

BALLET CLÁSSICO: CAMINHOS HISTÓRICOS E A DOCILIDADE DE CORPOS PARA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE SEU IDEAL DE PERFEIÇÃO

CLASSICAL BALLET: HISTORICAL PATHS AND THE DOCILITY BODIES FOR THE IMAGETIC CONSTRUCTION OF THEIR PERFECTION IDEAL

Henrique Camargo

Universidade Federal de Goiás, Brasil
camargo354@hotmail.com

Resumo

O presente artigo aborda o sentido da estética do “belo” baseado no sentido da “perfeição” que está correlacionado com desejos, ditas regras ou determinações culturais. Entre as diversas transformações corporais existentes em prol do “belo”, que produzem imagens, adentro no universo da arte do *ballet* clássico. Ao longo da história desta arte observa-se a exigência de regras rígidas referentes à estética corporal que chamamos de “corpo ideal”, que significa um corpo necessário, considerado “perfeito”, determinado culturalmente por esta arte e que está aliado a três esferas: anatômica, técnica e expressiva. Para a cultura visual do *ballet* clássico o “belo” está ligado a este “corpo ideal”, logo é “belo” por apresentar uma perfeita estética, aliada a uma perfeita técnica e a uma expressividade que dá vida e alma ao movimento.

Como profissional e pesquisador relato que a exigência deste “corpo ideal” é para o (a) bailarino (a) clássico (a) que pretende seguir profissionalmente, porém, a todos é reservado o direito da prática desta arte. Com um olhar reflexivo a concepção deste corpo hábil exigido para a prática do *ballet* clássico, me utilizo algumas das concepções teóricas do filósofo Foucault como forma de compreender os diversos dispositivos utilizados para o adestramento destes corpos. Estes estudos colaboraram para investigar como as imagens operam através de uma rede de sentidos característicos aos praticantes desta arte - leveza, delicadeza, beleza, dentre outros - que se articulam num árduo e sacrificante treinamento técnico que exige um excelente condicionamento para se atingir tais ideais de representatividade e estética que possibilitam construir as “belas” imagens no *ballet* clássico. Imagens que escondem as sofrimentos e sacrifícios a que são expostos os praticantes desta arte e que somente se explicam através do “*Goût De l’effort*” (gosto pelo esforço). Uma falsa estética, porém, visualmente extremamente agradável aos sentidos.

Palavras-chave: *ballet-clássico*; imagens; corpos-dóceis; corpo-ideal.

Abstract

This article discusses the meaning of the aesthetics of “beautiful” based on the sense of “perfection” that is correlated with desires, said rules or cultural determinations. Among the various bodily transformations in favor of the “beautiful”, which produce images, research the universe of classical ballet art. Throughout the history of this art one observes the requirement of rigid rules referring to the corporal aesthetics that we call “ideal body”, that means a necessary body, considered “perfect”, determined culturally by this art and that is allied to three spheres: anatomical, technical and expressive. For the visual culture of classical ballet the “beautiful” is connected to this “ideal body”, it is therefore “beautiful” because it presents a perfect aesthetic, combined with a perfect technique and an expressiveness that gives life and soul to the movement. As a professional and researcher, I report that the requirement of this “ideal body” is for the classical dancer who intends to follow professionally, but everyone is entitled to the practice of this art. With a reflective look at the conception of this able body required for the practice of classical ballet, I use some of the theoretical conceptions of the philosopher Foucault as a way of understanding the various

dispositivo usado para o treinamento desses corpos. Essas pesquisas colaboraram para investigar como as imagens operam através de uma rede de sentidos - leveza, delicadeza, beleza, entre outros - que são articuladas em uma dura e sacrificada formação técnica que requer um excelente condicionamento para alcançar tais ideais de representação e estética que tornam possível a construção das “belas” imagens do ballet clássico. Imagens que escondem as dores e sacrifícios aos quais os praticantes desta arte são submetidos e que só podem ser explicadas através do “*Goût De L’effort*” (gosto pelo esforço). Uma estética falsa, porém, visualmente extremamente agradável aos sentidos.

Keywords: ballet-clássico; imagens; corpos-docis; ideal-corpo.

Introdução

A presente narrativa vem refletir e produzir conhecimentos sobre a complexa sistematização, elitização corpórea e os dispositivos utilizados para o adestramento dos corpos dos(as) bailarinos(as) clássicos(as) a fim de construir corpos ditos “perfeitos” e atingir a utilidade necessária para erigir “belas” imagens.

As esferas anatômica, técnica e expressiva definem o que foi estabelecido como corpo ideal e técnica perfeita para o *ballet* clássico, conseqüentemente a que patamar cada bailarino(a) clássico(a) pode alcançar nesta arte.

O que leva uma pessoa a tais renúncias, sacrifícios ou a uma autoflagelação, e ainda, o que podemos visualizar por detrás destas belas imagens?

Uma imagem enquanto ideal de perfeição e de belo

Não é possível dar uma definição absoluta de belo, embora se possa estudar suas várias acepções no curso da história. Segundo Kant (1993), quando se afirma que algo é belo, isso é feito sem ter por base um conceito que respeite essa afirmação.

O belo num corpo encontra contornos diversificados em diferentes culturas e épocas, assim também como na arte (BAUDELAIRE, 1863) e se materializa através de manifestações corporais físicas que possibilitam a construção de identidade num sujeito. Essa materialização, seja ela estética, fisiológica, biológica, físico-muscular, entre várias formas de transformações corporais, se dá através de diversos processos a que os sujeitos se submetem no intuito de se adequarem aos padrões da cultura que almejam pertencer.

O belo é feito de um elemento contínuo, invariável, da qual é excessivamente difícil de determinar, e relativamente, circunstancial, que será, se pretendermos, às vezes ou tudo junto, à época, a moda, a moral, a paixão (BAUDELAIRE, 1863).



O autor nos diz que o belo é repleto de variáveis, o que é belo hoje pode não ser amanhã. Muitos são os registros através da arte (escultura, imagens, fotografias, filmes, etc.) que expressam visualmente os contornos do belo, cada um a sua época e conceito. Por exemplo, na China antiga a partir do século X d.C, tem-se registros da tradição dos “pés de lótus” que atravessou o tempo e só teve fim na primeira metade do século XX. Segundo Maffi (2013) “pés de lótus” é cercada de teorias sobre sua origem, mas consistia em dobrar quatro dedos dos pés das meninas aristocratas para baixo da sola, enfaixando-os para que não crescessem e permanecessem nesta posição, uma atrocidade que levava a deformidade, mas era vista como belo e sensual (Figura 1).



Figura 1: Living History: Bound Feet Women of China.

Fonte: <http://people.com/bodies/jo-farrell-photographs-last-women-in-china-with-bound-feet/>

No Ocidente contemporâneo, a tortura dos pés femininos encontra correspondentes, não como uma imposição aristocrática, mas, por exemplo, em um singular gosto da moda. Na figura 2, pode-se observar dois típicos exemplos como: os sapatos criados pelo estilista inglês, Alexander MacQueen, ou no caso dos sapatos tatu de McQueen; usados pela pop star Lady Gaga como forma de identidade visual.

Dentro da vasta gama de transformações corporais existentes, que produz e gera continuamente novas imagens, aqui nos interessa adentrar em um específico que se encontra no universo da arte do *ballet* clássico e a emergência dos sentidos nas imagens construídas com bailarinos (as) clássicos (as) que ocultam os sofrimentos e os sacrifícios expostos na busca do seu “corpo ideal”, do seu “belo”.

Ao longo da história do *ballet* clássico observa-se a exigência de regras rígidas referentes à estética corporal; há um padrão de corpo desejável para a bailarina, tanto para aquelas que são profissionais, quanto para as diletantes (MOURA, 2001, p.4).



Figura 2: Alexander McQueen Plato's Atlantis, Collection (Spring/Summer 2010). Sapato Tatu.
Fonte: <http://savagebeauty.alexandermcqueen.com/platos-atlantis.html>

A estas regras rígidas referentes a estética corporal chamamos de “corpo ideal”. O “ideal” aqui significa o corpo necessário para se dedicar ao *ballet* clássico profissionalizante, aquilo que aparece como inevitável e determinado culturalmente, observe esta citação:

No balé clássico, o padrão de corpo ideal é veiculado pelas instituições consideradas responsáveis pela ascensão da bailarina ao universo profissional. [...] O corpo requerido nesse universo é fundamental, pensado com vistas ao progresso no aprendizado e, para a bailarina, não é possível evitar aquilo que já foi determinado pela cultura do balé (ANJOS et al 2015, p.443).

A figura 3, faz a representação imagética da citação da Anjos et al (2015) e as de Moura (2001) sobre as expectativas estéticas de uma bailarina clássica profissional¹. Estas imagens são referentes a quatro primeiras bailarinas de companhias de *ballet* clássico profissional de reconhecimento internacional. Nestas imagens podemos visualizar a idealização do biótipo ‘ideal’, da “perfeita” técnica e de algumas das capacidades físicas exigidas e desenvolvidas pelos corpos das bailarinas clássicas para integrar o mercado profissionalizante da cultura do *ballet* clássico.

O corpo ideal no *ballet* clássico pode ser tanto algo inato à pessoa, quanto construído com muito esforço e dedicação.

¹ A - Cláudia Mota. Primeira Bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro - Fonte: Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/ballet/>> Acesso em 03/12/2017.

B - Natalia Osipova. Primeira Bailarina do Royal Ballet. Fonte: Disponível em: <<http://www.roh.org.uk/about/the-royal-ballet/dancers>> Acesso em 03/12/2017.

C - Svetlana Zakharova. Primeira Bailarina do Ballet Bolshoi. Fonte: Disponível em: <<http://www.bolshoirussia.com/company/ballet/>> Acesso em 03/12/2017.

D - Stella Abrera. Primeira Bailarina do American Ballet Theatre. Fonte: Disponível em: <<http://www.abt.org>> Acesso em 03/12/2017.



[...] o que se espera de uma bailarina é: [...] que seja leve, graciosa, magra e longilínea. [...] que tenha suficiente disciplina e determinação para mudarem o que for preciso a fim de encaixarem no modelo, a qualquer custo (MOURA, 2001, p.18).

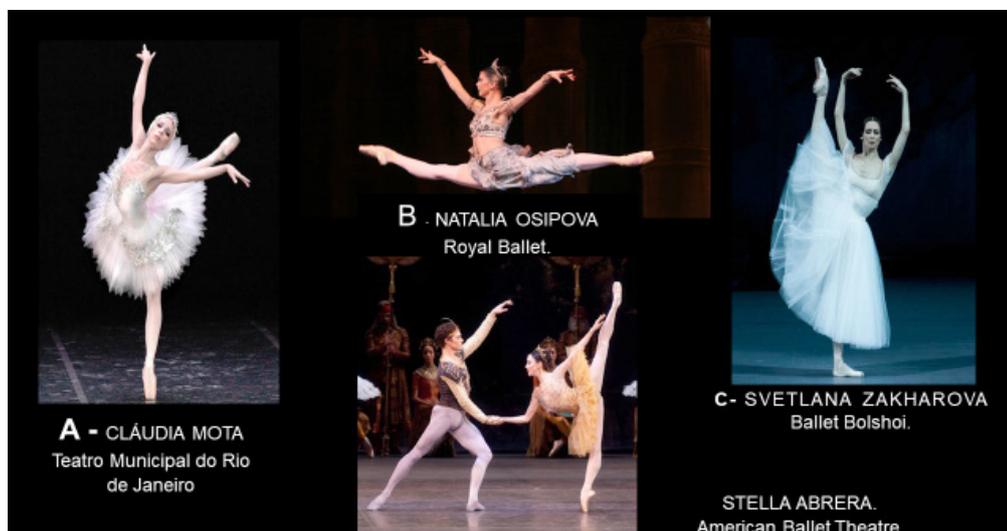


Figura 3: Primeiras Bailarinas Clássicas

Fica sustentado que para ser uma bailarina profissional, ter e apresentar um corpo de acordo com os padrões requeridos, é algo essencial, porém, deve ser aliado a uma técnica específica e ainda a uma expressividade artística que juntos garantem o a perfeita estética e belas linhas corpóreas que nos encantem e deslumbrem.

As técnicas corporais são maneiras pelas quais os homens, de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos (MAUSS, 2003, p.211). No caso da bailarina, a técnica relaciona-se aos movimentos apropriados do corpo; à sua redefinição, ou, ao menos, à aproximação do “corpo ideal” próprio do *ballet* clássico.

Pode-se questionar: Então uma pessoa que não apresente este perfil estético não pode praticar *ballet* clássico? E eu respondo baseado em minha experiência e formação: Com certeza a todos, que desejarem, é reservado o direito de praticar o *ballet* clássico desde que sejam respeitadas as suas limitações individuais.

Na maioria das escolas de *ballet* clássico não se exige uma seleção física, os profissionais docentes, assim como eu, trabalhamos com corpos heterogêneos visando desenvolver os benefícios de sua prática: conhecimento corporal, musical e cultural; apurar sentido artístico; auxiliar a criatividade; socialização; noções de espaço; ritmo; coordenação; flexibilidade e autodisciplina dentre outros. A prática do *ballet* clássico é de direito a todos, porém, de conformidade a aptidão física-anatômica, intensidade de treinamento e local que pretende dançar é determinado os níveis de potencialidades. Para as companhias e escolas profissionalizantes de *ballet* clássico a seletividade física e anatômica é criteriosa e determinante.



Quanto a expressividade dos praticantes desta arte, segundo Anjos et al (2015) se concluiu que é inata, uma espécie de “sensibilidade própria”. Quando dançam seus praticantes podem expressar suas emoções e sentimentos o que leva a mudanças internas e externas, isto, transforma a performance motora em arte.

No referente as três esferas descritas, pode-se dizer que a anatômica está no âmbito da condição do sujeito e de conformidade com a determinação da cultura corporal do *ballet* clássico; a técnica está no nível do que poderíamos chamar de “vontade”, ou seja, daquilo que o sujeito intencionalmente almeja e se dedica; e a expressão está no âmbito da subjetividade, da “coisa como dada”, da transcendência artística, do sujeito fora de seu próprio corpo (ANJOS et. al, 2015).

Com o corpo “ideal” no *ballet* clássico se constrói as imagens ditas “belas” e permeadas de vários sentidos. Ou seja, o “belo” para a cultura visual do *ballet* clássico está ligado ao “corpo ideal” para esta arte, logo é “belo” por apresentar uma perfeita estética, aliada a uma perfeita técnica e a uma expressividade que dá vida e sentido ao movimento.

Em prol desta “perfeição” e deste “ideal” inúmeros dispositivos são acionados e um rígido e sistemático treinamento é realizado para que os corpos dos bailarinos (as) clássicos (as) possam contemplar a estética e a técnica estabelecida por esta arte. Para compreensão deste processo me utilizo dos estudos do filósofo francês pós-estruturalista Michel Foucault, como a genealogia do poder, arqueologia do poder e a concepção dos corpos dóceis.

Um olhar foucaultiano na construção das belas imagens

Assenhorearmo-nos do conceito de corpo dócil, sob a perspectiva de Foucault, implica pensarmos em suas teorizações sobre o poder. Vejamos:

Os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, realizando a sujeição de forças e buscando uma relação de docilidade-utilidade são as chamadas disciplinas. As disciplinas buscam que não simplesmente se faça aquilo que é ordenado, mas que se opere daquela determinada forma para que se atinja maior rapidez e eficácia (FOUCAULT, 2010, p.135).

O autor desenvolveu a sua teoria sobre “os corpos dóceis” baseada nos processos disciplinares, ou seja, na “noção de disciplina” construída durante o século XVII e XVIII, observada na formulação e organização das estruturas das escolas jesuítas, hospitais, fábricas e das milícias do serviço militar na França.

A partir de sua conceituação de disciplina, buscou demonstrar como essa estratégia de controle dos corpos produziam “os corpos dóceis” e dotados de habilidades para melhor servir a sociedade.



O *ballet* clássico se utiliza de uma estrutura organizada para disciplinar seus corpos. Uma estrutura que é compreendida por aulas sistematizadas e periodizadas, compostas por exercícios contínuos e repetitivos que objetivam um treinamento e condicionamento técnico e um desenvolvimento artístico que leva ao controle de movimentos que constroem as belas imagens. Vários tratados, regulamentos e regras foram sistematizando sua prática ao longo dos tempos através de uma nomenclatura concebida e oficializada mundialmente na língua francesa, isto, pelo fato do desenvolvimento do *ballet* clássico ter se dado na França.

Em Kassing (2016, p.40) encontro sustentação teórica para minhas palavras: “o *ballet* clássico se desenvolveu na corte de Louis XIV na França, assim, os termos eram usados em francês.

“A estrutura de uma aula de *ballet* é a mesma em praticamente todos os métodos de ensino, ou seja, elas possuem uma identidade na codificação e no registro do ordenamento próprio no que se refere à aula” (CASTRO, 2015, p.14).

Lourenço (2014) diz que:

De todas as artes que implicam a utilização do corpo, o bailado clássico é assumidamente o mais artificial. Prova disso é que ninguém consegue dançar *ballet* que não tenha começado a disciplinar o corpo nessa linguagem desde criança [...] (LOURENÇO, 2014, p.40).

Este artificialismo não significa uma valorização negativa, mas sim o fato de que o *ballet* clássico, por não ser constituído de movimentos naturais, deve ser praticado desde muito cedo para que seus movimentos, fundamentos técnicos, postura, posicionamentos de pés, braços, cabeça e do corpo se tornem fluidos, precisos e harmônicos, ou seja “perfeitos”. O *en dehors*² (figura 4) é um exemplo disto, não é natural a estética das pessoas típicas, porém, é essencial para a estética e a movimentação dos membros inferiores dos (as) bailarinos (as) clássicos (as).

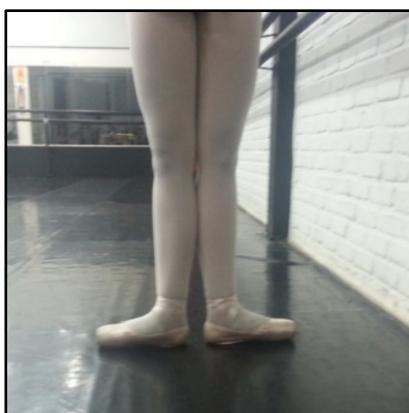


Figura 4: En dehors
1ª posição dos pés no Ballet Clássico
Fonte: Henrique Camargo

² *En dehors* significa para fora, é anatomicamente a rotação externa da articulação coxofemoral na fossa do acetábulo (CAMINADA, ARAGÃO 2006, pg. 20). Figura 4.

Foucault em seus escritos explica que a disciplina fabrica corpos educados, adestrados e dessa forma aumenta a força de um corpo coletivo. O autor apresenta as técnicas utilizadas neste procedimento disciplinar que leva ao controle disciplinar do indivíduo: a arte das distribuições; o controle da atividade; a organização das gêneses; e a composição das forças. No *ballet* clássico, pode-se observar todos estes procedimentos na sala de aula onde a cada dia se torna possível identificar o potencial técnico de cada praticante; na determinação dos dias e horários das aulas; nas sequências de movimentos aplicadas pelos professores durante as aulas e as repetições; no domínio da nomenclatura; na exigência de roupas, cabelo e sapatilhas adequadas a cada gênero; na cronologia das aulas; nas companhias clássicas a seletividade feita através de audições específicas para *corps de ballet*, solistas ou principal *dancers*; e nas imagens dos bailarinos (as) clássicos (as) onde os corpos apresentam formas precisas e admiráveis que demonstram controle e poder (KASSING, 2016, BERTONI, 1992, ARAGÃO e CAMINADA 2006).

O *ballet* clássico elaborou seus códigos e tratados sobre como aprender, treinar e executar seus movimentos de forma leve, graciosa e dinâmica, apesar dos corpos submetidos a uma rigorosa “disciplina” de treinos e exercícios, (FEUILLET, 1701; NOVERRE, 2009; BLASIS, 1820).

A docilidade dos corpos, baseada em treinamento é, para Foucault, uma das formas de poder e controle social, porém esse aspecto não invalida o benefício proporcionado pelos métodos disciplinares ao funcionamento do sistema social (FOUCAULT, 2014).

Como bailarino clássico, professor de *ballet* clássico e cidadão percebo os benefícios que o adestramento me proporcionaram, e como pesquisador procuro compreender este adestramento como um processo contínuo, sistemático e organizado que permite desenvolver habilidades, conhecimentos e destrezas necessárias para desempenhar um trabalho de forma eficiente, não o vejo como algo negativo que venha a tolir o indivíduo. O treinamento é uma repetição mecânica de uma ação. Se adentra para depois treinar e assim acontecer em todas atividades sistematizadas. No *ballet* clássico este processo desenvolve um corpo hábil, disciplinado e dócil a serviço do poder onde, um manipula e o outro se deixa ser manipulado em busca de um ideal de perfeição e conquista.

Foucault nos apresenta o poder como uma prática social expressa por um conjunto de relações. Uma espécie de rede formada por mecanismos e dispositivos que se espriam por todo cotidiano da qual ninguém pode escapar, que molda nossos comportamentos, atitudes e discursos (FOUCAULT, 2001).

Pensar, deste modo, as imagens de bailarinos (as) clássicos (as) à luz do conceito de poder implica em refletir como o poder funciona, para isto me inspiro na abordagem Foucaultiana da arque genealogia do poder que é atravessada pelos sistemas disciplinares. Segundo Dekens (2015) Foucault disse: arqueologia é isto: uma tentativa histórico-política que não se funda sobre as relações de passado e o presente, mas sim sobre relações de continuidade e sobre a possibilidade de definir atualmente objetivos táticos de estratégia de luta. (DEKENS, 2015, p.35).

É possível observarmos que o ballet clássico, originado na corte renascentista e, para atender aos interesses desta nobreza, não se desvinculou de suas ressonâncias elitistas. Dos salões reais passou para os teatros, codificou e sistematizou uma técnica que passou a exigir corpos cada vez mais predispostos a atender às suas pretensões de atingir uma técnica aprimorada que apresentasse uma plasticidade e estética visual corpórea encantadora e deslumbrante.

Para podermos refletirmos sobre as imagens construídas pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) utilizo do método genealógico desenvolvido por Foucault onde este é definido a partir da distinção entre três palavras alemãs utilizadas por Nietzsche para referir-se ao problema da genealogia. *Ursprung* (origem) o objeto próprio da genealogia. *Herkunft* é a proveniência, esta permite reencontrar sob o aspecto único de um caráter ou de um conceito a proliferação dos acontecimentos através dos quais (graças aos quais, contra os quais) eles se formaram. A proveniência diz respeito ao corpo. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. *Entstehung*, designa a emergência, o ponto de surgimento que se produz sempre em um determinado estado das forças (FOUCAULT, 2001, p. 14-17).

A genealogia é bem perceptível no *ballet* clássico. Na proveniência através dos movimentos que se aperfeiçoaram e aprimoraram através dos tempos, onde foram exigindo corpos cada vez mais adequados aos níveis de exigências técnicas. Na emergência, está na relação de poder estabelecida pelas companhias e escolas profissionalizantes através de professores que determinam perfil estético, técnico e emocional dos bailarinos (as) clássicos (as), os exercícios, assegura a correta execução e controla dias, horários e repetições; dos coreógrafos que modelam, decidem e asseguram o estilo coreográfico e os papéis a serem representados por cada bailarino (a); e de diretores que controlam professores e coreógrafos e toda pauta de performances. E tudo isto acontece como algo natural e normal.

Agamben (2009, p.40) diz que qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capacitar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes são considerados dispositivos. Ou seja, são dispositivos todas as relações de poder acima mencionadas e ainda a uniformidade nas roupas, no penteado, nos figurinos e na estética física e comportamental estabelecidas na prática do *ballet* clássico e que constroem suas belas imagens.

Kassing (2016, p.40) dá embasamento a minha narrativa quando diz que nas aulas, os alunos devem permanecer em silêncio, observar enquanto o professor executa um movimento e fala as palavras de ação. Só então o aluno executa o movimento.

Como observado, o (a) bailarino (a) clássico (a) enquanto imagem e sujeito é, portanto, efeito destas práticas de poder, eles praticamente não têm vontade própria, desde a aula até a performance nos palcos são docilizados a atender os requisitos físicos-técnicos em busca da melhor imagem, da melhor performance, de sua própria superação.

E são imagens que narram e expressam a beleza que foi construída e por muitos desconhecida através de uma docilização exacerbada do corpo dos bailarinos (as) clássicos (as) através de práticas de poder.

Imageticamente quando se fala em *ballet* clássico imediatamente vem à mente a imagem da bailarina clássica com as características visuais internalizadas como corpo esbelto, pernas e braços longos, pescoço alongado, coque, e claro, a sobre as sapatilhas de ponta e a ideia dos sentidos por ela representados como leveza, beleza, fragilidade, entre outros.

Porém, como observado, este ideal de imagem foi imposto e os sentidos visuais internalizados ocultam toda rede de poder e toda docilização exacerbada a que são expostos seus praticantes. Então, pode-se perguntar: o que justificaria tanta renúncia, sacrifício e anos de treinamento para se conseguir uma estética imagética do “belo” e da “perfeição” tão perceptível nas imagens que representam a arte da cultura visual do *ballet* clássico?

A única explicação que consigo encontrar após várias pesquisas seria o “goût de l’effort” (gosto do esforço) que os franceses tanto admiram e que coincidentemente é oriunda da mesma cultural onde o *ballet* clássico se desenvolveu.

Goût de l’effort

O conhecimento do *ballet* clássico existe a partir de algumas dores e muitos esforços e poucos percebem este “goût de l’effort” (gosto do esforço).

O esforço, se define pela quantidade, pode se inscrever igualmente através do tempo. O esforço é então sustentado, mantido: falamos de perseverança. [...] O esforço produz a performance, a perseverança abre o caminho para a aprendizagem. [...] o que dizer de um suposto gosto pelo esforço? É comum ouvir que ele é apenas uma das tarefas dos professores, escola, dando aos alunos o “gosto do esforço”, ou seja, para fazê-los descobrir satisfação de trabalho, da perseverança, da tenacidade. [...] (DELIGNIÈRES, 2000, p.3 e 4).

A perseverança, a determinação, a repetição em busca da perfeição, as renúncias e as dores musculares, físicas e emocionais sendo suplantadas em prol de atingir superação e uma performance que encanto e deslumbre o público. A dor transformada em prazer.

A Figura 5 nos leva a pensar nos estudos da cultura visual como uma “metodologia viva” (*living methodology*), ou seja, em contínua transformação ou como de fato são: “uma atitude intelectual”, uma sensibilidade que nomeia uma problemática (HERNANDEZ, 2013, p.78). Aqui a visualidade é afetada e nos leva a refletir sobre este “gosto do esforço”.





Figura 5: Beleza e dor

Fonte: Disponível em: pao-com-poesia.tumblr.com

Na figura 5 podemos observar a bailarina clássica em sua sapatilha de ponta despertando o sentido de admiração, de beleza estética e de leveza escondendo dores, sofrimento e lesões de horas de treinamento, esforço e renúncia.

A estética dos *ballets* clássicos românticos, foi quem determinou o modelo da estética feminina e estabeleceu o uso das sapatilhas de ponta como acessório/artefato/dispositivo que colabora na obtenção do sentido de leveza, talvez o sentido mais presente na estética visual de uma bailarina clássica.

É notório e vários autores (GIL, 2001 - CAMINADA E ARAGÃO, 2006 – LOURENÇO, 2014 - BARDET, 2014) consideram que o sentido de leveza é o mais desejável e esperado pelos (as) bailarinos (as) clássicos (as) e o mais visualmente presente em suas imagens e está relacionado ao peso, ou ausência deste, um esforço em negar ou desafiar a gravidade.

Mas o que está por detrás desta leveza? Segundo MIRZOEFF (2002, p. 17), isto implica em uma mediação na cegueira, no invisível, no despercebido, ou seja, aquilo que não se vê ou não quer ver, o que não se sabe, o que não é admirado e que ainda é dissimulado pelos praticantes da arte do *ballet* clássico. Lesões e deformidades ósseas devido à concepção primitiva da sapatilha de ponta; diversas patologias nos dedos dos pés; tendinites; fraturas; calos e calosidades; entorses; dramas psicoemocionais; disfunções hormonais; e transtornos comportamentais (COLUCCI E KLEIN, 2008 – STORELLI, 2011 – MILLER, 2006 – LORIA, 2013).

Seligmann-Silva (2003) diz que pelo prazer em se alcançar e transmitir a imagem da beleza e da leveza, as dores são subjugadas.

Na figura 5 pode-se visualizar claramente no pé desnudado da sapatilha de ponta alguns dos sofrimentos e das lesões a que estão expostas no caso as bailarinas clássicas *sur la pointe*, porém a maioria das pessoas não percebem e a imagem estética do belo dissimula a realidade. Estética enganosa, de faz-de-conta, porém extremamente agradável aos sentidos (MOURA, 2001).

Considerações

Com relação ao belo no *ballet* clássico, vimos que a beleza resulta de uma produção dos corpos mediada pela cultura, que define as qualidades que são consideradas belas e seus significados. No *ballet* clássico a beleza da bailarina clássica é constituída por um corpo dito ideal, esbelto e longilíneo, que apresente uma técnica perfeita dentro do que foi a tempos estabelecidos por esta arte e que seu praticante seja expressivo.

O *ballet* clássico desde sua concepção se constituiu de regras e normas que o sistematizaram e que estabeleceram um corpo condizente a uma técnica requerida.

Para o desenvolvimento desta técnica é preciso muita disciplina o que pelo olhar foucaultiano se caracteriza como uma docilização do corpo realizada por vários dispositivos. Um corpo adestrado e útil para atender aos requisitos técnicos do *ballet* clássico construindo belas imagens. Uma rede de poder constituída por professores, coreógrafos e diretores que operam com uma estrutura sistematizada composta de rígidas regras onde a busca pelo ideal e a perfeição faz do *ballet* clássico profissional uma arte seletiva, elitista e excludente.

Foi possível evidenciar que a cultura visual do *ballet* clássico constrói belas imagens, e que estas são carregadas de sentidos como leveza, graça, elegância e que subjagam um árduo treinamento, dores e lesões.

As imagens construídas pelo *ballet* clássico são isto, invenções do real, elas escondem o sofrimento, fazem emergir a beleza, elas simulam, forjam um real possível.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Chapeco, SC: Argos, 2009

ANJOS, Kátia Silva Souza; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARD, Marília. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica, **Rev Bras Educ Fís Esporte**, (São Paulo) 2015. Jul-Set; 29(3):439-52.

BAUDELAIRE, Charles. **Le peintre de la vie moderne**. Collections Litteratura.com, 1863. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf>. Acesso em: 20/05/2017.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. Tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi. – São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERTONI, Iris Gomes. **A Dança e a Evolução – O ballet e seu contexto teórico**: Programação Didática. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BLASIS, C. **Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse**. Milão: Chez Beati et A. Tenenti, 1820. Disponível em:<<https://archive.org/details/traitlment00blasuoft>> Acesso em : 10/09/2016.



CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. Programa de Ensino de *Ballet* – Uma Proposição. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2006.

CASTRO, Caroline Konzen. **Métodos do Ballet Clássico**. História e consolidação. Curitiba: CRV, 2015.

COLUCCI L.A, KLEIN D.E. Development of an innovative pointe shoe .Ergonomics in Design: The Quarterly of Human Factors Applications. Santa Monica – CA: **Human Factors and Ergonomics Society**, Vol. 16, n. 3, 2008.

DEKENS, Olivier. **Michel Foucault**: “a verdade de meus livros está no futuro”. Tradução Roberto Mesquita Ribeiro. Edições Loyola, São Paulo, 2015.

DELIGNIÈRES, Didier. **Que Signifie: “Faire Un Effort”? L’effort**. Paris: Editions revue EPS.2000. Disponível em: <<https://didierdelignieresblog.files.wordpress.com/2016/03/effort.pdf>> Acesso em: 20/05/2017

FEUILLET, Raoul Auger. **Chorégraphie ou L’arte de decrire la danse**. Paris: Chez Michel Brunet, 1701. Disponível em: <<http://publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701/>> Acesso em : 10/03/2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GIL, José. **Movimento Total – Corpo e dança**. Tr. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’ Água Editores, 2001.

HERNANDEZ, Fernando. Pesquisar com Imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

KANT, Immanuel. **A crítica do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KASSING, Gayle. **Ballet –fundamentos e técnicas**. Barueri, SP: Manole, 2016.

LORIA, K. En pointe. These podiatrists reveal secrets to treat professional ballet dancers. **Podiatry Management**. p. 83-88. October 2013.

LOURENÇO, Frederico. **Estética da Dança Clássica**. Lisboa: Edições Cotovia, 2014.

MAFFI, Silvio. **Os Pés de Lótus–o antigo costume chinês do enfaixamento dos pés**. 2013. Disponível em: <<http://clinicaecirurgiadope.com.br/historia-e-cultura/2/>> Acesso em: 22/05/2017.

MAUSS, Marçal. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naif; 2003.

MILLER, C. Dance medicine: current concepts. **Physical medicine and rehabilitation clinics of North America**. V. 17, l. 4, p. 803-11, vii, 2006.



MIRZOEFF, Nicholas. **The subject of visual culture**. 2 ed. London and New York: Routledge, 2002.

MOURA, Kátia Cristina Figueredo C. F. de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?** Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2001.

NOVERRE, J. G. **Lettres sur la Danse et sur les Ballets**. Éditions Paleo: Paris, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, Dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea** v. 5 n. 1, p. 29-46, jan/jun 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20345.pdf>>. Acesso em 07/05/2017.

STORELLI, P. **The magic of pointe shoes: Everything a Dancer Needs to Know About Pointe Shoes; All the Secrets Revealed by the Experts**. Tamarac –FL: Lumina Press, 2011.

Minicurrículo

Henrique Camargo

Diretor artístico, professor e coreógrafo. Mestre em Artes e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Especialista em docência do Ensino Superior pela FABEC Brasil. Graduado em Licenciatura em Educação Física pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Diplomado como professor de Ballet Clássico com o Student Teaching Certificate e como bailarino clássico nível Advanced pela Royal Academy of Dance of London.

