Botafogo sentada em uma cadeira alta, em cena, numa visível introspecção. A imaginação, que parece rondar a mente da bailarina, é tão grande quanto a curiosidade dos espectadores, ansiosos pela apresentação do espetáculo. No palco, ela mantém braços e pernas estáticos.

Assemelha-se bastante a um móvel antigo, daqueles empoeirados, cobertos por grandes lençóis brancos, parado no tempo e no espaço. Todas as atenções estão voltadas para ela, que aguarda o momento exato, de silêncio, para iniciar os movimentos. É chegada a hora da apresentação. Aos poucos, a bailarina transfere a mais profunda reflexão em coreografia.

CONCEPÇÃO—A inspiração para a montagem surgiu a partir da escultura *La Mariée*, da artista plástica Niki de Saint-Phallé (1930-2002), que a coreógrafa

Ana Botafogo recebeu do Ministério da Cultura, em 2002, a Ordem do Mérito Cultural, na classe de Comendador, pelas contribuições à Cultura.

Ana Vitória é formada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e mestre em dança pela Universidade Gama Filho do Rio de Janeiro.



Ana Vitória conheceu em Paris. "Eu fiquei encantada, fiquei impressionada com a força e a fragilidade da obra", retrata. "A Ana carrega essa imagem de força e fragilidade. Ela foi noiva duas vezes, viúva duas vezes. Eu fui buscar na vida dela essas referências para compor a coreografia", explica Ana Vitória.

Vestida com cor neutra, Botafogo se apresenta, pela primeira vez, de cabelos soltos e pés descalços. No palco, ganha forma e embala o corpo lânguido, como se quisesse reviver todo o passado em um único instante. "Eu começo pensando, resgatando memórias da minha vida".

Debaixo dos holofotes, a artista interpreta nada mais do que

cia", revela a bailarina, que faz licenciatura em dança na Universidade de Brasília. "Eu achei o trabalho muito positivo. Foi um processo bastante interessante", conta ela, antes da estréia.

SENSAÇÕES—As lembranças da praia refletem os gestos tranquilos, que parecem simular um mar de calma. Um movimento brusco, entretanto, se assemelha a uma onda forte: arranca o corpo suave da cadeira, derruba as cartas do colo e lança a solista para um universo de dor e sensibilidade. "É a onda que levou o primeiro marido dela embora", revela a coreógrafa, que conversou bastante com a bailarina durante o processo de criação.

No chão, uma projeção de letras surge para representar o conteúdo dos envelopes, que agora estão abertos e expostos, assim como a vida da bailarina. "Em seguida, ela começa a caminhar, como uma noiva entrando no altar. E segue caminhando a partir da própria história", retrata a baiana.

BRUNO FESCA/BRUNO FESCA



A coreografia da bailarina Ana Vitória (E) ficou pronta em dois meses