

REPENSANDO A CONSTRUÇÃO DO CORPO DA BAILARINA DA CAIXINHA DE MÚSICA POR MEIO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA EM UMA ONG DE SANTA MARIA – RS.

Daniela Grieco Nascimento e Silva¹

Silvia Susana Wolff²

Resumo: O presente trabalho objetiva propor uma reflexão sobre o processo de criação coletiva desenvolvido pela companhia de dança da ONG Royale Escola de Dança e Integração que, ao repensar a construção do corpo da bailarina da caixinha de música, procurou propiciar o empoderamento feminino no balé por meio da elaboração de um espetáculo de dança. Tendo a autoetnografia como suporte metodológico foi proposto um processo de criação coletiva sobre a temática “mulheres na ditadura militar brasileira” a fim de investigar questões relativas aos papéis de gênero e propiciar reflexões referentes ao empoderamento feminino. Pode-se concluir que, no contexto proposto pela pesquisa, as ações artísticas e educativas desenvolvidas pela ONG Royale Escola de Dança e Integração Social propiciaram, por meio do processo de criação coletiva, o empoderamento feminino no balé, contradizendo o corpo da bailarina da caixinha de música e pontuando novos caminhos para a educação e para a arte.

Palavras – Chaves: Balé. Criação coletiva. Bailarina da caixinha de música.

1 Doutora em Educação - Linha de Pesquisa Educação e Artes - pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestre em Educação pelo Centro Universitário La Salle (2010), graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário Franciscano (2000). Atualmente é diretora artística, coreógrafa e professora de ballet da ONG Royale Escola de Dança e Integração Social, em Santa Maria – RS.

2 Doutora em Artes pela UNICAMP, graduada/Bacharel em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000), Mestre em Artes/Dança pela NEW YORK UNIVERSITY (2005). Atualmente é professora adjunta do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Santa Maria, atuando como coordenadora do curso de Bacharelado em Dança da UFSM.

RETHINKING THE CONSTRUCTION OF THE BODY OF THE MUSIC BOX BALLERINA
THROUGH A COLLECTIVE CREATIVE PROCESS IN AN NGO IN SANTA MARIA - RS.

Daniela Grieco Nascimento e Silva

Silvia Susana Wolff

Abstract: The present work aims to propose a reflection on the collective creative process developed by the dance company of the NGO Royale School of Dance and Integration that, when rethinking the construction of the body of the music box ballerina, sought to promote female empowerment in ballet through the elaboration of a dance spectacle. Having autoethnography as a methodological support, a collective creative process was proposed on the theme "women in the Brazilian military dictatorship" in order to investigate issues related to gender roles and to provide reflections on female empowerment. It can be concluded that, in the context proposed by the research, the artistic and educational actions developed by the NGO Royale School of Dance and Social Integration provided, through the process of collective creation, the feminine empowerment in the ballet, contradicting the body of the music box ballerina and punctuating new paths for education and art.

Key Words: Ballet. Collective creation. Music box ballerina.

INTRODUÇÃO

O escopo do presente trabalho é propor uma reflexão sobre o processo de criação coletiva desenvolvido pela companhia de dança da ONG Royale Escola de Dança e Integração Social que, ao repensar a construção do corpo da bailarina da caixinha de música, procurou propiciar o empoderamento feminino no balé por meio da elaboração de um espetáculo de dança.

Partindo do pressuposto que as mulheres são predominantes na prática do balé, cabe salientar que seus corpos foram representados por meio das relações de poder estabelecidas pela sociedade e pela cultura (Beauvoir, 1980a). Foi construído um padrão corporal para a bailarina clássica onde são inscritos os discursos hegemônicos masculinos em relação à feminilidade, criando o mito do eterno feminino e edificando uma imagem da bailarina associada às mulheres do período romântico criando, assim, a figura bucólica da bailarina da caixinha de música.

Tendo a autoetnografia como suporte metodológico na caminhada foi proposto um processo de criação coletiva para as doze bailarinas e para o bailarino da Royale Companhia de Dança (turma sênior da ONG Royale Escola de Dança e Integração Social) sobre a temática “mulheres na ditadura militar brasileira” a fim de investigar questões relativas aos papéis de gênero e propiciar reflexões referentes ao empoderamento feminino. De março a novembro de 2016, as bailarinas e o bailarino realizaram pesquisas bibliográficas sobre a temática, exposições e discussões de filmes, bem como oficinas de criação que originaram o espetáculo #emmemoriadelas, apresentado em dezembro no Theatro Treze de Maio, na cidade de Santa Maria – RS.

Assim, para dar conta do objetivo proposto o trabalho foi estruturado a partir de quatro momentos. O primeiro apresenta uma reflexão sobre a construção do corpo da bailarina da caixinha de música. O segundo descreve e pontua as contribuições do uso da autoetnografia para a pesquisa realizada. O terceiro expõe como foi estruturado o processo de criação coletiva e o quarto momento tece reflexões sobre o percurso percorrido.

A CONSTRUÇÃO DO CORPO DA BAILARINA DA CAIXINHA DE MÚSICA.

A imagem da bailarina delicada, diáfana, vestida com *tutu* cor de rosa, rodopiando delicadamente ao som de uma música suave diante dos espelhos de uma caixinha de música, povoa o sonho de milhares de meninas ao redor do mundo. Ligada ao mundo da imaginação e da fantasia por realizar proezas corporais diferenciadas daqueles que não dançam, a imagem da bailarina foi construída por meio de diversos marcadores sociais, culturais e políticos, que escreveram em seu corpo símbolos desta representação feminina, explicitada pela postura, gestos, movimentos, roupas e comportamentos.

Assim como os meninos são incentivados a práticas corporais culturalmente associadas ao mundo masculino - futebol, lutas, basquete, etc. - e que exigem atributos como força física, coragem, audácia, persistência, liderança, as meninas são levadas a realizar atividades próximas ao universo materno, onde aprenderão a se construir como mulheres e serão ensinadas a desenvolver características consideradas femininas - meiguice, delicadeza, recato, submissão. De acordo com Homans (2010), o balé, nascido nas cortes renascentistas e simbolizado pelas figuras das bailarinas do período romântico, encaixa-se perfeitamente no ideal de feminilidade da sociedade patriarcal.

O patriarcalismo, de acordo com Simone de Beauvoir (1980a), não nasceu juntamente com os sujeitos, mas foi construído socialmente e culturalmente com a evolução humana. No início da história da humanidade, as primeiras sociedades humanas eram coletivas, tribais, nômades e matrilineares, sendo organizadas em torno da figura da mãe, a partir da descendência feminina, uma vez que se desconhecia o papel masculino na reprodução.

Com a descoberta da agricultura, da caça e do domínio sobre o fogo, as comunidades passaram a se fixar em um território. As funções sociais começaram a ser divididas de acordo com os atributos físicos: aos homens cabia caçar e as mulheres ficariam responsáveis pelo cultivo da terra e pelos cuidados das crianças. Ao ser descoberto o papel masculino na reprodução e com o estabelecimento da propriedade privada, instituiu-se a família monogâmica e, por conseguinte, foi estruturado o patriarcado, uma nova ordem social centrada na descendência patrilinear e no controle dos homens sobre as mulheres.

Conforme Simone de Beauvoir (1980a), o patriarcado não designa o poder do pai, mas o poder do masculino enquanto categoria social, sendo uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios fundamentais: as mulheres são hierarquicamente subordinadas aos homens e os jovens são hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos.

Consequentemente a dominação masculina exercida pelo patriarcado não corresponde a um imaginário ou a uma ideologia, mas a um sistema performativo e simbólico que, por meio do discurso, é inscrito nos corpos dos sujeitos, gerando comportamentos, posturas e ações condizentes com o pensamento dominante (BOURDIEU, 2015). Ocorre uma verdadeira ação pedagógica sobre os sujeitos, que reitera continuamente nos corpos biológicos os marcadores sociais e culturais relativos às identidades e aos papéis de gênero, reforçando atos, posturas, comportamentos e rotinas condizentes com o desejado pelo sistema patriarcal.

Para Michel Foucault (2014) ocorreu uma articulação do corpo feminino com o corpo social (regulação da fecundidade feminina como mantenedora e asseguradora da população), com o espaço familiar (o corpo feminino mantém, alimenta, nutre, regula a estrutura familiar) e com a vida das crianças (o corpo feminino não é apenas aquele que cuida, mas é também responsável por passar os códigos morais e éticos da sociedade para a criança). Construiu-se uma imagem negativa da mulher. Fechada e controlada no mundo privado, seu corpo foi enlaçado pelo discurso médico e concebido como uma patologia por ser considerado frágil e sensível, dependendo eternamente do cuidado e da proteção masculina.

Simone de Beauvoir (1980b) demonstra como as meninas, desde cedo, na relação lúdica com suas bonecas e ouvindo/lendo contos infantis, são incentivadas a construir uma imagem de seu corpo que estabelece ligação entre beleza e feminilidade, fazendo do espelho um medidor dos atributos que deseja ver e ouvir sobre si mesma.

Através de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, ela descobre o sentido das palavras 'bonita' e 'feia'; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser 'bonita como uma imagem'; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos (BEAUVOIR, 1980b, p. 25).

A escolha pela prática do balé para as meninas é um modo de reforçar a aquisição de atributos femininos, pois desde a exaltação das imagens das bailarinas do período romântico, a dança clássica é concebida como uma arte que enaltece e reforça a feminilidade socialmente desejada.

Desde os seus primórdios, a dança clássica mantém regras preestabelecidas para os corpos, definindo de maneira explícita os papéis de gênero pretendidos em sua prática. Aos corpos masculinos são atribuídos valores como força e virilidade, sendo capazes de transportar e deslocar o corpo feminino pelo espaço. Já os corpos femininos tornam-se expressão máxima da feminilidade socialmente e culturalmente desejada. Jogos de poderes atravessam os corpos, tornando o balé um dispositivo de poder, tal como evidencia Michel Foucault (2013) ao refletir sobre as articulações de poderes na sociedade, pois articula vários elementos discursivos que asseguram a dominação patriarcal.

Incorporado aos demais dispositivos do patriarcalismo, inicialmente a dança associou a imagem da bailarina à prostituição, pois a exposição do corpo feminino nos movimentos da dança realçava a sensualidade e o erotismo, o que era condenado pelo cristianismo.

Embora a Bíblia comente duas formas de dança – dança de devoção a Deus como demonstração de que nenhuma parte do indivíduo deixa de ser afetada pelo amor de Deus, e dança imoral de Salomé -, as danças populares desenfreadas e sexualmente provocadoras para os homens e para as mulheres atraíram a atenção da Igreja. As aflições do clero acerca dessa espécie de dança levou-a a uma periódica proscricção. Além disso, o cristianismo tivera uma relação de amor e ódio com o corpo, o instrumento da dança. Cristo era carne, criação de Deus. Mas a carne foi negada (HANNA, 1999, p. 185).

Durante toda a Idade Média, a moral cristã concebeu o corpo como algo desprezível e vil e cujos desejos e anseios precisavam ser severamente reprimidos a fim de que os sujeitos pudessem elevar o espírito sob a matéria. Conseqüentemente, a dança não era vista com bons olhos pelos detentores do poder, embora algumas manifestações populares fossem toleradas, fazendo com que a Igreja procurasse trazer muitas danças para o culto, recriando-as segundo a visão cristã.

Conforme Homans (2010), com o advento do Renascimento, o balé nas cortes europeias foi predominantemente desenvolvido por homens que, muitas vezes, executavam papéis femininos travestidos, pois, de acordo com a moral da época, as mulheres não deviam se exhibir publicamente.

Entretanto, ocorreram na Europa, dois movimentos que desencadearam profundas mudanças na sociedade, na política, na cultura e na economia, propiciando às mulheres que, pouco a pouco, pudessem assumir o protagonismo na dança: a Revolução Francesa, no século XVIII; e a Revolução Industrial, no século XIX. Ambos os movimentos trouxeram uma nova visão sobre o corpo humano.

Judith Hanna (1999) salienta que o corpo, já envolvido com o pecado e julgado inimigo da vida espiritual, tornou-se o antagonista da produtividade econômica. Como a burguesia francesa, em ascensão, atribuiu parte do colapso da monarquia à frouxidão moral, ela converteu o corpo, até ali visto como instrumento de prazer, em instrumento de produção. Desse modo, a classe média podia cuidar de seu poder. Autocontrole significava controle do corpo e, mais adiante, controle das pessoas que se importassem com o corpo. Conseqüentemente, a profissão da dança recebeu baixa remuneração financeira e pouco interesse pela carreira por parte dos homens que dominavam a cultura. Muitos homens renunciaram a profissão de bailarino, abrindo espaço para as mulheres.

Mas não foram as burguesas que adentraram nos palcos dos teatros da Europa, pois os princípios morais do período pregavam que as “mulheres de família” deveriam dedicar-se ao lar e aos filhos, não devendo jamais exercer atividades fora do mundo privado, mantendo o recato, a submissão e a discrição. O trabalho braçal, conforme Michelle Perrot (2005), começou a ser relacionado à incapacidade intelectual, sendo normalmente desenvolvido pelas camadas populares. Deste modo, as mulheres das classes sociais mais baixas, que necessitavam trabalhar, eram associadas à imagens de degradação moral e, conseqüentemente, de prostituição.

Em virtude disso, as bailarinas da Ópera de Paris sofreram forte discriminação social, sendo “julgadas como parte do *demi-monde*, ou dos escalões da prostituição. A expressão ‘*garota de balé*’ tinha uma conotação negativa até metade do século XX e, em alguns lugares, ainda tem” (HANNA, 1999, p. 186).

As bailarinas tornaram-se uma fonte de excitação, pois a exibição do corpo no balé atraía homens ricos, que se deslumbravam com as jovens e belas bailarinas, para a Ópera de Paris. Para uma bailarina tornar-se amante de um homem rico era uma opção de deixar o palco e obter uma vida confortável. Até a metade do século XX, muitas bailarinas provinham geralmente das classes populares. Para uma menina atraente, tornar-se bailarina da Ópera de Paris era um caminho de mobilidade social. Bailarinas talentosas, que conquistavam o aplauso, a atenção, o galanteio e o compromisso de admiradores ricos, eram invejadas pelas outras mulheres, pois conseguiam independência pessoal e financeira, embora sofressem preconceitos da sociedade.

Embora muitas bailarinas tenham exaltado o erotismo e a sensualidade feminina no palco (HOMANS, 2010), a imagem predominante da bailarina clássica está associada às imagens das bailarinas do período romântico, que exaltaram uma mulher de sonho, uma figura idealizada de mulher, que correspondia ao ideal de feminilidade da época.

Durante o Romantismo, a figura feminina tornou-se fonte de inspiração para poetas, escritores, músicos, pintores e coreógrafos, que a representaram como um caráter puro e majestoso, chegando até a atribuir-lhe características próprias da natureza, como a índia Iracema da obra homônima de José de Alencar. A virgindade e a sensualidade femininas eram bastante valorizadas nas obras românticas, pois na maioria das produções da época a mulher é representada como uma heroína virgem, ingênua, bela e frágil, que deveria ser salva e amada por um nobre cavalheiro.

Judith Hanna (1999) coloca que, durante o período romântico, as mulheres que correspondiam ao ideal de feminilidade hegemônico eram exaltadas; já aquelas mulheres que transgrediam as normas eram apresentadas como cruéis e vingativas feiticeiras, sendo sempre castigadas nos finais das obras, que expressavam um forte caráter moral. Cabe ressaltar que os códigos morais expressavam uma moral viril que era pensada, escrita e exercida pelos homens, onde as mulheres eram concebidas como objetos.

Jennifer Homans (2010) pontua que os principais balés de repertório do período romântico, *La Sylphide* e *Giselle*, realçavam as figuras femininas como símbolos máximos da feminilidade romântica que, de certa maneira, se tornou a imagem da bailarina. A primeira representação dessa imagem foi a bailarina italiana Marie Taglioni, intérprete da

Sílfide, personagem criada por Adolphe Nourrit e Philippo Taglioni, mostrando uma mulher de sonho que pairava entre o mundo humano e o mundo sobrenatural. A própria Marie Taglioni esforçou-se para corresponder a essa imagem de feminilidade, procurando reforçar as características de uma mulher recatada, submissa, materna. Assim, procurou descolar-se das imagens que associavam dança e prostituição.

Embora as mulheres viessem para as luzes do palco e parecessem reinar com poder absoluto, o balé continuou sob o domínio masculino, pois realmente quem tinha o controle atrás da cena eram os homens. Eles reinavam absolutos como professores de balé, coreógrafos, diretores, produtores, controlando e construindo as bailarinas segundo seus ideais. Um dos exemplos mais notórios é o pai de Marie Taglioni, que moldou a filha segundo seus princípios.

A própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade; fechada em sua carne, em sua casa, apreende-se como passiva em face desses deuses de figura humana, que definem fins e valores. Nesse sentido, há verdade no *slogan* que a condena a permanecer 'uma eterna criança'; também se dizia dos operários, dos escravos negros, dos indígenas colonizados que eram 'crianças grandes', enquanto não os temeram; isso significava que deviam aceitar, sem discussão, verdades e leis que outros homens propunham. O quinhão da mulher é a obediência e o respeito (BEAUVOIR, 1980b, p. 406).

Ao enaltecer o eterno feminino no balé como um dos dispositivos de poder e de saber da arte, a mulher foi relegada a simples objeto. Por trás de todo o enaltecimento de sua figura, ela era prisioneira dos códigos morais e sociais impostos pela lei simbólica do patriarcado, que foi construída como poder. Assim, ao sentir-se inferior, a mulher ignorava suas capacidades e era submetida ao domínio dos homens que, sem encontrar fortes resistências, propagavam suas concepções sobre a imagem feminina. Em vista de tal fato, as mulheres construíram sua imagem a partir dos ideais de feminilidade propostos pelo patriarcado, associando sua identidade e seu papel de gênero aos paradigmas hegemônicos de seu meio social e cultural, pois “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2015, p.18)

Foi com a imagem de Marie Taglioni, reforçada pelos balés de repertório que se seguiram e que foram normalmente adaptados de contos de fadas, que começou a construção do corpo da bailarina clássica, criando a imagem feminina predominante no balé, que coloca a mulher como um ser de sonho e cria a imagem da bailarina da caixinha de música. Esta corresponde a uma figura feminina presa em uma caixa, condenada eternamente a repetir os mesmos movimentos de acordo com a mesma música, vendo sua imagem refletida em espelhos que reforçam sua prisão e calam sua voz.

Destarte, a construção do corpo da bailarina da caixinha de música é realizada de maneira sutil e quase imperceptível. As práticas rotineiras do balé carregam múltiplos discursos sobre os corpos femininos que acabam ressoando no meio social e cultural, instaurando saberes e produzindo verdades. Assim, as construções das imagens femininas estão sempre ligadas ao poder, sendo criadas dentro das próprias relações de poder. E é o discurso masculino que elege quais adjetivos e valores irá associar ao seu ideal feminino.

Considerando o discurso como uma forma de representação que dispõe de “uma função normativa e reguladora e estabelece mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, estratégias e práticas” (REVEL, 2011, p. 41), a representação da bailarina clássica se perpetuou ao longo dos séculos, tendo um papel ativo na construção do corpo e da imagem da bailarina da caixinha de música. Foi tal representação que criou as bailarinas, dando significado ao ato de ser bailarina. Ou seja, se deseja tornar-se uma bailarina, a menina deve submeter-se aos padrões estabelecidos pelo discurso que impera no mundo da dança aceitando fazer de seu o padrão corporal estipulado a fim de tornar-se mais uma bailarina da caixinha de música.

As escolas de balé, assim, são produtoras de identidades femininas no momento em que escrevem nos corpos das meninas marcas desta identidade por meio do discurso, do olhar, da postura, dos gestos, das roupas. Toda disciplina imposta ao corpo da bailarina da caixinha de música tece redes simbólicas de poderes e saberes que enredam o corpo de maneira a impedir qualquer ato de resistência à hegemonia patriarcal.

Mas como todo o poder gera resistência, sempre se podem estabelecer rotas de fuga capazes de libertar a bailarina de sua caixinha de música, ressignificando seu corpo e aproximando-a da realidade do mundo contemporâneo, tal como é proposto pela ONG Royale.

Desde que Simone de Beauvoir lançou a obra “*O Segundo Sexo*” (1980a, 1980b), o protagonismo feminino adentrou em cena e iniciaram as lutas a fim de garantir os direitos das mulheres. O movimento feminista trouxe outro olhar para a história das mulheres, concebendo uma nova ciência que “se constitui no reverso da medalha, na outra leitura, na voz das que foram silenciadas” (LOURO, 2008, p. 148). Assim, os estudos feministas reconhecem todas as mulheres como sujeitos sociais e políticos, capazes de decidir seu futuro, empoderando-as como pessoas.

Cabe ressaltar que o termo empoderamento feminino significa conceder às mulheres o poder de participação social, política, econômica e cultural na sociedade, respeitando e garantindo seus direitos. O empoderamento feminino abarca duas dimensões: coletiva, que envolve maior participação das mulheres nos processos de decisões na sociedade, construindo políticas públicas que possam reverter as situações de opressão; e individual, que propicia às mulheres terem consciência de si mesmas como seres singulares, desenvolvendo sua autoestima e sua autonomia. As práticas do empoderamento feminino também são dirigidas aos homens para que todos possam trabalhar em prol da igualdade de gênero em todas as sociedades.

Destarte, novas formas de relações de poder e saber estão sendo tecidas e já começam a rachar velhos paradigmas em relação às mulheres na dança clássica.

CAMINHOS METODOLÓGICOS SEGUIDOS: DANÇANDO COM A AUTOETNOGRAFIA

A pesquisa autoetnográfica é oriunda da pesquisa narrativa, sendo uma abordagem metodológica de caráter biográfico. Surge como contraponto ao modelo tradicional de autobiografia iluminista criada no século XVIII, embasada na noção de uma subjetividade estável, essencializada e metafísica.

A partir das críticas da teórica da literatura Julia Watson e do historiador da antropologia James Clifford à noção de uma subjetividade unívoca proposta pelas autobiografias e etnografias tradicionais, vários teóricos procuraram novas alternativas de pesquisas que pudessem “ênfatizar alternativas discursivas nas quais a subjetividade é compreendida como construção dialógica em processos interpessoais que ocorrem em contextos multiculturais” (VERSIANI, 2002, p.58).

Julia Watson parte de uma concepção de uma subjetividade histórica que é construída na constante interação e diálogo com outras subjetividades. Este processo intersubjetivo e contextualizado revela-se no próprio processo de escrita do pesquisador, onde as outras vozes culturais vão perpassar suas produções textuais.

James Clifford, a partir de questionamentos sobre a metodologia etnográfica, aponta para a necessidade de uma mudança de paradigma na produção das etnografias, onde “o antropólogo passa a falar com o outro, através da elaboração etnográfica de uma escrita dialógica e/ou polifônica que busca ser uma alegoria do encontro entre subjetividades de diferentes culturas: a dos etnografados e a sua própria” (VERSIANI, 2002, p.67).

É por meio da aproximação entre estas reflexões teóricas que Daniela Versiani (2005) acredita que foi fundamentado o conceito de autoetnografia, que pode ser concebida como “espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o encontro de subjetividades, a interação de subjetividades em diálogo” (p. 87). Opondo-se ao pensamento dualista, de oposição entre os sujeitos, a autoetnografia centra-se num pensamento que procura dar conta da diversidade e da coletividade em contextos multiculturais, refletindo as próprias escolhas teóricas e políticas do pesquisador, que “reconhece-se através das distintas vozes a partir das quais escrevo (e sou escrita)”. (OLIVEIRA, 2011, p.2). É a experiência do pesquisador que entra em cena para incitar sua reflexão sobre a construção do seu processo subjetivo.

Assim, a pesquisa autoetnográfica não se preocupa em contar uma história/fato, mas em incitar o pensamento e provocar atravessamentos no leitor. Não constrói um texto baseado em simples relatos sobre o acontecido ou um texto meramente confessional, mas “amarra” a narrativa e a teoria em uma escrita questionadora, que interroga e faz pensar sobre a multiplicidade de agenciamentos que fabricam subjetivamente os indivíduos.

O texto autoetnográfico pode ter vários formatos artísticos: ficção, novelas, ensaios fotográficos, filmes, diários, poesias, grafites, performances, coreografias, etc., que possibilitam uma multiplicidade de diálogos, escutas e olhares sobre todo o caminho da pesquisa.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA DESENVOLVIDO

Tendo como caminho metodológico a autoetnografia, foi desenvolvido um processo de criação coletiva em dança com as bailarinas e com o bailarino da Royale Companhia de Dança. As doze bailarinas têm idades entre quinze e vinte seis anos e o bailarino tem trinta e seis anos. Com exceção do bailarino, todas as bailarinas frequentam a ONG Royale desde os seis anos de idade, sendo a Royale Companhia de Dança a turma com mais anos de estudos em balé.

Cabe salientar que a Royale Escola de Dança e Integração Social é uma Organização Não – Governamental, fundada há 19 anos, em 6 de junho de 1998, na cidade de Santa Maria - RS. Utiliza a dança como agente motivadora no desenvolvimento das potencialidades e na inclusão social, cultural e educacional de crianças, adolescentes, jovens e suas famílias. A iniciativa, que atende mais de 200 meninas e meninos a partir dos 6 anos, integra ações multidisciplinares e interdisciplinares – Oficina Dança Cidadã, Oficina de Apoio Pedagógico, Oficina de Artes Visuais, Oficina de Língua Francesa, Apoio Psicológico – e tem o balé como eixo temático central, a fim de integrar o conhecimento corporal ao conhecimento intelectual e a percepção de si mesmo.

As bailarinas da Royale Companhia de Dança realizam aulas de balé na ONG três vezes por semana, com duas horas de duração. A metodologia utilizada para o ensino do balé corresponde a união da Metodologia de Agripina Vaganova – Escola Russa de Balé (que é a formação de todas as docentes de balé que atuam na ONG Royale) com os ensinamentos de Klauss Viana que, ao procurar a modernidade no ensino do balé, propõem que:

Os artistas da dança deveriam revisitar os conceitos básicos do balé clássico. É por essa razão que suas aulas seguiam a ordem de uma aula clássica, com trabalho na barra, no centro e na diagonal. As diferenças assentavam-se sobre as maneiras de organizar as aulas e apresentar os conteúdos. Primeiramente, ele apelava para

a memória do corpo. Incitava seus alunos a refletir sobre as experiências novas vividas pelo corpo no dia anterior. Afirmava que não podiam ignorar o vivido fora da sala de trabalho, pois o corpo é o nosso melhor laboratório (STRAZZACAPPA, 2012, p. 105).

A metodologia desenvolvida pela ONG Royale em relação ao ensino do balé procura incentivar a percepção do corpo, a percepção dos movimentos que o corpo executa, a fim de que as bailarinas e os bailarinos possam compreender a mecânica dos movimentos e trabalhá-los de acordo com a anatomia de seus corpos.

O trabalho de ensino de balé realizado na ONG Royale com as estudantes e os estudantes procura ampliar a percepção corporal dos bailarinos e das bailarinas, de maneira que eles e elas possam compreender a execução dos movimentos, respeitando as diversidades corporais sem focalizar apenas na apreensão técnica, mas principalmente na satisfação em dançar e de se expressar por meio do seu corpo.

Como se configura em uma organização não governamental sem fins lucrativos, a ONG Royale Escola de Dança e Integração Social procura conduzir o processo de aprendizado de seus estudantes de acordo com a realidade do mundo contemporâneo, a fim de prepará-los para as demandas da atualidade, não as fixando em padrões estéticos estabelecidos desde a época do período romântico, pois “nosso corpo mudou, nos livramos do espartilho, das carruagens, dos chapéus com rendinha cobrindo a face, dos passeios nos *boulevards* e da vida bucólica de séculos atrás”. (SAMPAIO, 2000, p. 269).

Partindo desses pressupostos, no passado, quando ocorreram montagens de fragmentos de balés de repertórios pelas bailarinas e pelo bailarino da Royale Companhia de Dança, estes foram estudados, discutidos e contextualizados a fim de que o bailarino e as bailarinas pudessem pensá-los como contingências de um determinado período histórico e cultural, investigando como tais concepções de mundo refletem ou não nos nossos dias. Ocorreu todo um processo de análise do balé de repertório escolhido, de maneira que ele fosse compreendido em sua amplitude e não apenas na repetição mecânica de seus passos e discursos. Tal processo possibilitou que as estudantes e o estudante tivessem contato e construíssem conhecimentos por meio das obras clássicas.

As oficinas de criação coletiva propostas para a pesquisa foram realizadas por meio de investigações bibliográficas e pelo contato com mulheres que vivenciaram ativamente o momento histórico da ditadura militar brasileira (1964 – 1985). As oficinas foram realizadas de abril a novembro de 2016, na sede da ONG Royale, às sextas-feiras à noite, com duas horas de duração, correspondendo a trinta e duas oficinas ao total para a criação das coreografias. Os demais dias de aulas (segundas e quartas-feiras) foram utilizados para aulas de balé e ensaios das coreografias. Durante todo esse processo, a temática do empoderamento feminino no balé esteve sempre presente em diálogo com a figura bucólica da bailarina da caixinha de música.

Inicialmente foram explicado ao bailarino e às bailarinas os objetivos da pesquisa. Cabe ressaltar que o tema “mulheres na ditadura militar brasileira” foi escolhido tendo por base a instabilidade política vivida pelo Brasil no momento da realização da pesquisa³, de maneira que o estudante e as estudantes puderam aprender mais sobre o significado de uma ditadura e como ela pode afetar o cotidiano dos sujeitos. O bailarino e as bailarinas interessaram-se pela temática, começaram a realizar pesquisas sobre o assunto na internet e as postaram na página do grupo no facebook para que todos pudessem ter acesso às investigações realizadas.

Foram propostos exercícios de construções de pequenas frases coreográficas a partir de disparadores oferecidos pela pesquisadora e pelas bailarinas e bailarino como: fragmentos de obras literárias e jornalísticas que discorreram sobre o período, narrativas de mulheres que vivenciaram a ditadura, pesquisas, exposições e discussões de filmes sobre o período (“Visões” de Christopher Hampton, “Batismo de Sangue” de Helvecio Ratton, “O que é Isso Companheiro”, de Bruno Barreto). Cabe ressaltar que esse planejamento foi sendo repensado ao longo do processo de acordo com as demandas de todos os envolvidos na pesquisa.

Cada bailarina escolheu uma militante política para representar e o bailarino escolheu um militante. As coreografias foram criadas coletivamente utilizando músicas do período (Música “Como nossos pais”, com letra de Belchior e interpretação de Elis Regina;

3 Durante o ano de 2016 o Brasil viveu (e ainda vive) momentos de instabilidade política em virtude da crise econômica que resultaram no pedido de impeachment da Presidente Dilma Rousseff.

Música “Gracias a la vida”, com letra de Violeta Parra e interpretação com solo de violão de Yamandú Costa; Música “Pra não dizer que não falei de flores”, com letra e interpretação de Geraldo Vandré; Música “Soy loco por ti, America”, com letra de Gilberto Gil e José Carlos Capinam e interpretação de Caetano Veloso; Música “O Bêbado e o Equilibrista” com letra de João Bosco e Aldir Blanc e interpretação de Elis Regina; Música “Maria, Maria” com letra de Milton Nascimento e interpretação de Elis Regina)

A Oficina de Criação Coletiva gerou o espetáculo de dança #emmemoriadelas (tal como a escrita na internet, conta histórias de um passado que ainda ressoa no Brasil), que foi apresentado no Theatro Treze de Maio, em Santa Maria - RS, nos dias 2, 3 e 4 de dezembro de 2016, às 20 horas, conjuntamente com o espetáculo de final de ano letivo da ONG Royale.

O resultado da Oficina de Criação Coletiva foi, então, a construção de um balé na contemporaneidade, cuja trilha sonora, figurinos, cenografia foram também criados pelo bailarino e pelas bailarinas, conjuntamente com a pesquisadora e com a professora de Oficina de Artes Visuais da ONG Royale, Cristine Vasconcellos. A iluminação do espetáculo, bem como o texto e a escolha das fotos dos vídeos que antecederam o espetáculo, foram criados conjuntamente com Guilherme Cassel Bittencourt, que ainda fez a edição dos vídeos.

Todas as vivências ocorridas nas Oficinas de Criação Coletiva foram registradas no diário pessoal da pesquisadora, bem como foram realizadas fotografias do processo, pois:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é a Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (BARTHES, 2015, p. 14).

Sendo uma imagem do momento, a fotografia se torna um disparador da escrita, podendo ser movimento congelado do momento dançante que se torna desencadeador de pensamentos. Escrita – imagem, a fotografia é um disparador para as criações, pois o corpo que dança é um corpo que escreve por meio dos movimentos, onde os sentimentos, emoções, percepções do mundo são capturados e congelados pelo corpo fotografado.

O espetáculo também foi filmado, pois o mesmo é um dos produtos artísticos autoetnográficos gerado pela pesquisa.

ALGUMAS REFLEXÕES GERADAS PELO PROCESSO

Ao propor a sistematização de um espetáculo de dança a partir da temática “mulheres na ditadura militar brasileira” para as bailarinas e os bailarinos da Royale Companhia de Dança por meio de um processo de criação coletiva pretendeu-se não apenas possibilitar que, pela primeira vez na ONG Royale, fosse efetivado um espetáculo autoral dos próprios bailarinos, mas que incitasse reflexões sobre os papéis de gênero e sobre o empoderamento das mulheres quebrando, deste modo, o paradigma da bailarina da caixinha de música na dança clássica.

Na verdade, a temática escolhida foi o tema gerador do espetáculo da Royale Companhia de Dança que levou a investigações dialógicas e suscitou pensamentos críticos sobre o papel feminino não apenas no balé, mas no mundo, pois “investigar o tema gerador é investigar, repitamos, o pensar dos homens referido à realidade, é investigar seu atuar sobre a realidade, que é sua práxis” (FREIRE, 1977, p. 115).

No momento em que as bailarinas e o bailarino realizavam as pesquisas iam não apenas construindo conhecimentos sobre o universo histórico brasileiro (que muitos revelaram desconhecer), mas refletiam o entorno, contextualizavam a história no momento em que vivemos. A escolha dos personagens demarcou uma identificação pessoal de cada um com a história de vida dos militantes políticos e possibilitou que as bailarinas e o bailarino desconstruíssem seus imaginários sobre o corpo da bailarina da caixinha de música, pois representavam pessoas reais (bem diferentes das personagens dos contos de fadas dos balés de repertórios e que, na maioria das vezes, não tinham finais felizes) e traziam o balé para o mundo contemporâneo, demonstrando que podemos construir um espetáculo de balé com problemáticas da atualidade. E que os conhecimentos construídos podem nos auxiliar a efetivar transformações não apenas pessoais, mas também no entorno, como as bailarinas universitárias demonstraram durante as ocupações dos prédios da UFSM¹.

Desarte, o espetáculo #emmemoriadelas é o verdadeiro texto autoetnográfico produzido pelo corpo, pois movimentou o pensamento e incitou reflexões não apenas no corpo da pesquisadora e nos corpos das bailarinas e do bailarino da Royale Companhia de Dança, mas também nos corpos dos expectadores do espetáculo.

Um dos fatos mais significativos que ocorreram durante as apresentações do referido espetáculo foram às demonstrações políticas do público com seus gritos de “Fora Temer”⁴, como também os abraços emocionados e as palavras gratas de pessoas que militaram contra a ditadura e que reafirmavam a importância da arte levar o conhecimento desse período histórico para o público a fim de que tal fato não torne a repetir-se.

Ao finalizar esse artigo, penso que a pesquisa realizada respondeu aos seus questionamentos, pois foi possível começar a ressignificar o balé e iniciar a quebra dos paradigmas referentes ao corpo da bailarina da caixinha de música. As bailarinas e o bailarino da Royale Companhia de Dança conseguiram realizar um processo de criação coletiva sobre a temática proposta, refletiram sobre as construções dos papéis de gênero na dança e na política, contextualizaram o tema gerador e empoderaram-se como sujeitos, evidenciando que gostariam de realizar novas criações coletivas sobre as vivências reais de mulheres brasileiras (o que foi efetivado em 2017).

4 No dia 8 de novembro de 2016, começaram as ocupações dos prédios da UFSM em protesto ao Governo Federal e pressionando o Congresso Nacional a reprovar em votação a PEC 55, que objetiva congelar por vinte anos os investimentos em educação e saúde, e também contra a reforma proposta para o Ensino Médio. As bailarinas da Royale Companhia de Dança que são alunas da UFSM participaram ativamente das ocupações dos seus centros. Estiveram presentes na Assembleia Geral realizada pelo Diretório Central dos Estudantes no Centro de Educação Física e Desportos (CEFD) da UFSM, que decidiu pelas ocupações, e mostraram-se atuantes em todas as ações desenvolvidas. Em 2 de dezembro de 2015 foi aberto na Câmara Federal um processo de impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff, tendo como principais acusações os fatos da mesma ter desrespeitado a Lei Orçamentária e a Lei de Improbidade Administrativa, bem como de estar envolvida em atos de corrupção na Petrobras, que continuam sendo objetos de investigação da Polícia Federal, no âmbito da Operação Lava Jato. Durante o processo de impeachment, ocorreram diversas manifestações contra e a favor do impeachment, envolvendo todos os segmentos da sociedade brasileira. No dia 31 de agosto de 2016, a presidenta Dilma foi definitivamente afastada de seu cargo, sendo substituída pelo vice-presidente Michel Temer. Acusado de traidor e golpista não apenas da sua companheira de chapa, mas da democracia brasileira, Michel Temer impôs várias reformas sociais, educacionais, políticas e econômicas contrárias aos interesses dos trabalhadores, gerando forte oposição dos movimentos sociais que utilizaram/ utilizam a expressão “Fora Temer” em suas manifestações de contrariedade.

Acredita-se deste modo, que a grande contribuição para a arte e a educação elencada por esse artigo é a sistematização do trabalho social, educacional, cultural e político realizado pela ONG Royale Escola de Dança e Integração Social, pois sem as sementes plantadas pela referida ONG pensa-se que não teriam sido obtidos os resultados propostos.

Então, pode-se concluir que, no contexto proposto pela pesquisa e pelos relatos alcançados, as ações artísticas e educativas desenvolvidas pela ONG Royale Escola de Dança e Integração Social propiciaram, por meio do processo de criação coletiva do espetáculo #emmemoriadelas, o empoderamento feminino no balé, contradizendo o corpo da bailarina da caixinha de música e pontuando novos caminhos para a educação e para a arte.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Edições, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Lisboa: Edições 70, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2008.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. **Material didático produzido para a disciplina Prática de Pesquisa A: Abordagens metodológicas em educação e artes**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Educação (mestrado e doutorado), 2011.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: EDUSC, 2005.

REVEL, Judith. **Dicionário de Foucault.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SAMPAIO, Flávio. **Balé: compreensão e técnica.** In: **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p. 265-174.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações.** Campinas: Papirus, 2012.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Autoetnografia: conceitos alternativos em construção.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.