



**EDUCAÇÃO DOS CORPOS DANÇANTES: DOS BASTIDORES A CENA SOB A
ÓPTICA DE EDGAR DEGAS.**

Vanessa Cristina Scaringi
Mestre em Educação
UNESP, Campus de Rio Claro – CAPES.

*Procurando bem todo mundo tem pereba, marca de bexiga ou vacina
E tem piriri, tem lombriga, tem ameiba, só a bailarina que não tem
E não tem coceira, verruga nem frieira, nem falta de maneira ela não tem
Futucando bem todo mundo tem piolho ou tem cheiro de creolina
Todo mundo tem um irmão meio zarolho, só a bailarina que não tem
Nem unha encardida, nem dente com comida, nem casca de ferida ela não tem
Não livra ninguém todo mundo tem remela quando acorda às seis da matina
Teve escarlatina ou tem febre amarela, só a bailarina que não tem
Medo de subir, gente. Medo de cair, gente. Medo de vertigem, quem não tem?
Confessando bem todo mundo faz pecado logo assim que a missa termina
Todo mundo tem um primeiro namorado, só a bailarina que não tem
Sujo atrás da orelha, bigode de groselha, calcinha um pouco velha ela não tem
O padre também pode até ficar vermelho se o vento levanta a batina
Reparando bem, todo mundo tem pentelho, só a bailarina que não tem
Sala sem mobília, goteira na vasilha, problema na família, quem não tem?*

Ciranda da bailarina, Chico Buarque & Edu Lobo (1983)

No mundo contemporâneo, a dança é utilizada em seus mais diversos estilos. E em meio as mais complexas definições de seu uso, a dança está fortemente veiculada a imagem da bailarina clássica, ou seja, aquela que treina, com seu corpo perfeito, anos a fio, arduamente, para se transformar mais tarde em profissional da dança.

A partir da temática proposta pelo I-MAGO: Laboratório da Imagem, Experiência e Cri[et]ção¹, vinculado ao Grupo de Estudos e Pesquisas Linguagens, Experiência e Formação (GEPLinguagens), do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESP, *campus* de Rio Claro, o qual oferecem discussões acerca da Educação e suas diferentes linguagens que contribuem para a constituição da subjetividade, criou-se oportunidades para pensar o corpo

¹Partindo dessas interlocuções, o “termo *I-mago* possui sua origem no latim e quer dizer Imagem, que nos auxilia a refletir sobre processos de produção de subjetividades na cultura contemporânea. O termo “mago” também nos remete a magia ou a quem faz a magia, o que se relaciona intrinsecamente as reflexões suscitadas pelo grupo referentes à busca por linhas de fuga frente às formas de controle exercidas na atualidade. Por *Experiência* entendemos como o que nos toca, o que nos passa, a um acontecimento. Os *Colchetes - [] - e a Arroba - @ de Criação* relaciona imagem ao recorte, enquadramento de algo que, é maior ou mais amplo: a ‘experiência’ propriamente dita, por exemplo. E é a partir desse recorte ou do trato que se dá a ele que ‘novas’ possibilidades de apreensão, subjetivação, experimentação, sensação e profanação podem ocorrer.” Extraído de: <http://www.rc.unesp.br/ib/educacao/geplinguagens/projetosdespesquisa.php>



VII Seminário sobre Linguagens, Políticas de Subjetivação e Educação

“Cultura e formação: imagens e encontros”

educado na/pela dança, tendo a dança como uma forma de linguagem não-verbal que também transmite conhecimento e que acontece muito além das academias e estúdios artísticos.

De acordo com Siqueira (2006, p. 26) a dimensão não-verbal trata-se da “[...] indumentária, arquitetura, gastronomia, música, dança, gestualidade, entre outros aspectos [...]”.

A dança, enquanto experiência, é uma forma de expressar algo, de colocar o sujeito frente à realidade dentro de um momento repleto de sentidos tão naturais como o rir e o chorar. Os primeiros passos acontecem ainda no seio familiar, tendo para tal espetáculo os pais como espectadores orgulhosos da *performance*.

Desses passos vão se acrescentando outros que, logo em fase escolar, nascem das relações de amizade entre grupos de crianças da classe e nas improvisações de um espetáculo de dança às luzes da sala de aula, tendo a professora como apresentadora e os demais colegas como cúmplices das desequilibradas *pirouettes* que se transformam, como as de uma bailarina de caixinha musical. Nasce um forte desejo: ser bailarina.

Pouco a pouco, o desejo ganha espaço e, com forte apoio da família, o figurino se constroi: primeiro o coque, depois o *collant* e o *tutu* cor-de-rosa a ser realçado pelas belas sapatilhas com brilhantes fitas de cetim amarradas a fina meia-calça que se confe com a pele. Esse é o momento em que os próximos passos surgem e logo outros em escolas e estúdios de danças a se frequentar.

Neste percurso, ao qual uma bailarina clássica se dedica durante anos, aparecem os espetáculos de encerramento de ano e a magia que os figurinos, os cenários, as trilhas sonoras, as coreografias criativas e a atuação das personagens causam ao público.

E partindo dessas experiências de vidas das bailarinas, observando os seus movimentos, registrando instantes em que se perder na ou pela dança, ou melhor, em que se escapa na/por ela, o pintor francês Edgar Degas (1834/1917) registra cada cena, detalhando cada momento na pintura.

O mesmo corpo afetado durante as duras aulas e ensaios de *ballet* no passado vivificava por meio da imagem das bailarinas de Degas os momentos em que foge às padronizações e se encontrava com os próprios afetos, “[...] instantes de imobilização do conjunto, durante os quais o agrupamento dos dançarinos propõe aos olhares um cenário fixo, mas não durável” (VALÉRY, 2003, p. 37).

Essas cenas aparecem na memória das bailarinas como recortes. Em meio à vaidade em frente ao espelho e a busca pelos passos perfeitos que se misturam com a timidez, a

apreensão e o nervosismo de exibir a perfeição aos olhos do exigente *maître de ballet*, carrega a intenção de garantir um papel de destaque nas coreografias dos próximos bailados.

O roer das unhas (figura 1) demonstra um desconforto da bailarina que se enquadra nos sistemas e mecanismos exigidos pela repetição que treina esses corpos, mas, ao mesmo tempo, se depara com outras sensações e vontades e sabe que seu corpo se movimentará em cena diferente dos outros de acordo com suas possibilidades.



Figura 1: Edgar Degas - A Classe de Dança (1874)
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

A mesma apreensão é captada em outra cena durante exercícios na barra e que apenas o olhar pelos bastidores podem captar nos mínimos detalhes.

A bailarina (figura 2) fixa o olhar em um ponto que para os outros está invisível, mas que atravessa o imaginário, retratando o real pelo olhar do pintor e pelo olhar da própria personagem que ali se encontra. Com quem ou com o que a bailarina se preocupa tanto?

Alguns indícios desse caminho se deparam com o cotidiano da bailarina. Ao realizar os exercícios na barra, a bailarina corrige a postura, aquece a musculatura e prepara o corpo para os próximos exercícios de força em sua capacidade máxima, de acordo com os padrões estéticos da dança clássica. Mas tudo o que está previsto para a aula escapa a vigilância de alguma maneira.



Figura 2: Edgar Degas - A Lição de Dança (1879)
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Gestos como um simples flexionar dos dedos instaura um espaço que vai além dos aspectos técnicos previstos para os movimentos e o corpo associa ali elementos de sensibilidade e espontaneidade, expandindo o repertório de gestos propostos.

Degas espia as bailarinas por trás das coxias (figura 3) muitas vezes de um ponto descentralizado dando a sensação que a cena continua para além da moldura assim como a dança continua para além dos palcos como se as bailarinas se aquecessem para o espetáculo.

O corpo, por meio da dança e aos olhos de muitos, parece apresentar-se livre, a voar como os pássaros pelos palcos de infinitos espetáculos. A dança, como uma arte que acompanha a evolução humana desde os primórdios, traz a expressão de uma cultura histórica que se supera na medida em que inclui a criação. A dança também se mantém e se atualiza, fazendo-se pelo real da vida; apresenta o mundo aos envolvidos e possibilita perder-se nela ou por ela.

É curioso notar a preocupação do pintor com as emoções envolvidas entre os corpos que dançam. Parece difícil dissociar o corpo que dança dos momentos cotidianos (figura 3). A parada da bailarina apoiada no biombo para repousar dos esforços despendidos durante os ensaios, o amarrar das fitas na sapatilha para que não escapem e provoquem quedas, uma conversa alheia entre colegas do grupo ou o bocejo para se despertar da preguiça são maneiras de expor sentimentos, emoções e ideias pessoais.



Figura 3: Edgar Degas - Os Ensaios no Palco (1874)

Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Desse modo, dança e vida pessoal forma um conectivo comum entre artistas. A bailarina estadunidense Isadora Duncan (1878-1927) no prefácio de sua autobiografia declara que sua dança “[...] é precisamente um esforço para exprimir em gestos e movimentos a verdade de meu sêr [sic].” E essa mesma dança se faz presente na vida de muitas bailarinas.

Porém, a realidade em cena, a atuação das personagens, jamais revela o que esses corpos esteticamente fantásticos aos olhos do público realmente sentem.

Em *Os Corpos Dóceis*, Foucault (1987) aborda o corpo do soldado voltado ao disciplinamento como “objeto e alvo de poder” (p. 125). A maneira com que se habituam a manter corpo ereto, olhar fixo em um determinado ponto, esperando por um comando, assemelha-se à figura da bailarina. Soldados e bailarinas têm seus corpos como objeto a se lapidar.

A seleção para ingresso na profissão pela estatura, pela massa corpórea, pela beleza e pela habilidade para realização de certos movimentos demonstra corpos úteis à lucratividade por um determinado prazo. Dessa forma, quanto mais dócil mais útil esses corpos se tornam.

Da mesma maneira com que as bailarinas se preparam arduamente para espetáculos, em certos momentos, são transformadas por esses espetáculos, aproximando-se da concepção de sujeito da experiência de que trata Larrosa (2002, p. 25). O filósofo concebe o sujeito da experiência não como

[...] um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo



de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido.

Apesar dos treinamentos rígidos vindos com a técnica da dança clássica, toda a fantasia da personagem que transborda, possibilita pensar um outro tipo de corpo – um corpo intérprete de outros movimentos que não os predeterminados, ou melhor, pensar o corpo na dança de outra maneira, “dançar o desejo de se emancipar, de tornar-se”. Nas palavras de Heráclito de Éfeso (540 a.C. – 470 a.C.): “O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo do hoje”. Deste modo, repete-se a dança, mas nunca a mesma dança e a bailarina é sempre bailarina, mas não a mesma de ontem. “Tudo flui”.

Dessas experiências emergem emoções, sensações, sentimentos que transmitem a linguagem artística. Então, ser bailarina é ter disposição para ensaios e treinamentos, receber incentivos e praticar a dança como meio de vida. Volp cita que um “simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior” (apud Laban, 2004, p.169). Eis que a linguagem extrapola o verbal e o olhar se faz um veículo em meio às imagens que permitem captar as atitudes do corpo, a recortar momentos de afeto a partir de um gesto ou um fugaz movimento que deslumbra.

Marques (1997, p.23) ressalta que “através de nossos corpos aprendemos subliminar e inconscientemente [...] quem somos, o que querem de nós, por que estamos neste mundo e como devemos nos comportar diante de suas demandas” e salienta que “[...] não podemos mais ignorar o papel social, cultural e político do corpo em nossa sociedade e, portanto, da dança.” O trabalho com o corpo, se de maneira espontânea, desperta a atenção e serve para introduzir e preparar o corpo para a vida, uma possibilidade de “[...] encontrar novos e diferentes modos de construir/reconstruir um mundo mais significativo para o próprio indivíduo” (MARQUES, 2001, p.95), de (re)descobrir sentidos, de experimentar a própria relação com o corpo.

A dança é potencializadora no processo de subjetivação, pois abre caminhos para novas experimentações, novas sensibilidades, novos desejos, novos encontros com o eu, com o outro, com o que se passa entre o eu e o outro. “O desejo é sempre o modo de produção de algo, o desejo é sempre o modo de construção de algo” (GUATTARRI, 2008, p. 261).

As representações feitas por Degas, em suas telas, sugerem a continuidade da cena captada para além dos limites do quadro ou de uma escultura, em certas situações, declaram a dança entre paixão e sobrevivência.

Em *A Pequena Bailarina* de 14 anos (figura 4), escultura originalmente em cera, idealizada pelo francês Edgar Degas (1881), retrata os conflitos que ocorriam no mundo da dança, pois reflete o lado por vezes obscuro do universo das jovens bailarinas numa simultaneidade entre arte, profissão, pobreza, possibilidades de mundo pela dança, outros espaços de operações, outros modos de vida em sua multiplicidade de linguagens. E a linguagem “continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 50).



Figura 5: *A Pequena Bailarina de 14 Anos* – Edgar Degas (1881)
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

A figura 4 simboliza a imagem de uma bailarina chamada Marie Von Goethem. Filha de um alfaiate e uma lavadeira, Marie pertenceu, junto com as irmãs, ao Corpo de Baile da Ópera de Paris. Nos livros da instituição constam os castigos que Marie sofria até a expulsão do grupo, sobrevivendo então da prostituição a qual se apresentou como o único caminho e como a única possibilidade de mostrar seus dotes artísticos.

As bailarinas experimentam e se apropriam da dança por diferentes perspectivas, embora nessas danças há o fazer de cada vida envolvida. E assim como para Larrosa (2002) “[...] tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos” para as bailarinas tem a ver com as danças o modo de se constituir enquanto artistas e perder-se nela ou por ela, repensando, modificando trilhando caminhos sobre a própria vida.

E com isso se fazem as bailarinas por entre quedas e se por em pé, por entre os pés no chão e as pontas dos pés, por entre o *glamour* de um espetáculo e o ensaio nos bastidores.



Referências

DUNCAN, Isadora, 1878-1927. **Minha vida**. Tradução de Gastão Cruls. São Paulo: José Olympio Editora, 1935. 322 p.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541 p.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. 280 p.

GUATTARRI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 349 p.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, SP, n. 19, p. 20 – 28, 2002.

MARQUES, Isabel. **A dança no contexto**: uma proposta para a educação contemporânea. São Paulo: [s.n.], 1996. 212 f. Tese (Livre – Docência) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003. 208 p.

VOLP, Catia Mary; CAMPEIZ, Edvânia Conceição Fernandes Silva. **Dança criativa**: a qualidade da experiência subjetiva. *Motriz*, Rio Claro, SP, v.10, n.3, p.167-172, set./dez. 2004