

AS SÍLFIDES MODERNAS - DA ESTÉTICA DA *BARBIE* À ANOREXIA DA BAILARINA CLÁSSICA...

The modern Sylphides – from the aesthetic of Barbie to anorexia of the classic ballerina

Marcela dos Santos Lima

Professora efetiva da Universidade Regional do Cariri - URCA.

139

Resumo: Este estudo visa refletir sobre a imposição de uma estética tradicional que se incide sobre a cena artística e limita a carreira da artista da dança. 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, reflito sobre os riscos que atingem as bailarinas clássicas na busca desse corpo.

Palavras-chaves: corporeidade, feminino, balé clássico.

Abstract: This study aims to reflect on the imposition of a traditional aesthetic that focuses on the art scene and limits the career dance artist. 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, reflect on the risks affecting the classical dancers in pursuit of that body.

Keywords: corporeality; femininity; classical ballet.

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

*Cherchons ce corps introuvable,
que dependant mès yeux aperçoivent...*¹
(Lautréamont)

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 a mulher o cuidado com sua forma e sua

¹ “Procuramos este corpo impossível de se achar, que entretanto meus olhos percebem...” (apud MORAES, 2002, p. 93).

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 ideais e aceitáveis.

Para refletir sobre o estereótipo do corpo da bailarina faz-se necessário tratar 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 midiática.

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 *Barbie* preferem promovê-la como uma mulher de carreira descompromissada, a liberação feminina em efígie. (GREER. 2001, p. 35).

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” (GREER, 2001, p. 35). *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” (2001, p. 37). Nesta perspectiva, Clarissa Pinkola Estés, doutora em estudos multiculturais e psicologia clínica, em seu famoso livro *Mulheres que correm com os lobos*, 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. (ESTÉS, 1994, p. 254)

Seguindo o pensamento desta autora, “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 liberdade” (1994, p. 250). 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 auto-mutilação [...]. 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. (2001, p. 207).

As questões acima citadas também envolvem o mundo da dança assim como a bulimia e a anorexia. Consideradas como perturbações alimentares que atingem especialmente as mulheres, principalmente na adolescência, só foram identificadas em 1873 na Inglaterra. Mesmo assim, muito tempo se passou para que fossem consideradas como psicopatologias de origem existencial, o que 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 *ballet*. Afirmando 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 amenorreia, além de danos às estruturas esqueléticas”².

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 calcúria (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

² (<http://www.efdeportes.com/> Revista Digital - Buenos Aires - Ano 12 - Nº 111 - Agosto de 2007. Acesso em 5/07/2008).

esteroidal, hemoglobinopatias, doenças colágenas vasculares, transplante renal, alcoolismo ou quimioterapia.³

Para as nutricionistas da pesquisa em questão, a provável causa para o quadro da bailarina é devido à baixa produção de hormônios sexuais, em especial o estrogênio, além disso, esse quadro se potencializa quando associado ao estresse causado pelos treinamentos de *ballet*. Ou seja, “essa queda da produção hormonal decorreu da sua baixa quantidade de gordura corporal” (idem). Posso considerar que esse caso não é assim tão incomum. É mais frequente do que em geral se julga e, no Brasil, não é forçoso argumentar, que 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*, *Sílfide*, *Copélia*⁴, ou até mesmo de um cisne. Assim como a *Barbie*, a pesquisa

citada 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 responde em forma de doenças.

143

As jovens bailarinas prejudicam a saúde a ponto de correrem risco de morte para manterem-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” (LAUNAY, 2003, p. 111).

Corpos dóceis e disciplinados numa perspectiva de Michel Foucault, tornando-se úteis, produtivos e submissos para a dança através de coerção física ou ideológica.

Judith Lynne Hanna, Doutora em Antropologia, Pesquisadora da Dança e também bailarina, atesta que George Balanchine (1904-1983) recebe muito crédito pela imagem anoréxica da mulher na dança. Isso se deve 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

³ In: <http://www.efdeportes.com/> - Revista Digital - Buenos Aires - Ano 12 - Nº 111 - Agosto de 2007. Acesso em 05/07/2008.

⁴ Papéis femininos do balé clássico, especialmente no *ballet* romântico, que trouxe as sapatilhas de ponta, e as bailarinas pálidas e etéreas.

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 ossos’... Não disse meramente: ‘Coma menos’. Disse repetidamente: ‘Não coma nada. (KIRLAND, *apud*, HANNA, 1999, p. 191)

Hanna considera que os coreógrafos e os diretores de balé, quase sempre homens, “moldam as moças do *ballet* ao ideal de feminilidade que equipara a beleza e a graça à excessiva magreza, uma estética que é punitiva e misógina” (1999, p. 191). Dessa forma nasce no corpo o temor, um temor que faz parte de um retrato sincero de nosso tempo, o temor de carregar no corpo uma identidade, uma subjetividade, memória, ou seja, de carregar muito corpo e sua história de vida, um temor que perde e aniquila o senso de dignidade, de valor e da importância do ser humano. 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” (LAUNAY, 2003, p. 110) 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” (LAUNAY, 2003), 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 *Ballet Romântico*, onde os seres femininos eram quase transparentes, heroínas tristes e pálidas, 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. Um corpo que se deixa escravizar por regras impostas vindas de uma dança nascida em um país longínquo, feita 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 em a cada canto o corpo é diferente, não saiu de nenhuma forma e que cada corpo possui 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 esse conceito de 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. (2000, p. 74)

Dessa forma, considero que os contextos humanos e afetivos estão ausentes da sala de aula. Em todo trabalho técnico de dança instaura-se uma complexidade, libera-se o corpo para a aquisição de uma gama de ferramentas simbólicas e, ao mesmo tempo, afinam-se seus potenciais humanos, filosóficos e poéticos. Para Klauss Vianna:

A questão é essa: O professor de *ballet* 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. (2005, p. 30)

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 Klauss Vianna, mas também é importante analisar o caráter inumano em sala de aula. Uma bailarina clássica profissional passa mais de 8 horas diárias 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, e permanece em um estado silencioso em um país de corpos muito bem treinados – uma metodologia de ensino da dança construída na mudez e no silêncio do ser.

Ver é ser visto, mas em alguns momentos vê-se errado, como no caso da bailarina anoréxica, ou seja, a auto estima está 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 do *ballet* 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?” (2004, p. 50). A partir dos estudos fenomenológicos 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”. (2004, p. 50).

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 perfeito e a técnica perfeita, ambos inseridos 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, com o outro e com o seu entorno. Dessa forma, o corpo anoréxico e narcísico se torna também competitivo. Mais uma vez, trago para essas linhas, o pensamento de Klauss Vianna: “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” (2005, p. 32). No mundo competitivo do *ballet*, o ego é alimentado pela exigência de um formato. É como se o público também cobrasse essa formatação do estereótipo, sendo ele uma extensão do professor e do coreógrafo. Para Klauss Vianna: “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” (2005, p. 76).

E esse não é o papel da arte, a arte é libertadora, é uma forma de crescimento para a liberdade, a arte é um caminho de vida e não um caminho de morte. A dança deve ser questionadora, levantar reflexões e até mesmo causar incômodo, procurar demonstrar diferentes leituras de 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 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. (1999, p. 181).

É perceptível então 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 infelizmente, 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.

Questões como essas 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 e 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.

2 - Outros Corpos, Novos Olhares...

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” (SUQUET, 2008, p. 518). E é nesse território da mobilidade corporal, de uma maior consciência do corpo, que as bailarinas do século XX e XXI 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 apenas de uma mulher, sobretudo, pela importância de seus trabalhos que desencadearam novos olhares e abertura para outros corpos na dança. Angel Vianna é 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, sendo essencial reconhecer que Vianna, atuando nos palcos com mais de oitenta anos, “leva o público a repensar antigos valores e nos revela que não existe idade para se começar e deixar de dançar” (FREIRE, 2005, p. 138). 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.⁵

E Angel Vianna 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

⁵ 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.

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” (RUBIN, 2002, p. 54).

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 ressalta 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”. (OLIVEIRA, 2003, p. 58)

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 ao corpo e 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. 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? ⁶

3 – Outras Danças...

É difícil conceituar a dança contemporânea. Para o pesquisador

⁶ 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.

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” (FARO, 2004, p. 124). 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” (2006, p. 107). Possui como característica principal a diversidade, pois abrange inúmeras influências, como analisa a autora:

Fruto da experiência do *ballet* 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. (SIQUEIRA, 2006, p. 107)

Dessa forma, para entender a dança contemporânea neste estudo, defino-a como uma pesquisa estética, na qual, cada pesquisador-intérprete-criador 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(os) e dançarinas(os) 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 *ballet* clássico. São corpos modelados pela musculação e pelas danças de gêneros e estilos variados, e assim a dança contemporânea abarca outra corporalidade, abre espaço para a diversidade e traz 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 ideia 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. (SILVA, 2005, p. 235)

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” (*apud* OLIVEIRA, 2003, p. 56). 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” (*apud* OLIVEIRA, 2003, p. 56). 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” (*apud* FERNANDES, 2000, p. 58). 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" (FERNANDES, 2000, p. 21). Com o trabalho de Bausch, a bailarina sai da sua 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 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. (2005, p. 432).

A questão do intérprete-criador envolve um dos eixos principais do meu trabalho. Aqui, a bailarina não é vista apenas como uma mera executante. 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 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.

O ser humano conduz e produz a sua história de vida à 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 *ballet* clássico, mas minha mãe me disse que as meninas gordas não podiam dançar”. Com essa companhia, me sinto como uma verdadeira bailarina.⁷

⁷ Balé com bailarinos obesos é sucesso em Cuba. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/jornais/interna/0,,011796060-EI8255,00.html> (acesso em 5/09/2008).

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 corpo para dançar não precisa ser treinado desde cedo dentro do *ballet* clássico e nem é preciso um único formato de corpo (algo que não existe, como vimos no início deste trabalho) para brilhar sob a luz dos refletores. As bailarinas de Juan Mas lembram-me o quadro de Botero “*A Bailarina na Barra*” e aqui também cabe bem a frase de Cézanne: “a natureza tem horror à linha reta” (2001, p. 15).



Fig. 1 - Bailarinas do grupo *Danza Voluminosa*

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 pessoas que no início começam a rir, mas no final somos aplaudidos de pé [...] e isso é uma coisa bonita, uma coisa muito bonita” (Balé com bailarinos obesos é sucesso em Cuba. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/jornais/interna/0,,011796060-EI8255,00.html>).



Fig. 02 - 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 de refugiados e, claro, extraiu dessa vivência sua pungente expressão” (OLIVEIRA, 2003, p. 58). 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 perguntemos: por onde andam nossos próprios Sharifis?” (*idem*, p. 58). 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. “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 declara a coreógrafa francesa Maguy Marin: “[...] a dança precisa estar articulada com a sociedade e, para isso, precisa olhar para além de si mesma” (2003, p. 17). Não é forçoso argumentar que, 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, se permitir 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 fruem: uma fusão mais humana e mais significativa.

Artigo recebido em 08 de abril de 2012.

Aprovado em 22 de maio de 2012.

Referências bibliográficas

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*. 6^o Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

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

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

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

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

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

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*. (Trad.) Mauro Gama. Rio de Janeiro, Rocco. 1999.

LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (orgs.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, pp. 89-117.

MARIN, Maguy. Por uma arte do presente. In: *Revista Gesto*. nº 2, junho de 2003. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE, 2003.

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

MORAES, Eliane. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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.

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.

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

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. EDUFBA, Salvador – BA. 2005.

SILVA, Soraia Maria. Pós-Modernismo na dança. 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: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 509-540..

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