Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Mariana Alves Prazeres dos Santos

Discriminação e preconceito no universo do balé clássico

Rio de Janeiro

2015

Mariana Alves Prazeres dos Santos

Discriminação e preconceito no universo do balé clássico

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

.

Orientadora: Prof.ª Dra. Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro

Co-orientadora: Prof.ª Dra. Márcia de Vasconcelos Contins Gonçalves

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

S337 Santos, Mariana Alves Prazeres dos.
Discriminação e preconceito no universo do balé clássico / Mariana Alves Prazeres dos Santos. – 2015.
158f.

Orientador: Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro.
Co-orientadora: Marcia de Vasconcelos Contins Gonçalves
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Balé (Dança) – História - Brasil – Teses. 2. Balé (Dança) – Brasil – Aspectos sociais – Teses. 3. Discriminação racial. – Brasil – Teses. I. Carneiro, Sandra de Sá. II. Contins, Marcia. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 793.3(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

_____ _____

Assinatura Data

Mariana Alves Prazeres dos Santos

Discriminação e preconceito no universo do balé clássico

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 26 de janeiro de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Sandra de Sá Carneiro (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Márcia de Vasconcelos Contins Gonçalves (Co-orientadora)
Instituto de Ciênciais Sociais - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Elielma Ayres Machado
Faculdade de Educação - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Simone Pondé Vassallo
Universidade Cândido Mendes

Rio de Janeiro

2015

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à minha família; à minha mãe querida pela compreensão e incentivo, prezando sempre pelo meu bem estar, com amor, fé e seus quitutes maravilhosos. Ao meu pai (*in memoriam)*, sempre alerta e pronto para alimentar meus sonhos, por me apresentar o mundo da dança e a arte em todas as suas vertentes, por compartilhar comigo sua riqueza cultural e sabedoria. Ao meu irmão por sempre me mostrar o brilho da vida dentro e fora do contexto acadêmico, por me ensinar o que é perseverar no alcance dos meus objetivos sem me esquecer de questionar as normas.

À Profa. Sandra Carneiro por me auxiliar na tarefa de ser uma cientista social com seus questionamentos, críticas e reflexões, por lembrar sempre que entre o computador e a cadeira há um ser humano, através de sua sensibilidade. À Márcia Contins pela atenção e por compartilhar seus conhecimentos.

Agradeço aos colegas do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais por fazerem dessa, uma experiência divertidamente reflexiva entre viagens, seminários, reuniões e conversas de final de tarde; em especial Andrew M. Reed, Anderson Soares, Daniele Ferreira, Fábio Daniel Rios e Victor d'Olive.

Agradeço à família do coração: a Cíntia Lima pelas revisões e críticas sempre revestidas de carinho. A Carmen Baptista e Edilene Portilho pelas discussões teóricas, a Letícia Prado pela paciência, compreensão e auxílio, a Lívia Pereira pelas palavras sábias e atenciosas, plenas em generosidade. A Renato Arbex e a Karoline Cavalcanti por me fazerem ver a vida de forma mais prática e afetuosa.

Ao professor Jerônimo Euzébio e à equipe da Escola de Dança de Nova Iguaçu por sempre me receberem e estarem abertos à pesquisa, por me permitirem fazer incursões, registros e interferências como aluna e pesquisadora.

Agradeço a Nelson Lima pelas reflexões, doações bibliográficas e contatos, a Paulo Melgaço pela atenção e disponibilidade e a todos os entrevistados, sem os quais eu não poderia ter realizado essa pesquisa.

Aos funcionários do PPCIS/UERJ, Sônia e Wagner.

Finalmente, ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais – UERJ, pela oportunidade.

RESUMO

SANTOS, Mariana Alves Prazeres dos. *Discriminação e preconceito no universo balé clássico.* 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Nessa dissertação, procuro compreender como são construídas algumas formas de discriminação racial no mundo do balé clássico. Ou seja, como ser negro ou ser branco é um diferencial nesse contexto, e como esta discriminação é subjetivamente experimentada pelos bailarinos negros. O estudo qualitativo realizado teve por base as entrevistas realizadas com bailarinos daquele universo, que me ajudaram a compor o quadro das relações vivenciadas, revelando reciprocidades e disputas. O ponto de partida desse estudo foi a minha própria trajetória neste universo e a análise das biografias de Eros Volúsia, dançarina brasileira que se projetou internacionalmente, através de coreografias próprias, inspiradas na cultura brasileira e de Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra a pertencer ao corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Meu foco principal foram as relações sociais construídas no contexto do balé clássico, bem como as estruturas de poder. Apostei na ideia de que estas se constituíam em "um bom caso para se pensar" como determinadas modalidades de relações raciais se apresentam no Brasil.

Palavras-chave: Balé clássico. Relações raciais. Discriminação. Trajetórias.

ABSTRACT

SANTOS, Mariana Alves Prazeres dos. *Discrimination and prejudice in the universe of classical ballet.* 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

In this dissertation, I try to understand how some forms of racial discrimination are constructed in the world of classical ballet. That is, as being black or as being white is a differential in this context, and as such discrimination is subjectively experienced by black dancers. The qualitative study was based on interviews with dancers of that universe. Which helped me to compose the framework of relationships experienced, revealing reciprocities and disputes. The starting point of this study, was to my own path in this universe, the analysis of biographies, one is about Eros Volúsia, a Brazilian dancer who designed internationally trhough its own choreography, inspired by Brazilian culture, and also story life of Mercedes Baptista. The first black ballerina to belong to the corps de ballet of the Municipal Theater of Rio de Janeiro. My main focus was the social relationships built in the context of classical ballet and power structures. I have bet on the idea that these were a "good case for thinking" as certain forms of race relations present in Brazil.

Keywords: Classical ballet. Racial relations. Discrimination. Trajectories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

1 **PRIMEIRO ATO - INCURSÕES NO CAMPO** 11

1.1 **Cena Um: Entrando em cena** 11

1.2 **Cena Dois: Aproximações no campo** 16

1.3 **Cena Três: Conhecendo os entrevistados** 19

2 **SEGUNDO ATO – APRENDENDO A SER BAILARINO** 24

2.1 **Cena Um: O Balé clássico enquanto mundo artístico** 24

2.2 **Cena Dois: Lembranças de uma aprendiz** 25

2.3 **Cena Três: Entrando na rotina** 26

2.4 **Cena Quatro: O espelho e a educação do olhar** 31

2.5 **Cena Cinco: A construção cultural do corpo dos bailarinos** 33

2.6 **Cena Seis: Controle do corpo, controle das emoções** 38

2.7 **Cena Sete: A marca do bailarino** 45

3 **TERCEIRO ATO - A INVENÇÃO DA DANÇA BRASILEIRA** 53

3.1 **Cena Um: A dança clássica e a dança mestiça** 53

3.2 **Cena Dois: Formando bailarinos em solo nacional** 55

3.3 **Cena Três: A dança mestiça e o método russo** 60

3.4 **Cena Quatro: O corpo do brasileiro e o aprendizado do balé clássico** 61

3.5 **Cena Cinco: A invenção do balé brasileiro** 68

4 **QUARTO ATO - MERCEDES BAPTISTA: DO BALÉ A DANÇA AFRO** 72

4.1 **Cena Um: A especificidade da construção do corpo do brasileiro**.. 72

4.2 **Cena Dois: A primeira bailarina negra do Theatro Municipal** 74

5 **QUINTO ATO – O QUANTO CUSTA SER UM BAILARINO NEGRO** 97

5.1 **Cena Um: Notas sobre uma identidade contaminada** 97

5.2 **Cena Dois: Ser negro no universo do balé: limites e construção de caminhos alternativos** 101

5.3 **Cena Três: Contínuo de cor no balé clássico** 109

5.4 **Cena Quatro: Ser "negro mesmo": a impossibilidade do disfarce**.....111
5.5 **Cena Cinco: As relações entre raça e gênero: "as meninas ficam pra trás"**.....117
5.6 **Cena Seis: A exceção como regra e o mito da democracia racial** 120
5.7 **Cena Sete: Vencendo Barreiras** 126
5.8 **Cena Oito: Caminhos alternativos** 140
CONCLUSÃO.....144
REFERÊNCIAS.....147
ANEXO A – Os entrevistados.....151

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, procuro compreender como são construídas algumas formas de discriminação racial no mundo do balé clássico. Ou seja, como ser negro ou ser branco é um diferencial neste contexto e como esta discriminação é subjetivamente experimentada pelos bailarinos negros.

Através da análise das histórias de vida coletadas, foi possível perceber como isto ocorre em casos concretos, ainda que na maioria das vezes a discriminação sofrida se realize de forma "velada", obedecendo à polidez que permeia as relações sociais e raciais brasileiras, como argumenta Nogueira (2006). Nesse sentido, os depoimentos coletados ajudaram a compor o quadro das relações vivenciadas pelos bailarinos, revelando reciprocidades e disputas nesse universo.

Trajetórias e histórias de vida permitem vislumbrar inúmeros pontos de vista e abrir espaço para o entendimento da "pluralidade das realidades" como já aponta Pollak (1992). Dessa forma, foi possível observar como cada entrevistado compreende os acontecimentos que se sucedem e, em que medida, os episódios vivenciados podem ter uma conotação positiva ou negativa, estando relacionados à situação de discriminação, seja ela consciente ou não.

O ponto de partida deste estudo foi a minha própria trajetória neste universo[1], o documentário sobre a dançarina Eros Volúsia e a leitura de um livro biográfico sobre Mercedes Baptista.

Eros Volúsia desenvolveu pesquisa sobre as diversas danças existentes no Brasil, com o intuito de formar uma dança clássica brasileira, fazer frente às influências estrangeiras. Mercedes Baptista, por seu turno, foi a primeira bailarina negra a entrar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atuando sempre de forma tímida na instituição quando os balés eram obras consagradas, como as de repertório (obras em que há uma história sendo contada) e que ao longo da história do balé ganharam um status de destaque. Apesar de ter sido considerada

[1] A escolha pela temática das relações raciais no balé clássico foi permeada pela minha vivência enquanto bailarina e estudante de Ciências Sociais. Experiências que me ajudaram a exercitar as noções de distância e proximidade com relação ao objeto de estudo e, me ajudaram a desnaturalizar alguns aspectos da vida de um bailarino, o que me levou a desafiadora tarefa de relativizá-los e compreendê-los em sua complexidade, transcendendo a familiaridade que me despertavam (VELHO: 2013; DA MATTA: 1978)

excelente bailarina por seus pares, só desempenhou poucos papéis de maior relevância naquela instituição.

De certa maneira, ao longo de sua trajetória como bailarina do corpo de baile do Municipal, ela sempre atuou de forma *gauche*, talvez porque no fundo sempre foi percebida como um elemento poluidor (DOUGLAS, 2012) naquele contexto e só conseguiu um reconhecimento maior quando criou uma dança própria, a chamada "dança afro" que, inicialmente, foi desenvolvida dando destaque ao "universo dos orixás" do candomblé.

Além da história de vida desta bailarina, entrevistei ao longo dos últimos dois anos bailarinas e de bailarinos formados em cursos profissionalizantes, tanto os que estão trabalhando diretamente com a dança clássica, quanto os que seguiram outra profissão, assim como ex-alunos de Mercedes Baptista. No total, realizei vinte e uma entrevistas (no anexo apresento uma pequena biografia dos bailarinos).

A partir de filmes sobre dança, de livros e de minha experiência observei que determinadas qualidades ganham destaque em detrimento a outras para seguir a carreira de bailarino, possibilitando perceber como algumas configurações sociais eram construídas no contexto do balé clássico e da dança, bem como as estruturas de poder. Assim, acreditei que as relações estabelecidas no âmbito do balé clássico constituíam um "bom caso para se pensar" como determinadas modalidades de relações raciais se apresentam no Brasil.

Neste trabalho, utilizo as divisões dos capítulos como atos tal como apresentados no universo do balé. Assim, o primeiro ato é direcionado a uma discussão sobre a minha aproximação junto aos entrevistados, como os conheci e, em que circunstâncias os entrevistei. Também é apresentada uma pequena digressão sobre minha vida enquanto bailarina, sobre o aprendizado de algumas convenções inerentes ao mundo do balé clássico, assim como sobre a influência dessas convenções sobre meu corpo. Da mesma forma, inicio a reflexão a respeito do estabelecimento da tradição do balé clássico e sua transmissão enquanto um saber coletivo e orientador da construção da corporeidade de seus membros.

Reservei o segundo ato para estabelecer as articulações entre depoimentos, informações de alguns livros sobre história da dança, minha experiência e perspectivas teóricas que me ajudassem a compreender o modo como os bailarinos orientam suas vidas e suas carreiras, percebendo por meio dos depoimentos a elaboração de um *ethos* específico dessa profissão e como a noção de corporeidade (CSORDAS, 2008) é construída neste universo.

Dediquei o terceiro ato para analisar como o mito da democracia racial se reflete na construção de uma corporeidade brasileira e miscigenada, assim como na criação de uma

dança específica que pareceria mais condizente com a construção de uma identidade nacional. Considero que a elaboração dessa corporeidade, nos termos de Csordas (2008), está associada à política ufanista do governo de Getúlio Vargas, a vinda de companhias clássicas europeias e a pesquisa desenvolvida por Eros Volúsia, em criar uma dança "brasileira". Neste ato, procurei também mostrar como foi sendo desenvolvida a técnica corporal do balé europeu e entender como a construção desse modelo passou a orientar e servir de parâmetro para este tipo de dança em todos os contextos para onde foi exportado. Nesta medida, procurei verificar o corpo do bailarino brasileiro era representado a partir desse olhar. Sendo assim, pude entender melhor como a construção do corpo do bailarino clássico brasileiro é classificado segundo padrões de beleza, pureza. Do mesmo modo, aponto como esta representação acaba por limitar o aprendizado de bailarinas e bailarinos brasileiros e o exercício da profissão até hoje.

No quarto ato, apresento e analiso a trajetória de Mercedes Baptista, destacando sua experiência com o balé clássico e a criação da dança afro. Assim, procurei dialogar com diferentes autores para compreender melhor a discussão sobre a questão da discriminação racial no Brasil, bem como as relações raciais. A partir destas leituras, pude contextualizar a discriminação sofrida por Mercedes e como esta experiência acabou por reorientar a sua trajetória no cenário da dança clássica brasileira, levando-a a desenvolver um método próprio dança que valorizava a sua condição de bailarina negra. Foi assim que surgiu o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista.*

No quinto ato, discuto as situações de discriminação vivenciadas pelos bailarinos negros entrevistados. Nesse sentido, analisei como eles interpretam como se deu o acesso ao universo do balé clássico no Brasil, o tratamento a eles dispensado e as oportunidades de exercer a profissão, bem como as possíveis soluções que esses indivíduos encontraram. Analiso também como é construído o *ethos* e a visão de mundo desses bailarinos.

1 **PRIMEIRO ATO - INCURSÕES NO CAMPO**

1. 1 **Cena Um: Entrando em cena**

A minha primeira experiência com o balé ocorreu quando eu tinha, aproximadamente, 6 anos, em um curso chamado *baby class*, dedicado às crianças de 3 a 6 anos em média, onde se trabalha com a técnica clássica de forma mais lúdica. Na época, eu era muito tímida, era muito apegada à professora, qualquer coisa que me acontecesse e me desagradasse, eu ficava desestimulada. Lembro-me vagamente de ter começado a fazer aula com um rapaz que a toda hora me corrigia. Tanto a mudança de professor, quanto a correção me soavam desagradáveis, sendo motivo suficiente para que eu desejasse interromper as aulas. Provavelmente, eu havia mudado de nível, mas não compreendi isso naquele momento. Isto me fez parar o curso de dança.

Daquele momento em diante, continuei admirando bailarinas, gostava de dançar, mas três motivos me impediram de retornar às aulas de dança em um intervalo de oito anos. Primeiramente, sempre tive dificuldade em manter um peso "condizente" com a minha altura, o que me fazia estar sempre "fora do peso". No meu imaginário, eu não conseguiria me tornar bailarina dessa forma.

De outra maneira, não conhecia nenhuma instituição em Nova Iguaçu (lugar onde eu morava) que desenvolvesse esse trabalho. Eu tinha como referência apenas a academia que frequentei quando criança, para onde não queria retornar. Por último, pensava que meu pai talvez não conseguisse custear as despesas que o curso geraria, tendo em vista a situação financeira da minha família.

Certo dia, na escola onde estudei durante o ensino fundamental, estava passando pelo corredor e conversando com uma colega que partilhava do mesmo gosto pelo balé clássico. Ela havia visitado uma escola de dança em Nova Iguaçu e me propôs conhecê-la. Lá chegando, ela conversou com o professor de balé que lhe informou que o peso não era um empecilho para quem quisesse começar um curso de dança (especificamente, de balé clássico). O fato de a minha colega me contar isto foi decisivo para eu ter a iniciativa de conhecer a instituição e começar o curso. Naquele momento, os meus maiores temores se transformaram em possibilidades, meu pai foi favorável à matrícula e o peso já não era um obstáculo, ao menos inicialmente.

Iniciei as aulas na Escola de Dança de Nova Iguaçu em 2001. Apesar do término do curso em 2010, continuei frequentando a escola por mais algum tempo, alternando minhas atividades entre aluna e instrutora do *baby class* e de sapateado.

Em toda a minha vida de bailarina, enquanto eu evoluía tecnicamente e minhas participações em coreografias eram intensificadas, fiquei conhecida como a "bailarina das coxas grossas", o que de certa forma, me soava interessante, até engraçado nos últimos anos. Por certo tempo, tive orgulho de ter pernas grossas e conseguir me desenvolver bem na dança (especificamente nas danças de jazz e afro). No entanto, pouco a pouco compreendia que a minha fisionomia destoava do ideal de bailarina clássica cultuado nos filmes, livros, festivais e na sala de aula.

Não posso negar que era muito querida pelo professor no curso, assim como pelos meus colegas. Eu tinha a fama da inteligente, que sabia as músicas relacionadas aos balés, a terminologia relacionada a cada passo, tinha facilidade para aprender novos passos e memorizar sequências de aula. Porém, a minha técnica era oscilante, houve apenas um período de dois anos no balé, quando cheguei a pesar 53kg, em que consegui desenvolver melhor a técnica clássica, estava muito magra, mas para seguir profissionalmente na dança, me exigiria maior constância no desenvolvimento técnico durante toda a vida como bailarina. O que pessoalmente não soava tão atraente, tendo em vista que aquilo parecia um sonho muito longe de acontecer. Meu desempenho era melhor para outras modalidades de dança como a dança contemporânea, o sapateado e para outras atividades paralelas ao aprendizado do balé: ensaiava colegas, ajudava a "limpar passos"2, ajudava em questões burocráticas como formatar *cds* para os festivais, adorava fazer filmagens dos preparos para as apresentações de final de ano.

Chegou um momento em que eu precisei focar em algo na minha vida, não podia me deixar levar pela falta de tempo e um emaranhado de atividades que não me levavam a destino algum. Resolvi fazer algo que, na minha imaginação, não me fizesse ficar lutando

2 Limpar passos é um termo utilizado para a busca pelo aprimoramento técnico e artístico durante a execução de uma coreografia.

com o meu corpo e minha autoestima, assim como algo em que eu pudesse me apoiar de fato, já que o futuro de bailarina profissional não parecia promissor para mim.

Diante de todos os interesses pessoais e dificuldades, ponderei que seria melhor continuar namorando a dança por outros meios, podendo conhecer e contribuir para os estudos a respeito do balé, e um desses meios seria o estudo acadêmico, o que foi realizado durante o mestrado em Ciências Sociais do Programa de Pós Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS/UERJ).

Enquanto estava cursando o 4º período em dança, equivalente ao nível intermediário na técnica do balé, comecei a cursar a graduação em Ciências Sociais na UERJ. Assim, pouco a pouco, as minhas questões acadêmicas e reflexões sobre a universidade foram sendo associadas às minhas experiências e passagem pelo universo do balé clássico.

Em muitas leituras e no dia a dia, a ideia do corpo e de sua construção social estava em destaque, fazendo com que me perguntasse: como o balé, enquanto uma atividade física que exige intensamente disciplina, tempo, dedicação, dieta, influencia na nossa formação enquanto sujeitos e na nossa atuação na sociedade?

Toda vez que eu pensava nisso, me vinha à lembrança as questões levantadas por Mauss (2003) e de suas dúvidas diante da observação dos movimentos humanos:

> Há sempre um momento, não estando ainda a ciência de certos fatos reduzida a conceitos, não estando esses fatos sequer agrupados organicamente, em que se planta sobre essa massa de fatos o marco da ignorância: "Diversos". É aí que devemos penetrar. Temos certeza de que é aí que há verdades a descobrir; primeiro porque se sabe que não se sabe, e porque se tem noção viva da quantidade de fatos. Durante muitos anos, em meu curso de Etnologia descritiva, tive que suportar essa desgraça e esse opróbrio de "diversos" num ponto em que essa rubrica "Diversos", e etnografia era realmente heteróclita. Eu sabia perfeitamente que a marcha, o nado, por exemplo, que coisas desse tipo eram específicas a sociedades determinadas; que os polinésios não nadam como nós, que minha geração não nadou como nada a geração atual. Mas que fenômenos sociais eram esses? Eram fenômenos sociais "diversos", e, como essa rubrica é um horror, pensei várias vezes nesse "diversos", ao menos toda vez que fui obrigado a falar disso, de tempos em tempos. (MAUSS, 2003; p.401)

Após algum tempo observando os movimentos e as técnicas envolvidas nas ações humanas, Mauss pode deduzir que aqueles "diversos" seriam referências para as técnicas do corpo, compreendendo este último, enquanto "instrumento" primeiro e mais natural do homem. Estas colocações me levaram a repensar o estudo do balé e a delinear melhor aquilo que eu queria pesquisar. Com este olhar, eu não via mais diante de mim bailarinas ou colegas que partilhavam de um desejo de fazer parte do universo do balé, mas indivíduos que através de seus corpos vivenciavam o que era ser bailarina ou bailarino, por esse motivo, esse corpo imprimia e expressava algo mais do

que gestos ritmados com uma música determinada; por vezes delicados, por vezes firmes, rápidos ou lentos, o familiar era dotado de um tom exótico. As horas diante do espelho, do olhar atento do professor, do olhar atento dos colegas, por dias seguidos na semana, no mês, por um, cinco, dez anos ou mais são capazes de desenvolver no indivíduo formas de agir e de pensar duradouras. São capazes de inculcar um determinado *habitus* (MAUSS: 2003) de educar os indivíduos, informando-lhes como se porta um bailarino, quais são os sinais de prestígio nessa atividade.

Bourdieu (2006), por seu turno, informa que as técnicas corporais são solidárias a todo um contexto social. A aparência, os gestos, a atitude informam tanto os padrões sociais, quanto quem se desvia deles. Há algumas representações que aparecem de forma mais frequente na grande mídia e nas histórias infantis. Elas enfatizam a imagem da bailarina que suporta a dor, é disciplinada, é esbelta, longilínea, alva, delicada no caso da mulher; e se há bailarinos, esses são homens fortes, magros, como os soldadinhos de chumbo ou príncipes.

Na Sessão da Tarde, parte da programação veiculada pela Rede Globo de Televisão, destinada a passar filmes, por duas vezes vi sendo anunciado filmes da *Walt Disney* com temática de balé clássico: *Barbie em O quebra- nozes* e *Barbie – O Lago dos Cisnes,* assim como assisti o primeiro filme em questão. Fascinada eu estava como a menininha que tentava aprender balé com a professora ao final do filme. Eu ainda estava iniciando meus estudos em dança. Não há personagens negros nesse filme, assim como não há no segundo filme citado.

Essa lembrança do filme da *barbie* somou-se posteriormente ao filme *Somente quando eu danço*, um filme de produção inglesa, de 2009,(*Only When I Dance*), o qual conta a tentativa dos bailarinos Irlan Silva e da bailarina Isabela Coracy para conseguirem seguir carreira. Os dois eram destacados pela qualidade técnica que possuíam e o contraste entre as realidades sociais e o objetivo profissional de ambos. Irlan Silva é apresentado como morador do complexo do alemão enquanto Isabela Coracy como bailarina pobre e negra. Histórias apresentadas por eles e pelo depoimento da diretora da escola onde faziam aulas de balé: Mariza Estrella.

Ao apresentar os dois bailarinos, a diretora relata uma pergunta que Isabela lhe fez: "Qual a chance de uma bailarina negra no Brasil? Pro Theatro Municipal?" Ao que a professora respondeu: "Nenhuma, mas eu vou te ajudar pra você ir pra uma companhia estrangeira!".

Além disso, o documentário mostra como a família de Isabela interpreta e sente as limitações impostas à sua filha por ser negra. Seus pais relatam:

> Silvana (mãe de Isabela): O preconceito é o meu mundo, o preconceito é a dança, a dança clássica. Só falta se colocar assim: a dança clássica não é para o negro...
>
> Toti (pai de Isabela): Parece que ela foi criada só para os burgueses.
>
> Silvana: Dança clássica é para os europeus, dança clássica é pra quem tem condições, pras pessoas que tão ali, aquela pelinha branca. Aquela coisa suave. Minha filha não tem a pele branca, mas é suave.
>
> Toti: Eu estaria enganando ela se eu dissesse que as barreiras não iriam acontecer. As barreiras são grandes. Eu continuo derrubando as barreiras. Por que muitos negros com a capoeira brilham para os brancos e por que a minha filha é negra e não pode brilhar pra eles da mesma forma?

A outra pista que segui baseava-se nas conversas que meu professor de balé tinha com um de meus colegas, alertando-o que poderia perder uma competição , devido a sua cor, bem como as brincadeiras feitas quando havia uma bailarina negra para fazer um *pas-de-deux* com ele, o que chamaria atenção, pois ninguém costumava fazer aquilo em festivais.

Essas situações de alguma forma me alertaram: Por que um bailarino negro chama tanta atenção? Por que é novidade? Por que teria dificuldade em conseguir ganhar um concurso quando apresenta uma técnica considerada boa pelo professor?

Aproximadamente, no sexto período da faculdade, comecei a conhecer pessoas que estavam mais atentas à "questão da negritude", trazendo à tona problemáticas que envolviam as relações raciais no Brasil, a construção de identidade do negro.

Nesse sentido, muito do que vivenciara durante as aulas de balé foi desnaturalizado: a necessidade de algumas bailarinas passarem maquiagens mais claras do que seu tom de pele, de evitarem ficar bronzeadas antes das apresentações, de evitarem deixar seus cabelos "volumosos soltos". Ao lado disso, comecei a ficar mais atenta para as referências que se faziam ao negro dentro daquele contexto como detentor de um "padrão físico" não favorável à execução dos passos principais do balé, ou a preocupação de um professor com um colega "negro", pela possibilidade desse aluno competir com alguém "branco" e não ganhar uma premiação máxima da competição exatamente pela questão da "cor".

A cor da pele, o cabelo e outros aspectos físicos denunciam a identidade social a qual pertence o indivíduo no Brasil, podendo funcionar como símbolos de estigma ou símbolos de prestígio (GOFFMAN: 2012). Em nosso país, a distinção ocasionada por sinais corporificados, como a fisionomia, gestos e sotaque constituem o que Oracy Nogueira (2006) denominou "preconceito de marca". Quanto mais esses sinais se aproximam dos traços negroides, mais o indivíduo fica suscetível à estigmatização e à discriminação, sendo esse preconceito baseado no fenótipo que os indivíduos apresentam.

O racismo no Brasil ou racismo à brasileira, como denomina DaMatta (2000), tem sua

particularidade não somente pelos traços físicos funcionarem como a base para distinção social do negro. A herança de uma sociedade extremamente hierarquizada somou-se à fábula das três raças inauguradas com as teorias racistas do século XIX, em que a branca estaria em vantagem de qualidades enquanto a amarela e a negra em desvantagem. Assim, o determinismo dessas teorias e a hierarquia herdada da Coroa Portuguesa garantiram aos brancos a detenção do poder em detrimento dos índios e negros. Da mesma forma, deu lugar a um tipo de desigualdade social que funcionava a partir da interação, nos interstícios. Já que todos teriam seu devido lugar na sociedade brasileira, não era necessário segregar uns do convívio dos outros, a distinção se faria no tratamento dispensado a cada grupo racial, garantido pela hierarquia.

Foi interessante pensar como essa peculiaridade do racismo no Brasil se soma ao contexto do balé clássico europeu da sociedade de corte francesa, no sentido de reproduzir ou subverter o quadro de desigualdades sociais com a inserção dessa dança no país.

Se, por um lado, temos a disciplina como parte do *ethos* do bailarino e, por outro, temos as particularidades do racismo brasileiro, os conceitos de projeto de vida e campo de possibilidades estudados por Gilberto Velho (2013) constituiriam uma boa lupa para analisar como os fatores sociais encontrados no Brasil orientaram as escolhas desses bailarinos até a finalização dessa pesquisa, e como essas escolhas, por sua vez, refletiam as desigualdades raciais aqui encontradas.

Convido-os a percorrer as digressões, problematizações, reflexões enfim, que resultaram dessa pesquisa. Que se abram as cortinas!

1.2 **Cena Dois: Aproximações no campo**

Olá Renato, tudo bem? Uma entrevista a começar. Adicionei o Rodrigo, li sobre Mercedes, conversei com a Lúcia e espero, até hoje, a carta da assessoria de imprensa do Theatro Municipal para saber se posso frequentar os ensaios do corpo de baile.

As tentativas, umas bem sucedidas e outras um pouco menos, expressam o itinerário no intuito de iniciar minha pesquisa e produzir um trabalho científico, uma experiência um tanto errante como argumenta Hélio Silva (2009) no livro a *Situação Etnográfica: andar e*

ver.

Empreender uma pesquisa exige que nos coloquemos abertos as mil possibilidades existentes, conscientes das nossas convenções, modos de ser e de ver, sendo necessário estar atento para poder se deslocar, interagir, conhecer e se localizar diante do universo onde o objeto que procuramos estudar está situado e assim escrever, interpretar e relatar aquilo sobre o que nos debruçamos por um determinado tempo. Tudo isso no intuito de compreendermos uma cultura, uma comunidade, algumas relações, conhecer seus códigos.

O excesso de conhecimento sobre o mundo artístico do balé clássico provocava em mim certo receio, pois poderia ser uma armadilha, em que pensar a questão racial seria imaginação, uma criação minha, ou uma espécie de recalque em relação a minha experiência enquanto bailarina.

Na tentativa de obter respostas e materializar aquilo que estava procurando, falar sobre aquilo que vivenciei por doze anos foi mais desafiador do que o previsto. No momento em que retomei essa experiência, descobri que sabia menos do que supunha sobre o que é ser bailarina e que relações seriam aquelas que eu tanto procurava ou que tanto queria questionar. É necessário muito mais do que fôlego, interesse e ânimo.

Eu sou fruto das inúmeras vivências das quais participei, incluindo o mundo artístico do balé clássico e de outras modalidades de dança. Dessa maneira, minha maior dificuldade surgiu no momento de relativizar a cultura na qual estive inserida por tanto tempo, e tinha consciência que o meu conhecimento sobre esse universo interferiria no trabalho aqui desenvolvido

Visando minimizar essa possibilidade, iniciei a pesquisa entrando em contato com algumas trajetórias de pessoas que marcaram a história da dança no Brasil. As primeiras trajetórias sobre as quais tive conhecimento foram a de Eros Volúsia e a de Mercedes Baptista. Eu conheci a primeira através do documentário: "*Eros Volúsia: a dança mestiça*", o qual retrata a contribuição da dançarina para o mapeamento das danças populares brasileiras e elaboração da imagem do povo brasileiro. Conheci Mercedes Baptista, através de uma biografia publicada pela Fundação Palmares a respeito da bailarina, que trazia à tona o problema por ela enfrentado a respeito de "ser negra" e o trabalho por ela desenvolvido no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, da sua inovação com a dança afro e no carnaval carioca.

Aqui, estou lidando com aquilo que cada um é, as memórias guardadas e lembranças descartadas. O que foi lido com um duplo processo de organização. Por um lado, a do olhar enquanto pesquisadora, como Hélio Silva (2009) argumenta e por outro, a organização do que foi gravado, recalcado, excluído ou relembrado por aquele que entrevistei e busquei traçar

uma biografia, tendo em vista o caráter seletivo da memória.

Não obstante, essa também faz parte, segundo Pollak (1992) de um processo identitário, uma reconstrução pessoal ou coletiva para si e para os outros, mas que não é dada e sim negociada.

De outra forma, encontrar aqueles com quem possamos conversar sobre o assunto, não é uma atividade fácil. Nas tentativas que tive de me aproximar de alguns bailarinos, foi possível observar, que querer saber detalhadamente sobre a história de alguém requer do pesquisador agir quase institivamente, mapeando ambientes, relações, observar quem conhece quem, de que forma abordar, sem parecer tão mecânico, dotando de familiaridade as conversas e aproximações.

Saber sobre a história de Eros Volúsia me permitiu pensar sobre a elaboração do corpo do bailarino clássico no Brasil e a questão da miscigenação. Mercedes Baptista, por seu turno, é uma figura emblemática. Infelizmente, demorei os dois anos de minha pesquisa para descobrir que Mercedes ainda estava viva, no final de 2013, mas foi em 2014 que consegui saber onde ela morava, momento em que a bailarina já se encontrava debilitada. De qualquer maneira, tive a sensação de que todas as pessoas que poderiam me dar essa informação mais exata estavam preservando a bailarina ou evitando falar de alguma forma sobre ela. Dessa maneira, só vi Mercedes em seu velório, no dia 20 de agosto de 2014, assim como só consegui conhecê-la através de dados secundários, sua biografia, gravações de depoimentos e entrevistas com ex-alunos.

Estranhos. Eu estranha para eles e vice-versa. Estar no papel de pesquisador, não fez de mim mais íntima, só pelo fato de querer saber sobre suas vidas e suas relações com a Mercedes. Nenhuma entrevista, nem mesmo com pessoas mais próximas fazem a posição de um gravador e anotações menos incômodas. Para conseguir entrevistar Lúcia precisei de três tentativas, sendo que duas eu já estava no local onde havíamos marcado e ela me telefonou me pedindo desculpas.

Essa experiência remete ao que Silva (2009) argumenta:

> Há na experiência etnográfica um esforço de compartilhamento, mais ou menos exitoso em função das resistências que a presença do pesquisador suscite e das esferas de atividades nas quais se encontre em termos de atividades desempenhadas, trabalhos desenvolvidos, festas comemoradas, rituais realizados. (p. 179)

1.3 **Cena Três: Conhecendo os entrevistados**

Considero **Paulo** Melgaço da Silva Junior um personagem central das minhas incursões no campo. Pois através dele pude conhecer Bernardo e Gustavo. Meu primeiro contato com Paulo foi através do livro que ele escreveu sobre a Mercedes Baptista. Posteriormente, pude contatá-lo através do *facebook* para podermos marcar um dia e conversarmos.

Cheguei ao centro da cidade do Rio de Janeiro, próximo à Carioca, às 19hs do dia 18 de abril de 2013. Nossa entrevista estava marcada para as 19h30. Ficamos no terceiro andar, onde funciona a secretaria da escola. Sentados à mesa, pudemos continuar a conversa que havíamos começado quando a aula acabou. Foi no mínimo interessante e instigante saber que estava diante do autor da biografia de Mercedes Baptista. Encontrei com Paulo algumas vezes mais. Duas vezes na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa durante a aula de composição musical e coreográfica, uma na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense em Caxias, quando pedi que ele me entrevistasse na tentativa de colocar minha vida em perspectiva e mais duas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Uma vez para assistir ao balé O Quebra-Nozes e outra para entrevistá-lo novamente e pedir que retomasse alguns aspectos que haviam ficado confusos na fala e ao mesmo tempo importantes para a pesquisa.

Celso é doutor em Antropologia pelo IFCS (UFRJ), escreveu sua dissertação a respeito da dança afro:. Na falta de pessoas que nos apresentassem, enviei um e-mail para ele, tendo descoberto este através do currículo lattes disponibilizado pelo CNPq e, prontamente obtive resposta.

Dia 27 de julho de 2014, fui visitá-lo em Miguel Pereira, onde mora atualmente. Um dia dedicado à entrevista, comentários sobre o documentário de *Mercedes Baptista: Balé de Pé no Chão: a dança afro de Mercedes Baptista*, assim como uma nova amizade acadêmica.

Tiago era citado na biografia de Mercedes Baptista como um sucesso de sua obra. Com o auxílio das novas tecnologias e redes sociais, pude entrar em contato com ele. Meu primeiro encontro com o dançarino foi em Janeiro de 2013. No entanto, devido a falhas técnicas das gravações que só pude observar mais tarde, reencontrei-o no dia 18 de agosto de 2014, na Lapa, às 20h, para que pudéssemos repetir a entrevista. Nesse mesmo dia, Mercedes Baptista faleceu.

Um amigo recomendou-me que eu fosse ao velório, pois lá estariam alguns amigos da bailarina e seria interessante que eu os conhecesse. Apesar de considerar a situação

indelicada, era de grande importância participar daquela cerimônia. Foi lá que conheci Pedro e Janete. Inicialmente, devido ao prazo para a entrega da dissertação, considerei que não haveria tempo hábil para entrevistá-los, talvez pudesse marcar posteriormente e dar seguimento a uma nova pesquisa. No entanto, fui motivada por minha orientadora a realizar as novas entrevistas, mesmo sabendo que isto implicaria em um atraso no prazo de entrega da dissertação. Apostamos nas novas informações.

No dia 8 de setembro, às 16h, fui ao Bairro de Fátima, onde está localizada a administração da Escola de Mestre-Sala e Porta Bandeira da qual **Pedro** é fundador. Ele me apresentou alguns livros a respeito de personalidades do samba, ganhei uma camisa com a logo da Escola e seguimos com a entrevista. No sábado dia 13, fui à Praça Onze, onde são realizadas as aulas da escola. Pude observar as diferenças e semelhanças de técnica corporal entre o balé clássico e ser porta-bandeira ou mestre-sala.

No dia 10 de setembro, às 10hs, subi a Ladeira dos Tabajaras em Copacabana para encontrar com **Janete**, local onde ela estava trabalhando como acompanhante. Função que desempenhava também com Mercedes Baptista no Lar Dom Pedro V, uma casa de repouso. Sentamos no jardim para conversarmos.

Através de Janete, pude entrar em contato com **Clarice**, procuradora e ex-aluna de Mercedes Baptista, quem eu encontrei já no final de setembro, no Largo do Machado.

Por mais que eu tivesse contato com todos eles, estudar trajetórias traz à tona uma problemática que envolve o "eu não estava lá". Silva argumenta que "uma cena etnográfica só é confiável quando o etnógrafo se inclui na paisagem desenhada", não há cenários ou ações quando falamos do passado. Nesse caso talvez pareça ser mais viável pensar nos relatos como as várias possibilidades de um mesmo evento ou como Pollak (1992) argumenta:

> "O que mais deve nos interessar numa entrevista são as partes mais sólidas e as menos sólidas. Eu diria que no mais sólido e no menos sólido se encontra o que é mais fácil de identificar como sendo verdadeiro, bem como aquilo que levanta problemas de interpretação". (p. 9)

Focada nos diversos olhares lançados sobre as relações raciais no balé clássico, continuei buscando conhecer pessoas que atuavam como bailarinos para poder conversar. Dentre elas estavam aquelas que fizeram balé clássico, mas seguiu a carreira da dança contemporânea, aquela que continua trabalhando com os dois tipos de modalidade, que só dá aulas ou faz dança teatro, ou dança afro.

Comecei a procurar ocasiões durante as quais pudesse conversar com pessoas do meio. Queria investigar, primeiramente, se haveria algum questionamento semelhante ao meu, o que configurava uma tentativa de confortar minha curiosidade, ao mesmo tempo em que pensava

se deveria enveredar pelo caminho das relações raciais no balé clássico fluminense.

Apesar de não ter realizado um trabalho etnográfico propriamente dito, me utilizo da reflexão de Hélio Silva (2009) para refletir a respeito do desenvolvimento da pesquisa. Essa envolve grande tensão produzida pelo desconhecimento, assim como gera ansiedade nesse processo de descobrir, mapear, reconhecer, conhecer, e através de diálogos, interações, do colocar-se em cena e, ao mesmo tempo, observar que será possível realizar a pesquisa e dali extrair algum sentido: "É no jogo tenso entre aguda observação do entorno e introspecção como trampolim para se lançar na cena que episódios, situações, acontecimentos poderão adquirir sentido, significado legíveis." (SILVA, 2009, p. 181).

Continuei tentando me aproximar de outros tantos bailarinos, com a licença da brincadeira, quase como uma "caçadora de trajetórias", de olhares particulares, ainda treinando não somente um olhar atento, mas um ouvido receptivo para as histórias contadas. Não sei se necessariamente tentando montar um quebra-cabeça imaginário, cruzando falas, mesmo porque não busco um evento histórico, mas perspectivas sobre relações que tem sua origem histórica, que podem e acredito existirem no momento atual.

Fui ao I Encontro Curiôs (2012), evento que reunia um grupo ou como chamavam, uma Rede de Novos Coreógrafos Negros de Dança Contemporânea no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Apesar de todos terem contato com o balé, o foco era a dança contemporânea. Mas pude perceber que eram pessoas corporal e politicamente engajadas em mostrar sua arte, alguns abordando a questão histórico cultural dos movimentos do samba, do funk, para pensar os movimentos da dança contemporânea, outros pesquisando a junção entre a dança contemporânea e a dança afro, denominada afro-contemporânea; outros buscavam afirmar sua produção enquanto pessoas autodeclaradas negras.

Foram dois dias de imersão nesse ambiente; dois de conversas, debates, mesas-redondas. Uma vivência que mostrava ser verdadeiro o questionamento das relações raciais na dança, mas em outra modalidade/ linguagem. Onde conheci o **Renato.**

No início de 2013, quando ainda estava frequentando a Escola de Dança de Nova Iguaçu como instrutora de sapateado, pude participar também do curso de férias com o **Ítalo**, um bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o primeiro e um dos poucos contatos que tive com alguém que trabalhasse naquela instituição.

Durante o encerramento do curso, convidei-o para que pudéssemos conversar a respeito da trajetória dele, diante do que sentamos na sala no andar de cima da escola, enquanto todos se preparavam para a apresentação que seria feita dali uma hora aproximadamente. Eu lidava com a minha sensação de prestígio, tímida, diante de um

bailarino do Theatro Municipal, não mais como aluna, mas sim como pesquisadora. Infelizmente foi a única oportunidade que tive de entrevistá-lo, o que para os dados da pesquisa seria interessante que se repetisse, tendo em vista que foi a minha segunda entrevista e a organização do pensamento ainda não estava tão habituado a essas situações: ouvir, perguntar, dialogar, seguir pistas do momento da fala.

Como afirmei anteriormente, consegui me informar sobre dois bailarinos através de Paulo Melgaço: Bernardo e Gustavo. Bernardo não estava mais no Brasil, pois trabalha em uma companhia na Alemanha e Gustavo em Minas Gerais. Por questões de tempo, questões financeiras e profissionais, seria inviável eu me deslocar para a Alemanha ou Minas Gerais para fazer uma entrevista.

Tentei entrar em contato com os dois bailarinos primeiramente, pela rede social *Facebook* e posteriormente pelo *Skype*, tipo de programa que permite fazer videoconferências em tempo real. Dessa forma, a *internet* e a informática me permitiram encurtar a distância que havia entre mim e eles.

Inicialmente enviei uma mensagem para **Bernardo**, no entanto ele demorou alguns meses para responder, quando eu já estava quase me conformando que não seria possível conversar com ele. No início de 2013 ele me retornou e pudemos realizar a entrevista. No entanto, a falta de intimidade com aparelhos de gravação de áudio me impossibilitou gravar a entrevista, o que só observei após toda a conversa transcorrida. Entrei em contato novamente e consegui entrevistá-lo em meados de 2013. Ainda que seja dispendioso repetir uma entrevista, isso possibilita que reformulemos nosso ponto de vista, nossas perguntas e saibamos mais ou menos de onde podemos começar, por conhecer minimamente a história de vida da pessoa, ou até mesmo retomar um assunto que não seria relatado por ser delicado.

Em setembro de 2013 o Grupo Corpo fez uma temporada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nos dias 4, 5 e 6. Segunda, terça e quarta. Apesar de ter ouvido em algum noticiário que a companhia se apresentaria no Municipal, só relacionei minha pesquisa à vinda deles no final do primeiro dia de apresentação.

Entrei em contato com **Gustavo** na noite do dia 4 através do *facebook* e no dia 5 às 16h30min eu estava na Cinelândia, na entrada lateral do Theatro Municipal, esperando Gustavo chegar para que pudéssemos conversar. Infelizmente, o espaço utilizado para a entrevista foi o camarim masculino reservado para a companhia, o que me permitiu estar com o bailarino apenas por 30 minutos, até que todos os outros bailarinos da companhia chegassem e começassem a se aquecer, diante do que precisei sair do local para que dessem prosseguimento às atividades deles antes de se apresentarem.

Entre uma entrevista e outra tive dificuldade de encontrar bailarinas negras já formadas ou trabalhando, tendo em vista que eu não estava frequentando nenhuma escola de dança ou academia naquele momento. Dessa maneira, encontrei **Isabel** através do *site* da companhia do *Dance Theatre of Harlem*. Com quem pude realizar três entrevistas ao longo de 2013, todas via *Skype*, já que Isabel mora nos Estados Unidos.

Conheci **Bruna** através de uma colega do mestrado. Novamente ela me indicou para que procurasse a bailarina no *facebook*. Após a primeira troca de mensagens via *internet*, pude marcar um dia para visitar a escola de dança de Bruna em Vila Valqueire, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Diego por sua vez é um colega de curso profissionalizante, com o qual demorei algum tempo para conseguir conversar. Apesar de certa intimidade devido à convivência através da dança, havia uma dificuldade de conseguirmos marcar algum dia, local e horário para conversarmos. Novamente o *Skype* foi uma ferramenta para que isso acontecesse. Devido a problemas técnicos só consegui transcrever parte da entrevista, enquanto a outra foi prejudicada por um defeito no aparelho que eu usava para gravar. Ana, Marta, Fernanda e Gisele também são colegas de curso. Com **Ana** eu pude conversar em 2013 na própria Escola de Dança, com **Marta** no dia 5 agosto em 2014 na sua casa, infelizmente os detalhes da entrevista ficaram prejudicados, pois o gravador que utilizei sobrepôs a fala de Marta, só sobrando fragmentos da mesma e a minha lembrança da conversa. Já **Gisele**, pude reencontrá-la em setembro deste ano em sua casa.

No final da pesquisa, entre agosto de 2014 e setembro de 2014, consegui entrevistar Letícia e Eloísa. Ambas na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. **Letícia** e eu marcamos uma quinta feira à tarde em sua escola, as únicas duas horas que ela tinha disponível na semana para aquela entrevista, o que ficou reduzido a apenas uma hora, depois de inúmeras interrupções de funcionários e alunos que precisavam falar com ela.

Através do depoimento de Isabel, tive conhecimento de **Eloísa**. No entanto, a lembrança que tinha dela era muito vaga, tendo em vista que Isabel só falou sobre ela uma vez em seu depoimento. Após algum tempo, Eloísa publicou alguns comentários a respeito de sua atuação na dança e sua convivência com Isabel. Percebei que Isabel, Eloísa e Mercedes Baptista têm trajetórias semelhantes na dança. Entrei em contato com a bailarina, novamente pelo *facebook* para que pudéssemos conversar. Infelizmente, na época, ela estava viajando a trabalho, mas passado um mês, Eloísa retornou para agendarmos um dia e nos encontrarmos. Marcamos no Mercado Cobal do Humaitá, às 18h, encontro do qual minha orientadora também participou.

2 **SEGUNDO ATO – APRENDENDO A SER BAILARINO**

2.1 **Cena Um: O Balé clássico enquanto mundo artístico**

Entendo que o balé clássico pode ser compreendido como um "mundo artístico", o qual é definido como "conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte" (BECKER; 1977: p.9), envolve a ação coordenada das pessoas e apreciação mútua das convenções inerentes a esse mundo, dotando de sentido e valor seus esforços.

O balé clássico é um mundo vivo e dinâmico, suas convenções são construídas, reiteradas e podem ser contestadas pelas pessoas envolvidas com a técnica, com seu ensino e aprendizado, bem como com a apresentação para o público. É um mundo em que o público também faz parte desse processo de permanências e mudanças.

Quando enfatizo o mundo artístico enquanto mundo dinâmico, também considero que ele se localiza em contextos sociais no momento da criação de balés de repertório e outros tipos de dança ou arte, como a música e a pintura. As convenções podem sofrer alterações e talvez as mais significativas, sejam perpetuados e transmitidas como uma técnica corporal, como uma tradição, produzindo eficácia e orientando modos de vida.

Howard S. Becker considera alguns tipos de artistas, os integrados, os inconformistas, os ingênuos e os populares, classificando-os segundo o grau de envolvimento nos "comportamentos regulares que constituem a ação coletiva do mundo a que pertencem". Para o trabalho aqui desenvolvido, me debruçarei sobre os dois primeiros tipos.

Nesse caso, o profissional integrado conhece as convenções e do mundo artístico no qual está envolvido e se conforma a elas de maneira que a obra de arte seja produzida com eficácia e facilidade. O profissional inconformista por seu turno considera as convenções de seu mundo artístico restritas a sua atuação, ele recusa-se à sujeição e não participa das atividades organizadas, enfrentando sérias dificuldades para que seu trabalho seja realizado. Inicialmente considerarei os profissionais integrados.

2.2 **Cena Dois: Lembranças de uma aprendiz**

A partir de agosto de 2001, incorporei à minha agenda uma nova rotina. Todas as terças, quartas e quintas eu assistia às aulas de balé clássico das 18h às 19h. Como morava a quinze minutos da Escola de Dança de Nova Iguaçu, começava a me arrumar uma hora antes, assim tinha tempo suficiente para me vestir com calma e chegar ao curso pontualmente.

Após um ou dois anos passei a frequentar a escola as segundas e sextas também, após um convite ou sugestão do professor para que fizesse aulas de jazz, no mesmo horário e com a mesma duração das aulas de balé clássico. Lembro-me de sentir-me honrada com o convite (ao menos, foi assim que interpretei).

No quinto ano, aproximadamente, essas aulas começavam um pouco mais tarde, sendo realizadas das 19h às 20h, o horário dos alunos intermediários. Excepcionalmente as quartas, eu chegava um pouco mais cedo para acompanhar as aulas de terminologia da dança, disciplina em que aprendemos os termos e regras inerentes ao balé clássico. Nesse mesmo período, acrescentou-se à minha grade curricular, as aulas de dança afro.

Com algumas variações de horário e acréscimos de disciplinas, cheguei ao final do curso profissionalizante assistindo à aula de jazz às segundas, a qual era seguida da aula de variação, momento reservado ao aprendizado de danças elaboradas para um único bailarino. Às terças, eu fazia aulas de balé clássico em meia-ponta, às quartas aula de sapateado americano (*tap dance*) e aulas de ponta, as quais eram reservadas ao aprendizado do *pas-de-deux*, para que adquiríssemos a técnica de dançar em dupla[3]. Às quintas, aulas de meia ponta ou de ponta, em semanas alternadas. Às sextas, aulas de jazz e dança afro.

A proximidade de algum festival de dança, festas internas ou apresentação para o encerramento do ano letivo, alteravam o período de permanência na escola, o qual era intensificado para que fizéssemos ajustes em roupas e acessórios e ensaiássemos mais. Por vezes, até os sábados eram utilizados para esse fim.

[3] Sem a pretensão de fazer uma discussão mais aprofundada sobre questões de gênero, sexo ou sexualidade, gostaria de destacar uma particularidade da dança clássica. As danças entre pessoas do mesmo sexo no balé clássico são geralmente dançadas em duos e não é necessário ter aulas nesse sentido. Apenas, quando necessário, ensaia-se juntos. No entanto, o *pas-de-deux* é conhecido como uma dança entre um homem e uma mulher para o que há aulas especiais e, geralmente se utiliza as pontas, pois facilita as execução dos movimentos. Com raras exceções se faz de outra maneira. Há a companhia de *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, em que os bailarinos (todos homens) têm a possibilidade de dançar travestidos, no caso, fazendo releituras cômicas dos balés de repertório. Nesse sentido há a possibilidade de duas pessoas do mesmo sexo dançarem *pas-de-deux*.

2.3 **Cena Três: Entrando na rotina**

A rotina de um bailarino, ao menos nas escolas de dança do Rio de Janeiro, frequentemente chega a extrapolar duas horas diárias de ensaios e treinos. Há aqueles que ensaiam cinco horas diárias ou mais. A quantidade de modalidades de dança a qual se dedica pode variar, assim como o objetivo que se vislumbra alcançar.

No caso de Isabel, uma das entrevistadas, por volta dos seus quinze, dezesseis anos de idade, ela estudava no ensino regular pela manhã e à tarde ia para a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Lá fazia aulas com duração de uma hora e meia de segunda a sexta. Às 19h, no projeto Dançando Para Não Dançar promovido pela bailarina Thereza Aguilar [4] em algumas comunidades do Rio de Janeiro; assistia a aulas de duas horas e meia de duração e ensaiava de segunda a sábado. Para Isabel "balé é total dedicação".

Atualmente, trabalhando na companhia *Dance Theatre of Harlem* nos Estados Unidos, a bailarina relatou ter aulas das dez horas até onze e meia, ensaio de meio-dia até três horas da tarde, de três as quatro tem um intervalo e retorna para o ensaio das cinco às seis horas da noite.

Eloísa começou a fazer aulas com 8 anos de idade em uma academia em Copacabana, depois aos quatorze anos fez audição para Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, quando conciliava, estudos no ensino regular, as aulas na EEDMO à tarde e as aula da academia em Copacabana à noite e aos sábados. Já como integrante do corpo de baile do Theatro Municipal, a rotina de ensaios diminuiu, com aulas de manhã e ensaios à tarde.

Quando iniciou suas aulas na escola da companhia *Dance Theater of Harlem*, a bailarina rememora a rotina de ensaios mais pesada, em que mal teria horário para almoço, desde manhã até o final da tarde, ritmo intensificado quando tinha apresentações aos finais de semana para a comunidade do entorno ou quando viajavam: "depois, na companhia do Harlem, é vida louca de companhia. Começa a aula dez da manhã, e ensaios e ensaios e ensaios o dia inteiro. Quando não é ensaio, você viajando."

[4] Thereza Aguilar, idealizadora e coordenadora da Associação Dançando Para Não Dançar, é bailarina clássica, tendo como um de seus aperfeiçoamentos sua experiência com o Balé Nacional, em Cuba. Ao retornar ao Brasil, a bailarina decidiu criar um projeto social baseado em experiências realizadas pelo Balé Nacional de Cuba, junto às crianças carentes e órfãs daquele país. O projeto teve início nos morros do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo, em Ipanema, Rio de Janeiro, em 1995.O objetivo central do projeto é proporcionar uma alternativa profissional para as crianças das comunidades populares do Rio de Janeiro, iniciando-as na dança clássica e formando profissionais do balé. Ver http://www.dancandoparanaodancar.org.br/

Aos vinte anos de idade, Bruna completava uma rotina de ensaios das sete às onze horas da noite em uma academia em Copacabana. Como funcionária do Theatro Municipal tem aula de dez horas da manhã até onze e meia, depois há um intervalo. Retorna aos ensaios e segue até as dezesseis horas. O que considera pouco se comparado com companhias internacionais em que se trabalha até às sete horas da noite. Além dessa rotina de trabalho naquela instituição, a bailarina dedica o tempo restante a academia de dança que dirige em Vila Valqueire.

Bernardo é demi solista[5] na Companhia de Balé da Holanda, onde trabalha há oito anos. Para ele a rotina de trabalho é "ralação". Trabalha oito horas por dia, se apresentando praticamente todo mês, de um total de aproximadamente cem espetáculos por ano.

Gustavo trabalha no Grupo Corpo, companhia de dança contemporânea de Belo Horizonte (MG). Ele tem aula de balé clássico das nove horas da manhã até às dez e meia. Tem um intervalo e depois retorna ao ensaio, seguindo até uma e meia da tarde. Tem novamente intervalo e recomeça de duas horas às três da tarde. Uma carga horária que considera tranquila se comparada a outras companhias.

Diego, Marta, Ana, Gisele e Fernanda tiveram rotinas parecidas com a minha no âmbito da Escola de Dança de Nova Iguaçu (EDNI). No entanto, o que variou foram suas rotinas fora da escola, especialmente a de Diego e Gisele.

Quando Diego estava no quarto ano de estudos na EDNI começou a estudar na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, onde tinha aulas pela manhã. A de balé clássico era realizada durante uma hora e meia de segunda a sexta, a de teoria, uma ou duas vezes por semana dependendo do nível em que estava, a de contemporâneo uma vez por semana, aulas sobre as quais não foi possível precisar a duração. Para conciliar horários, quando começou a frequentar a Maria Olenewa, trancou a faculdade, já que o horário da tarde era reservado para ele trabalhar ensinando balé clássico; alguns dias numa escola em Nova Iguaçu outros no projeto desenvolvido pela G.R.E.S Beija-flor de Nilópolis. A noite geralmente era reservada para as aulas na Escola de Dança de Nova Iguaçu.

Gisele começou fazendo duas horas de aula na Escola de Dança de Nova Iguaçu, depois. Devido o aumento das modalidades em sua grade, em vez de fazer apenas três dias na semana, tinha aulas todos os dias, carga horária que aumentava para três ou quatro horas em dias de ensaio e próximo das apresentações e festivais, tempo que era estendido se considerando as duas horas para ir e voltar de Sepetiba, onde residiu até os seus treze anos. Já

[5] No *Het Nacionale Ballet* há a seguinte estrutura: *principals, soloist, grands sujets, coryphée, corps de ballet, Élèves*. O demi-solista corresponde à função do coryphée, em que se dança em pequenos grupos.

nos últimos períodos na escola, aos quatorze anos começou a fazer aulas na Escola de Dança Maria Olenewa. Posteriormente, deixou de fazer aula nas duas escolas e começou a fazer aulas no Conservatório Brasileiro de Dança, na Tijuca, onde permanecia quase o dia inteiro, apenas conciliando com o horário do ensino regular. Ritmo que tentou seguir quando iniciou o curso de Farmacologia na Universidade, mas fazendo aulas no Méier, com outro professor, mas logo interromperias seus estudos em dança para se dedicar à faculdade.

As expressões utilizadas por Isabel e Bernardo ao se referir a rotina de ensaios como "balé é dedicação", "ralação", remetem a ideia de disciplina, esforço e foco. Interpretação reforçada pela fala de Bruna e de Gustavo quando avaliam que a rotina deles é tranquila se comparada a outras companhias. Da mesma forma, a rotina de Diego era uma rotina de intensa atividade o dia todo, todos os dias da semana praticamente.

O tempo dispendido e a intensidade do treino do corpo para a técnica do balé clássico demonstram também que nessa atividade há uma dedicação e atenção maior aos movimentos corporais, "sensibilidade ao tônus muscular, ao gosto do movimento associada a consciência da saúde e o exercício habituais" segundo Csordas (2008), o que nos permite refletir sobre os modos somáticos de atenção como denomina o autor. Os mesmos se constituem como formas de atenção que dispensamos ao corpo enquanto objeto de nossa percepção ou dispensamos a algum objeto com o nosso corpo. No entanto, esses modos não são arbitrários, estão localizados no mundo cultural, são culturalmente constituídos.

Csordas (2008) adota a noção de corporeidade como ponto de partida para os estudos sobre o corpo, colapsa a distinção entre sujeito e objeto, entre corpo e alma, entre cognição e emoção. Para o autor, pensar a corporeidade enquanto base é pressupor de alguma forma que o corpo é "a base existencial da cultura". É admitir que não há puramente uma subjetividade ou uma objetividade irredutível, mas sim que há algo além das dicotomias, um fluxo e indeterminação da vida humana. Ações, atitudes, percepções ocorrem senão a partir da experiência corporificada.

Seus estudos são uma tentativa de conjugar os pontos de vista de duas linhas de pensamento sobre como o corpo está localizado nessa relação entre o sujeito e o universo em que se encontra. De um lado aproveita as contribuições da fenomenologia, em especial dos estudos de Merleau-Ponty sobre a percepção; de outro, as contribuições dos estudos sobre "um corpo socialmente informado de prática" de Bourdieu (apud Csordas: 2008).

Para Merleau-Ponty, a atenção se constitui nesse caminho entre a percepção como uma atitude reflexiva e a existência do objeto "percebido". Apesar da percepção se realizar num mundo cultural, a atenção tem origem em um "horizonte indeterminado" (id, 2008) para

esse autor.

De maneira distinta, na tentativa de superar a dualidade estrutura-prática, Bourdieu (2006), compreende um corpo que não é inerte, o corpo se torna sujeito e objeto diante das estruturas sociais em que se encontra, princípio unificador das práticas sociais. Incorporando e atualizando determinado *habitus*, o qual se constitui em uma série de inculcações apreendidas e incorporadas num campo específico.

Assim, o modo de se portar, se vestir, andar, dançar são expressões de técnicas corporais "solidárias a todo um contexto cultural", presentes não só nas atitudes corporais, mas também nos sentidos a elas atribuídos.

Csordas (2008), por seu turno, define os modos somáticos de atenção como "maneiras culturalmente elaboradas de estar atento ao corpo e com o corpo, em ambientes que incluem a presença corporificada de outros", essas maneiras de estar atento, podem "nos ensinar algo sobre o mundo e sobre os outros que nos rodeiam". Assim, localiza esses modos somáticos de atenção entre horizonte indeterminado de Merleau- Ponty, em que o objeto é percebido e um corpo socialmente condicionado, que simboliza, de Bourdieu.

Aquelas "maneiras culturalmente elaboradas" podem ser relacionadas com o que Mauss (2003) denominou de imitação prestigiosa. Essa atitude requer tanto mecanismos físico-químicos do corpo, quanto psicossociais. Estando o ato de imitar relacionado aos primeiros, enquanto a noção de prestígio está relacionada aos últimos.

Através da perspectiva de Norbert Elias (1993), podemos compreender esses mecanismos psicossociais, quando o autor estabelece entre a estrutura psicológica do indivíduo e a estrutura social, que se configuram para moldar a forma como os indivíduos se portam nas suas relações interpessoais. Configuração encontrada no controle do corpo do processo civilizador que se desenvolvia na sociedade francesa no século XVI.

Considerando que o modo como os bailarinos se servem de seus corpos podem informar mais sobre a sociedade em que esses atores vivem, esse capítulo é reservado à compreensão do *ethos* do bailarino e os possíveis desdobramentos do mesmo.

Conforme iniciei minha explanação, a rotina do bailarino exige dele determinada dedicação, que é intensa mesmo se o balé for considerado lazer. No entanto, quando é almejado seguir carreira profissional, a intensidade dessa dedicação aumenta algumas vezes mais.

A disciplina, o esforço, o foco, aparecem nos depoimentos como elementos *sine qua non* a condição de ser bailarino. São modos de conduzir o comportamento no universo do balé clássico. Estes estão presentes no aprendizado dessa modalidade de dança, seja na obediência

ao horário, na frequência às aulas, na dedicação em aprender um passo ou corrigi-lo, seja no cuidado com o corpo e a manutenção da aparência física sempre bem apresentada, incluindo-se evitar engordar, ter uma dieta equilibrada, evitar passar a noite em festas quando há ensaio ou apresentações no dia seguinte. Da mesma forma, inclui lidar com julgamentos dos professores, do público, dos pares, e de si mesmo; lidar com a dor sem demonstrar sofrimento faz parte do cotidiano de todo bailarino.

Há na construção do *ethos* dos bailarinos clássicos, a necessidade do autocontrole como uma qualidade a ser desenvolvida e reforçada ao longo do aprendizado dessa dança, até que se torne automática, uma "segunda natureza" (ELIAS:1993) na constituição de sua personalidade. Uma vez conjugada com a ideia de talento, a disciplina se torna o principal meio pelo qual é possível fazer-se bailarino.

No depoimento de Ítalo, a disciplina aparece como persistência, um ponto positivo para quem segue a carreira.

> O corpo não vai responder todo dia (sic). Não tem como. Tem o dia que ele vai responder sim, tem o dia que ele vai responder não. Então é uma persistência diária. Então, como a gente trabalha no limite, tem problema no joelho, tem problema no pé, tem problema no quadril, tem problema na musculatura, tudo isso você vai ter problema, não tem como não ter. E quanto mais o tempo passa, essas coisas só vão aumentando. Então é persistência, é o cuidado com você, o cuidado com o seu corpo, pra que você possa ir cada vez mais, mais longe.

Soma-se a isso, a necessidade de uma estrutura psicológica harmônica, para que o indivíduo consiga lidar com as críticas e julgamentos a que será submetido ao longo de sua vida. É necessário, estar "psicologicamente bem" (Bernardo), "olhar pra dentro" (Ítalo), "tem que estar super bem preparado mentalmente" (Isabel). A prática do balé clássico exige do bailarino que tenha ou desenvolva uniformidade e estabilidade em suas emoções, diante das pressões sofridas durante sua permanência nesse contexto.

Segundo Bruna, a rotina de trabalho de um bailarino profissional se torna difícil porque

> O professor fala, a gente tem que ficar calado. Não tem isso, por exemplo, de hoje na escola de argumentar. Não tem, não pode. Faz parte da disciplina assim: Por isso que a gente fala que é quase militar. O professor fala, a gente tem que ficar calado, e a gente leva isso pra profissão. No início assim, a gente engole muito sapo. Que é muito ego. Que a gente costuma dizer, que a gente fica o dia inteiro de frente pro espelho, então é muito ego que acontece, entendeu?![...] Que a aula é todo mundo junto, o ensaio é todo mundo junto. Então é sempre assim, um analisando o outro, o que o outro tá fazendo. Então, aí tem muito ego nisso. Mas o que faz a gente continuar, é exatamente essa paixão que é tá no palco. Que é uma coisa assim que ...de alma mesmo, estar dançando, entendeu?!

Essas práticas exigem, enfim, que o bailarino aparente uma certa "civilidade" diante de seus pares, não se exaltando ao ser corrigido e não tentando justificar suas perdas em

competições com os outros, mas busque em si o motivo para que tal coisa tenha acontecido e consequentemente procure a solução, evitando que isso ocorra novamente. O espelho mencionado pela bailarina serve como esse objeto privilegiado de análise do outro e de si.

2.4 **Cena Quatro: O espelho e a educação do olhar**

A sala onde eu fazia aula não era muito diferente da que havia na outra academia que frequentei quando criança. O solo era formado pela distribuição de compensados de madeira por toda a extensão do mesmo. Havia uma disposição de barras horizontais por todo o perímetro da sala, as quais ficavam aproximadamente na altura do umbigo ou um pouco acima dele, de maneira que ao pousar as mãos sobre elas não necessitássemos esticar muito o braço ou encolhê-lo em excesso. As barras só não estavam fixadas em uma das paredes, lugar reservado para o espelho.

Tenho em minha memória a imagem guardada de colegas, sentadas na sala, se maquiando e conversando através do espelho, como se ele fosse um mediador ou interlocutor naquela comunicação. O mesmo ocorria quando era necessário falar sobre a coreografia quando o professor recomendava que nos organizássemos. As modificações e os possíveis consertos eram feitos ora pelo espelho ora pela fala direta. Mas era comum olharmos e pedirmos: “Chega para lá!”, “Mais para o lado!”

Para Bruna, lidamos com o espelho todo o tempo que permanecemos na aula. Muitas foram as vezes que ouvi o professor falar: “O espelho está aqui”, para que procurássemos nos observar e conscientizar da forma como nos movimentávamos, sobre como estava o nosso uniforme e a nossa aparência, incluindo o físico. O espelho é esse outro olhar que educa, controla, informa. É através dele que bailarinas e bailarinos percebem a própria movimentação, se essa está ou não de acordo com as orientações do professor e das convenções do balé. É ele também que permite olhar o todo, viabilizando que uns corrijam aos outros. Enfim, é através do espelho que boa parte das relações no balé são vivenciadas. Por vezes até quando os bailarinos estão realizando exercícios na barra. Ele cumpre outras funções que ultrapassam o papel de facilitador para a cola por exemplo. Na verdade, funciona como um instrumento de controle, de memorização das convenções, assim como a lente através da qual o bailarino constrói a sua própria imagem.

Diante disso, é necessário que o olhar do observador seja um olhar educado, um olhar que já tenha compreendido minimamente os códigos e as exigências dessa atividade, a partir

do que é possível perceber que tipo de movimentação do corpo do bailarino é uma movimentação aceita, ou um defeito, ou um erro. Através do olhar e do reflexo do espelho é montado um panorama do desempenho de cada bailarino, permitindo a avaliação externa e a auto avaliação.

O olhar, a visão e o espelho podem ser considerados como a possiblidade do sujeito se abrir ao mundo, na análise de Merleau-Ponty (2013). O corpo é visível e vidente, posto que o olhar permite ver o próprio corpo ainda que em partes e permite ver o outro, já o espelho é o objeto externo ao sujeito que o permite ver-se por inteiro. Mas a visão ultrapassa o simples mecanismo físico, é aquilo que permite o ser perceber-se como parte do tecido do mundo.

Merleau-Ponty (2013) se refere à visão como a possibilidade do sujeito abrir-se ao mundo e, entendo que esta perspectiva, se aproxima do que Bourdieu (2006) considera "pôr o corpo em cena", na medida que essa atitude engloba a exteriorização do sujeito ao meio em que se encontra. "Pôr o corpo em cena, como na dança, supõe que se admita exteriorizar-se, que se tenha uma consciência satisfeita da imagem que se passa para os outros" (p.87).

De forma semelhante, pôr o corpo em cena também significa lidar com a consciência de quem se é consciência essa também resultante da imagem internalizada que os outros fazem do sujeito observado. No entanto, quando a consciência está relacionada a perceber o quanto as atitudes corporais desse corpo não se encaixam nos padrões desejados socialmente, isto leva o sujeito a não se solidarizar com seu corpo, assim como vivenciar situações jocosas da sua condição, ocupando posições semelhantes à do anti-herói.

Seguindo esse raciocínio, o fato do espelho estar em todas as salas de aula e os bailarinos estarem expostos ao reflexo desse objeto, não indica que o valor do mesmo se sobreponha a qualquer tipo de análise de seus pares em relação ao seu desempenho no palco e em sala de aula. A avaliação constante a que estudantes de balé e profissionais estão submetidos, conforme Bruna mencionou, nos informa que valor maior é depositado sobre o do treinamento do ato de olhar e da possibilidade do mesmo despertar para a sua condição tanto física quanto social no âmbito do balé clássico.

Considero que o chamado olhar treinado configura o que Csordas (2008) define como "elaboração cultural do engajamento sensório". Neste sentido, podemos dizer que o tecido do mundo de Merleau-Ponty (2013) se configura como o meio intersubjetivo em que os modos somáticos de ação estão presentes, na concepção de Csordas (2008). Assim, dependendo do meio em que os sujeitos se encontrem, será desenvolvida sensibilidade sobre determinados aspectos, por exemplo, a forma corporal. Assim, quando o autor avalia que estar atento, é estar atento ao e com o corpo, e a sensação corpórea que é ocasionada, situa o corpo no

mundo; ao desenvolver culturalmente a sensibilidade de observar a forma corporal do outro, o bailarino também percebe a forma corporal de si mesmo.

Olhar para si e para o outro percebendo o mundo a sua volta, de acordo com o conceito de processo civilizador (ELIAS, 2006) pode se constituir em um instrumento de controle e de entendimento do que sejam atitudes de prestígio e do que venha a ser o sentimento de vergonha; um conflito não só entre o indivíduo e a opinião social prevalecente, mas principalmente do indivíduo com a parte de si mesmo que representa essa opinião.

Segundo Mauss (2003) a ideia de "ver alguma coisa" seria o resultado do processo educacional como parte das técnicas corporais. Para ele, há na visão um mecanismo de inibição de qualquer "movimento desgovernado".

Estas colocações nos ajudam a entender como o processo educacional do olhar do bailarino auxilia no o "bom" funcionamento do corpo de baile, na sincronia e na harmonia dos movimentos do grupo, enquanto um mundo social. Assim a educação do corpo no balé clássico incorpora o controle dos indivíduos na sociedade, e essa, por sua vez, se serve do controle do movimento corporal presente no aprendizado dessa atividade artística..

2.5 **Cena Cinco: A construção cultural do corpo dos bailarinos.**

O objeto privilegiado da visão para o bailarino é o corpo (físico), o qual pode ser compreendido como portador das características corporais que o bailarino apresenta ou é esperado que apresente ou desenvolva.

É importante que o bailarino trabalhe no sentido de conquistar o seu melhor desempenho técnico e artístico, ainda que não possua os "dotes" adequados, como linhas de perna bem definidas, peito do pé avantajados, bacia mais aberta, força e destreza para saltar, eixo para girar.[6]

Quando pesquisamos em livros sobre a história da dança no ocidente, a excelência desses dotes foi tanto mais buscada quanto a forma do balé clássico era compreendida como virtuosismo e uma profissão para seguir. Assim, o mais virtuoso seria aquele a desempenhar

[6] A linha de perna pode ser definida como a linha que se forma entre coxa, joelho, panturrilha e pés formando a figura de um "S". O peito de pé é a denominação para a curvatura presente na parte superior do pé. Já a bacia aberta é o que convencionou-se "*en dehors"*, assim em vez de ficarmos com os pés e pernas paralelos uns aos outros, todos os passos do balé são baseados na rotação da bacia para fora, em que os pés e pernas ficam uns opostos aos outros. Uma vez que são mantidos juntos pelo calcanhar, busca-se a formação de um ângulo de 180 graus.

papéis de destaque no desenrolar das histórias do balé de repertório. Saindo do minueto, na sociedade francesa, de passos mais tímidos que cumpriam mais uma função política no século XVI, para escolas que enfatizavam mais a aparência física e a destreza, assim como a expressão artística do bailarino.

O que se vê por exemplo, na escola russa de balé, conhecido como método Vaganova, é busca tanto pela excelência na execução dos movimentos quanto a delicadeza e sensibilidade. Nesta época, chegou-se a elaborar um esquema dos tipos de corpo e as possibilidades de dança que esse poderia desempenhar, o que foi inaugurado por Noverre (1727 -1810). Apesar do seu ímpeto questionador de algumas convenções que já existiam no balé desde o século XVI, o mestre de balé, conhecido como "Shakespeare da dança" acreditava que cada bailarino teria um tipo de corpo mais favorável a uma determinada dança em detrimento de outras, agrupando as formas corporais dos bailarinos e os gêneros de dança em três grupos.

Um seria o gênero nobre, em que o bailarino deveria ser "alto, longilíneo alto, com porte orgulhoso e altivo, pernas bem torneadas e flexibilidade nos quadris." Além disso, dançaria coreografias mais lentas, os chamados adágios em que suas qualidades físicas poderiam ser observadas. Esse gênero era considerado o "mais difícil de ser encontrado, já que o bailarino deveria reunir características bastante especiais e ter um desempenho impecável em suas piruetas e em sua elevação. Esse gênero se alimentava da história e da fábula" (PEREIRA, 2013, p. 28).

Outro gênero seria o *demi-caractère* em que o bailarino deveria ter "uma estatura mediana", mas mesmo assim de figura bem construída e elegante. Seus passos exigiam-lhe nobreza, ao mesmo tempo que deveriam ser brilhantes e intrépidos, com certos limites, o que às vezes lhe rendia a designação de mistura dos três gêneros. Esse gênero se alimentava principalmente dos chamados temas pastorais.

Por fim, o gênero cômico era o bailarino de baixa estatura, sem exigências de um corpo de proporções perfeitas. Antes, deveria ser engraçado, animado e ágil. Por sua constituição física, as danças nacionais como o bolero e a tarantela lhe eram reservadas. Era considerado o gênero menos importante dos três e se alimentava dos temas rústicos e grosseiros.

Lembro-me de ouvir algumas vezes o professor em sala de aula recomendar que um determinado aluno dançasse uma coreografia e não outra, tendo em vista que o seu físico e suas qualidades técnicas seriam melhor aproveitadas para determinados passos e ritmo e não para outros. Por exemplo, para um colega de classe que não apresentava tantos dotes físicos e

tinha uma estatura baixa, recomendava que o mesmo dançasse coreografias rápidas, tendo em vista que poderia explorar melhor sua destreza e revelaria menos os seus defeitos ou a ausência do peito de pé e linha de perna que lhe faltavam. Ou então, era recomendado coreografias que necessitassem de maior expressividade, dado que o mesmo tinha um bom desempenho como intérprete.

O certo é que a falta de alguns aspectos físicos para o bailarino clássico pode significar tanto a impossibilidade de seguir carreira, quanto a necessidade de um trabalho com o corpo diferenciado e mais intenso.

Para o primeiro caso, Bruna avalia:

> Primeiro você tem que ver se você é pra aquilo né, porque...essa minha professora russa, olha, na época eu tinha medo. Hoje em dia eu fico rindo. Que muita gente ia pra ela, fazia uma aula. Ela sempre era assim..se eu soubesse que era assim eu não tinha ido. Porque ela deixava fazer aula, aí depois a pessoa ia perguntar o que que ela achava. E olha, eu já cansei de ouvir, e ela era russa, tinha um sotaque. Eu cansei de ouvir: Tem tantas profissões lindas, porque você não vai ser médica, vai ser outra coisa, porque você quer ser bailarina. – Olha, eu ficava assim: dura. Morrendo de medo. Mas muita menina saía de lá chorando, por causa disso. E até eu acredito que a academia dela até fechou antes do falecimento dela por causa disso. Porque ela era muito sincera. E as pessoas não querem ouvir né?! Quando a pessoa, assim, chega pra mim pra ser bailarina e a pessoa não tem condições, num ...eu também sou assim, Eu vou na contramão do que acontece hoje em dia, entendeu?! Até, por exemplo, a minha principal, minha assistente hoje em dia, ela foi minha aluna, e ela, quando era nova queria ser bailarina clássica. Aí eu falei pra ela: Olha, você é muito inteligente, eu vou te ensinar tudo que eu sei, mas bailarina clássica você não vai poder ser. Aí ela sabe muito, até hoje, ela é a que mais sabe, a escola russa – Vaganova, ela é a que mais sabe. É, aí, como ela ama dançar, ela foi pra outros. Pro jazz, pro contemporâneo. Entendeu?! Que tem mais essa abertura pro físico que você tem que ter. [...] primeiro é isso, você tem que saber se é não pra profissão.

Por outro lado Ítalo avalia que o balé mudou muito de uns quarenta anos para cá, em que há possibilidade de fazer fisioterapia, ter o acompanhamento de um nutricionista, fazer atividades extras como pilates que podem auxiliar nesse trabalho com a melhora e o preparo do corpo para as exigências do balé clássico. Não há um físico eleito, mas sim a necessidade que o bailarino persista e busque aperfeiçoar sua técnica junto com a arte.

Referindo-se a história de Margot Fonteyn[7], Ítalo argumenta que muitos não acreditavam na possibilidade da mesma se tornar bailarina, mas a arte pode transcender o aspecto físico.

[7] Margot Fointeyn (1919-1991) é lembrada como uma das melhores bailarinas de todos os tempos. Sua carreira inteira trabalhou no *Royal Ballet*, na Inglaterra. Sua dança foi reconhecida entre os pares de excelente técnica, sensibilidade, graça e paixão.

> [...] as pessoas falavam que a Margot Fonteyn não tinha nenhum atributo como grande bailarina. Ela não tinha (sic), ela não tinha pés. Ela não tinha assim tanto talento, e ela...(sic) com o professor. Ele falou, que a Margot Fonteyn não tinha nada, mas ele falou, ela tinha uma coisa que nenhuma outra tinha, ela tinha arte. Você podia botar vinte bailarinas e ela. Você podia não saber quem era, mas você ia olhar pra ela. É o magnetismo que a pessoa tem. Aquilo você não vai conseguir só em aula. Você tem que trabalhar. Trazendo a arte pra dentro. Se você vai construindo, porque arte não se constrói só com o balé. De repente (sic), os livros que você vai ler é arte, a música também é arte. Pra você construir um artista, é um monte de tijolinho que você vai trazendo, pra que você possa entender de tudo. Porque quando você vai fazer um personagem, você vai ter do que que se trata aquilo. Que época que passou. O porque que aconteceu. Pra você poder construir o seu personagem.

Diego demonstrou um ponto de vista semelhante quando falou sobre suas dificuldades e qualidades dentro da técnica clássica. Para ele, a auto avaliação é uma atitude importante, que pode ser feita em ambientes como o dos festivais. Assim, ainda que o bailarino participe de algum concurso e não ganhe, é importante estar em contato com outras pessoas do meio da dança para perceber como está e o que precisa melhorar.

> Eu acho que até mesmo como uma autoavaliação da pessoa. Por mais que você não tenha ganho nada, é bom ter participado. Para você ver se você tá trabalhando corretamente, se tá indo bem, pra você ver o que que você tem que trabalhar mais, até mesmo pra poder outras pessoas te avaliarem sem ser o professor. Para você descobrir que até mesmo dentro da sala de aula: Ah! Eu preciso trabalhar dessa forma. Trabalhar mais esse passo, trabalhar mais algum aspecto, o pé em *dehors*, o alongamento. Eu acho que é bem válido pela questão da avaliação mesmo. Tanto avaliação técnica quanto avaliação artística. Não adianta o bailarino ter um técnica maravilhosa e não passar nada de expressão.

No entanto, não são só os dotes físicos que são observados no corpo do bailarino enquanto ele dança. Há outras formas corporais que são almejadas no bailarino. Para Ana, o dom se mistura com uma figura pequena, fina, magrinha." Opinião que se aproxima da exposta por Bruna em seu depoimento.

> O bailarino tem que ser também muito magro, senão ele não consegue fazer. Não consegue fazer os movimentos, porque a gordura atrapalha mesmo, e no *pas-de-deux*, o rapaz não consegue levantar. Pode prejudicar o rapaz entendeu?! E no balé clássico ainda é pior do que isso, porque você tem que ter a estrutura física que é o que eles pedem. Que é...pra comparar. O jogador[8] tem que ser alto. Então a bailarina tem que ter aquele biotipo para conseguir atender. Entendeu?! Mas, as outras danças, o contemporâneo, o sapateado já não é tanto.

Para Bernardo um bom físico para o bailarino homem abrange:

> Uma boa altura, no mínimo 1,80m, ter uma boa flexibilidade nas virilhas, né...é...ter um corpo não tão musculoso, mas essencial para os olhos do público, não tão agressivo, e a fisionomia, bailarino tem que ter uma fisionomia bonita. De uma maneira ou de outra, ele tem que ter uma fisionomia bonita.
>
> Mariana: Você falou 1,80m, mas isso seria pro homem pra bailarina dependendo do país que esteja?

[8] Bailarino que geralmente atua em *pas- de –deux*, levantando ou carregando a mulher em posições aéreas.

> Bernardo: aqui no caso, o bailarino no mínimo tem que ter 1,80. Porque as bailarinas são altas. As holandesas são bastante altas. E o bailarino é, o corpo do bailarino é bem especial, tem que ser sempre magro, não magrelo de ver os ossos, mas ser saudável, você vê uma beleza.

Letícia, falando de sua experiência enquanto bailarina, estabelece uma diferença entre a época que fez o curso profissionalizante e hoje.

> No meio da escola de dança (Escola de Dança Maria Olenewa), eu acabei indo pra Dalal (Escola de Dança Dalal Aschar), porque eu sempre fui muito fortinha, muito forte. Ainda naquele tempo só se aceitava bailarinas tísicas né?!Hoje em dia não, já aceitaram que o bailarino clássico é um verdadeiro atleta, então não tem esse preconceito em relação à coxa grossa, o quadril largo, ser bunduda.

Para Ítalo, o físico do bailarino é variável, em que pese os padrões convencionados para cada companhia por exemplo.

> É um complemento de coisas. De pé, de perna, de físico. Hoje em dia a dança está aberta para um leque de físico, para cores e alturas. Na Holanda tem companhias que as mulheres são mais altas do que eu. Então não adianta chegar uma baixinha, que ela não vai entrar ali. E olha que eu sou alto, eu tenho 1,90. Tem mulheres de 2 metros, a maioria das mulheres na Holanda.
>
> M: E os bailarinos devem ser
>
> Ítalo: Muito, muito mais altos. É uma companhia de pessoas grandes. Aí você vai na Dinamarca, tem bailarinos que tem a metade do meu corpo. Todos padrões. Então...tem o Harlem em Nova Iorque que tem só negros. Apesar que tem outras companhias que a questão negra não tem o menor problema. Então tem pra todos os tipos e alturas. Companhias de dança moderna que tem gordo, que tem gente de todo tipo. Então, hoje em dia a dança é assim, é aberta.

A condição física mais mencionada pelos bailarinos é a necessidade da magreza, apesar de não precisar ser uma qualidade inata, é necessário alcançá-la e uma vez alcançada, é necessário trabalhar para mantê-la. Os físicos que fogem a esse padrão podem até serem aceitos, no entanto, há um destino mais razoável para eles, que não é o do universo do balé clássico, e sim outras danças como o jazz, o sapateado e a dança afro.

Através dos depoimentos foi possível observar também que o trabalho, a persistência, o talento e a disciplina se conjugam de tal forma que permitem o bailarino clássico obter sucesso na carreira almejada. Englobando não só aspectos físicos, mas também os mentais.

2.6 **Cena Seis: Controle do corpo, controle das emoções**

Quando questionada sobre o que sentia no palco e como era ser bailarina para ela, Isabel destacoiu a importância do espelho na vida do profissional que pratica essa modalidade de dança.

> Olha, é um desafio, você é julgado vinte e quatro horas pelo seu próprio espelho. No balé a gente tem espelho para tudo quanto é lado. É uma puta responsabilidade. Você tem muitas expectativas e às vezes você não alcança o que você quer, você não dança o que você quer. Assim, é meio que um sofrimento o dia-a-dia, a experiência é maravilhosa, eu adoro o que eu faço, mas não é só o esforço físico. Você tem que estar super bem preparado mentalmente. Se você não estiver preparado mentalmente você não aguenta. Porque não é só você querer uma coisa. Você tem que ter paciência.

Todo esse conjunto de aspectos presentes no modo de vida do bailarino, remete ao que Elias denomina de sociedade de corte caracterizada pelas "convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a estima pela cortesia, a importância da boa fala e da conversa, a eloquência da linguagem", assim como a vigilância de uns sobre a vida dos outros (ELIAS; 2011: p 50).

Essa modalidade de dança "veio da aristocracia" (Letícia), e é reconhecida pelos entrevistados como tendo urgido na corte, aspecto também destacado em livros sobre a história da dança no ocidente. O nome dado ao primeiro momento do balé clássico, remete à essa estrutura social, o chamado balé de corte. Este foi impulsionado pelo governo de Luís XIV na França, quando houve as normatizações, a partir da criação da Academia Real de Dança naquele país. Data dessa época, a convenção dos passos e suas nomenclaturas. Nesta época foram também elaboradas as posições que dariam suporte para que coreógrafos pudessem criar suas obras, assim como para haver aprimoramento técnico por parte de bailarinos e bailarinas.

O balé de corte é percebido como composto por pouca dramaticidade e demonstração de emoções. Teria mais proximidade com alegorias, de exacerbações da natureza, em que se representaria o vento, o fogo, e assim por diante. Ou de outra forma, no século XV e XVI, simbolizaria determinadas mensagens que a rainha ou o rei gostariam de passar, seja de apoio a outro reinado ou desavença com o mesmo. Seja para simbolizar casamentos ou outra realidade que envolvesse a corte. Geralmente servindo como promoção política.

O reinado de Carlos IX, na França, serviu como referência para uma das primeiras ações dramáticas em dança, a qual foi utilizada para fazer propaganda de seu reinado, com a

presença de planetas, em que o principal deles seria o rei, o qual trairia a harmonia e a paz para a sociedade.

Algum tempo depois, em 1581, é *Le ballet Comique de la reine* ou "o balé cômico da rainha que definiu o arquétipo do balé de corte" diante da utilização de máscaras, penachos na cabeça, borzeguins flexíveis[9] nas pernas. Da mesma forma, nesta época são adotados cenários grandiosos, os quais acabam sendo utilizados na contra-cena, em que os bailarinos se movimentam, o que não acontecia anteriormente.

O balé de corte transmite a rigidez da etiqueta exigida naquela época, em tempos de definição e redefinição do que era ser cortês ou sinal de civilidade. Segundo Boucier, a etiqueta estabelece o que deve ou não deve ser feito, funcionando como um teatro, em que cada um desempenharia um "papel preciso, imutável, a não ser por promoção especial, solicitada por todos os meios ao grande empresário real." (2006, p.112).

Um desses balés foi criado no ano de 1617, quando Luís XIV atingiu sua maioridade e tinha pretensões de assumir o poder. Data desse ano a encenação da obra *"ballet de la nuit"*, o príncipe interpretava o Rei-Sol, denominação pela qual ficou conhecido na história da sociedade francesa.

Através da cena dramática desse balé, ele teria a capacidade de expurgar qualquer desobediência dos subalternos, como se estivesse libertando-os de algum tipo de feitiço. Nesse sentido, a figura do príncipe também poderia ser conhecida pelo fato de conjugar harmonia, paz, prudência.

Outros balés encenados no *Palais-Royal*, também utilizavam alegorias em que havia feiticeiros e o Rei representava a figura daquele que salvaria os outros seres daqueles feitiços, evitando uma desgraça.

Por pelo menos um século o balé de corte se manteve servindo a essas razões. Através dele performava-se a importância do rei na sociedade francesa, que se modernizava. Apesar do palácio real ter se configurado como espaço central, de poder e prestígio, de onde a tendência do balé de corte surgiu, ocorreram algumas transformações, com destaque para o lugar em que as encenações ocorriam, deixando de serem realizadas no palácio real para serem encenadas em espaços fechados para um público pagante, pelo empresariado e, por outras personalidades como os militares e também os nobres.

Podemos dizer que o balé tem se perpetuado como uma arte direcionada a um público de certo destaque ou *status* social. As convenções estabelecidas nessa dança não fogem à

[9] Sapatos de cano médio ou longo, semelhante a uma bota.

conjuntura que a sociedade francesa vivenciava. Elias (1993) nos mostra uma sociedade francesa que vivencia os resultados de um longo processo de transição que ocorre desde o século XI, XII, em que as relações sociais se estreitam, a divisão de funções aumentam nesse âmbito, assim como a interdependência entre os indivíduos e a rede de comunicação aumenta entre as diferentes camadas sociais, como nobreza, guerreiros e camponeses.

Para estabelecer uma convivência que não ameaçasse o tecido social, o controle das vontades e impulsos individuais se intensifica. Quanto mais essas relações se estreitavam, mais as pessoas exerciam controle umas às outras, desenvolvendo-se também o autocontrole dos indivíduos.

Outro aspecto dessa transição, foi a ameaça da burguesia à nobreza, pela proximidade entre cidade e campo, por dois motivos. Primeiro devido à proximidade entre os diferentes estratos da sociedade. A comunicação que antes seria feita dentro do mesmo estrato social, garantia à nobreza o seu lugar de prestígio. No entanto, naquele momento, a divisão espacial tão bem demarcada foi transformada pela rede de transportes que se ampliava.

De outra forma, uma sociedade pacificada diante do autocontrole, retira o poder de um estrato social sobre outro através do uso da força física, uma vez que essa é monopolizada por um poder central como o rei. Nesse sentido, outro tipo de poder seria exercido entre os estratos sociais, o que se faria na esfera econômica em que o trabalho e o monopólio dos meios de produção sobressaem ao poder tradicional, exercido pela nobreza. Para não perder seu lugar de prestígio, essa se aglomerou no palácio do rei.

Essa sociedade de corte, formada em torno da figura do rei, baseada na noção de poder e prestígio, estruturada hierarquicamente, fechada em si mesma, se distinguiria nas diversas formas de utilizar o corpo, passando pelo vestuário, pelos modos à mesa, a comunicação através da fala.

Os bailes de salão, serviam de vitrine para os membros daquela sociedade. Nesse sentido, já veríamos a estilização da dança, separando o que ficaria conhecido como “danças populares” e “dança erudita”. Dessa forma houve estilização dos passos dessas danças, assim como foi metrificada, obedecendo tanto à geometria do espaço quanto às notas da música a ser dançada; fazendo surgir a necessidade de domínio da técnica.

O surgimento do balé clássico enquanto técnica era uma nova forma de manuseio do corpo no século XVI, uma nova forma das pessoas se servirem de seus corpos (MAUSS: 2003); o que demandava um processo educacional através do qual os indivíduos aprendessem o modo específico de como essa técnica funciona. Imprimindo nova “*hexis*” corporal, hábitos que expressam “conveniências, modas, prestígios”, configurando muito mais do que repetição

de passos, mas sim a organização social e a mentalidade individual da época e do espaço em que foram elaboradas e onde são transmitidas.

A educação, segundo Mauss (2003) ocorre através da imitação prestigiosa. Quem executa algum movimento, o faz imitando aquele que tem prestígio no círculo social em que se encontra. No caso do balé de corte, o prestígio seria da nobreza, na sala de aula do curso profissionalizante seria dos colegas em nível mais avançado, do professor, dos bailarinos mais famosos.

É corriqueiro, por exemplo, encontrar crianças tentando subir na ponta dos pés sem estarem habilitadas ou com o aparato necessário, as sapatilhas de ponta. Lembro de ter visto inúmeras vezes meninas com menos de 6 anos se pendurarem no batente da janela da sala de aula, no horário dos alunos mais avançados, tentando imitar as meninas que "subiam em suas pontas"[10].

De acordo com Mauss (2003), a definição de prestígio é estabelecida socialmente e, a essa definição estão ligados os movimentos que são autorizados e aprovados em determinada circunstância. O ato de imitar engloba fatores biológicos e psicológicos, configurando o que o autor define como homem total.

Já vimos que para esse autor, a técnica envolve educação, modos específicos de manuseio do corpo, expressos de forma coletiva e individual passando por três elementos indissociáveis, o social, o biológico e o psicológico. Mas para ser técnica, é insuficiente apenas a imitação. É necessário que ela seja transmitida de maneira eficaz e tradicional. É necessário que remeta a algo na sociedade e que se faça de modo duradouro. O ambiente da sala de aula do balé pode ser considerado como um desses espaços e momentos em que essas técnicas são transmitidas de forma eficaz.

Quando iniciei o curso de balé, muitas foram as aulas em que os primeiros exercícios era ficar sentada, com os joelhos flexionados, alongando e curvando as costas. Ou, ficar sentada com as pernas esticadas, pés juntos, flexionando-os e esticando-os, alternando entre os chamados "pés de palhaço" "pés de bailarina". Movimentos que servem para o aquecimento muscular, mas servem também para que o aluno memorize a diferença entre os dois.

É evitado com frequência andar utilizando os calcanhares. No balé clássico, é valorizado que bailarinos andem utilizando as pontas dos pés. Aprendemos que as pontas servem como amortecedores do impacto na execução de saltos, por exemplo. Mas quando

[10] Subir na ponta: expressão utilizada para se referir à utilização das sapatilhas de ponta.

andamos esticando as pontas para depois encostar o calcanhar no chão, dominamos parte da etiqueta do balé, quando alguém o faz de maneira diferente percebe-se a falta de familiaridade com a técnica, considerando-se um tipo de movimento feio ou grosseiro para ser apresentado no palco.

Outros aspectos que aprendemos quando começamos a fazer aula de dança clássica é a necessidade de "prender o abdômen", "colocar o bumbum pra dentro", olhar adiante em vez de olhar para baixo, manter os braços, cotovelos e mãos alinhados.

Aprendemos principalmente a manusear nossos cabelos, especialmente as meninas. Saber fazer o coque é uma habilidade que aprendemos cedo. Prendê-lo de forma que no primeiro salto ele se desfaça é comum para alguns iniciantes, mas em qualquer nível pode configurar desleixo, assim como deixar os fios de cabelos arrepiados. O cabelo preso em forma de coque facilita que a bailarina execute passos, como os giros, se preocupando apenas com a técnica, apesar de ser totalmente possível dançar sem o coque, como é feito no jazz. No entanto, quando saímos do ambiente da sala de aula ou do palco ele deixa de ser um facilitador de movimento, e passa a informar "eu sou bailarina" para aqueles por quem passa.

Os concursos e festivais também funcionam como um ambiente de reforço dessas convenções, sobre o que Diego argumenta:

> [...] apesar de não ser perfeito, eu acho que é um mal necessário, acho que todo mundo tem que passar. Não adianta você ficar só fazendo aula, fazendo aula, fazendo aula. Aí você pode estar se achando a melhor coisa do mundo, na verdade pode ser um dos piores, assim como você pode fazer aula e não se achar nada, e não ser tão ruim assim. Acho que quando você faz o balé, você precisa viver aquilo. Viver aquilo com pessoas que são fora do seu meio de convívio. Que também fazem aquilo. Trocar experiências. É importante isso, para a formação do bailarino.

Na medida em que observamos a transmissão de movimentos com objetivos físicos, representados aqui pela habilidade de esticar as pontas dos pés, vemos como isto se transforma em um valor social, na medida em este movimento passa a representar os "pés de bailarina", localizando o indivíduo no campo social a que está inserido.

O caminho entre a consciência e a natureza é avaliado por Elias (1993) como parte de um duradouro processo em que limitações sociais são vivenciadas pelos indivíduos em suas interações com tal eficiência, em que as ações deles podem ser efetuadas em parte como "autocontrole consciente", em parte como "hábito automatizado".

Assim, é possível que bailarinos não saibam, no início, exatamente a função de cada passo, mas sabem que é preciso executá-lo, assim sabem da necessidade de cada aspecto relacionado a essa dança. É bem possível que exista uma naturalização sobre a necessidade de se manter o corpo "preso" para executar os passos da melhor forma possível, sem questionar

"melhor para quem?" Ou, sem pensar sobre outras possibilidades de se movimentar sem precisar ficar tão preso. É possível também procurar manter o *en dehors* buscando a maior rotação possível do quadril para fora, sem se questionar porque é necessária tamanha extensão; "uma rotação menor não é o suficiente?" De certa maneira, todas as convenções podem ser consideradas belas, sem se questionar porque outros padrões não são.

A técnica transcende o corpo, o indivíduo. Há na técnica uma autoridade, a imposição de aspectos sociais, que atendem muito mais do que um objetivo mecânico. Aprender o que é natural ou não, o que é cortês ou não, o que é bonito e o que é feio, o que é errado e o que é certo, faz parte de um processo educacional, doutrinando os indivíduos a perceberem a sociedade e o seu lugar nela através dos valores que foram cultivados.

Quando o controle do corpo como forma de prestígio está em evidência, podemos considerar que há não somente um processo educacional, mas que se constitui em um processo civilizador como apontado por Elias (1993).

Esse processo, no entanto, será mais bem sucedido, na medida em que os indivíduos consigam manter um equilíbrio entre aquelas características que destoam em seus corpos e os padrões almejados dessa modalidade de dança, gerando a sensação de prazer mediada pelo autocontrole.

Desse modo, todo tipo de privação, crítica, dor, desprazer, não será assim interpretado dada à possibilidade de estar associada à condição de prestígio. De acordo com alguns bailarinos, apenas a sensação de estar no palco já é suficiente para que "todas as limitações impostas sejam esquecidas".

Ao ser questionado sobre como se sentiu em algum tipo de festival em que não ganhou a premiação esperada, Diego comenta:

> Mariana: Teve algum festival que você pensou: "Puxa! Eu devia ter ganhado".
>
> Diego: Com certeza teve. Mas assim, eu não acho. Mesmo que eu fale: eu devia ter ganhado, mas eu não ganhei, eu pelo menos acho assim. Alguma coisa aconteceu assim que não foi o suficiente pra eu ganhar. Eu não gosto de ficar questionando: Ah! Eu devia ter ganhado! −Não! Eu prefiro ver os meus erros pra tentar da próxima vez fazer melhor. E não procurando alguma desculpa pra alguma premiação que eu não recebi.

Ítalo por sua vez, quando destacava os pontos positivos do balé falou sobre como deveria ser a atitude de um bailarino em meio a alguma dificuldade.

> A arte está dentro, não está fora. Se eu ficar olhando pra fora, eu vou ficar olhando pra fora (sic). Então não é olhar pra fora, é olhar pra dentro. O que eu sou enquanto artista, o que que eu absorvi de arte? Tendo isso eu não preciso olhar pra ninguém. As pessoas por onde que eu trabalho, as pessoas falam assim: porque que todo dia você sempre tá bem? Eu falei: porque eu olho pra dentro, não olho pra fora. Não tem nada fora que me interesse. A arte tá dentro, eu olho pro belo. Eu trabalho com

> beleza Se nós estamos trabalhando com arte, com a beleza, é isso que eu quero ver. É isso que eu quero sentir pra trazer pra mim. Agora se eu olhar pra fora e só ver os defeitos, eu absorvo isso.

Ao expor sua vontade de fazer faculdade de psicologia, quando perguntada sobre seus planos futuros, Isabel justifica sua escolha:

> [...] eu acho que eu nunca vi nenhum psicólogo que fosse bailarino, que realmente entendesse do mundo da dança. Tem muito psicólogo em geral, mas eu acho que o bailarino por si só precisa de muita resistência. Porque, mais uma vez, não é um arte só corporal. É muito mental. Você vê muita menina aí com bulimia, anorexia, tipo, se você não for super ajuizado, se você não tiver uma cabeça, você vai se deixar levar, é complicado. Porque tem muita gente que passa por isso.

Bernardo comenta sobre a desistência de bailarinos talentosos diante da competitividade gerada na companhia em que ele trabalha:

> É uma companhia de 80 bailarinos. Tem bailarino do mundo inteiro. Sai muito bailarino, entra novos bailarinos. Então a companhia tá renovando o tempo inteiro, e como eu te falei, é uma profissão ingrata. Você tem que ser forte, principalmente forte mentalmente. Quando eu estou falando não deixar a peteca cair, é no sentido que tá com o pé no chão e ter consciência de que você não é único, não é o melhor, não é o melhor do planeta. Hoje você dança um bom papel, amanhã você não dança nada. Ou você passa três meses sem dançar algum sequer. Ou é difícil subir, subir de, se promover, né?! Às vezes você dança o ano inteiro bons papéis e continua sem a promoção, sem a tal desejada promoção, então isso pra alguns, acaba com cérebro do bailarino. O bailarino se adoece, se deprime, deixa de dançar cedo, joga o talento no lixo, um talento maravilho joga no lixo por conta de relações, de diversão. Então eu busco isso, eu sou, eu gosto de trabalhar, eu sou casca dura mesmo, eu gosto de trabalhar.

"Olhar para dentro", "ver os próprios erros", "ser ajuizado", "não deixar a peteca cair", são atitudes reconhecidas como positivas diante das dissonâncias entre as limitações do corpo apresentadas pelos bailarinos e a técnica corporal almejada. "Olhar para fora", "procurar alguma desculpa", "não ter cabeça" "jogar o talento no lixo" se aproximam do que Elias (1993) nomeia como processo civilizador mal sucedido, na medida em que todas privações geram tensões, em que a sensação de satisfação se torna algo difícil de alcançar, dado não só o conflito entre as próprias vontades e as limitações sociais, mas também do conflito entre a parte de si mesmo que deseja algo e aquela que condena o ato desejar o que é "proibido".

Segundo Elias (1993), o processo civilizador não acontece sem deixar cicatrizes. Essas são deixadas pelos mecanismos sociais de educação desde a infância. Nos casos mais favoráveis, as cicatrizes não são profundas, no entanto, nos menos favoráveis, podem gerar conflitos, sofrimento e perturbação nos relacionamentos interpessoais posteriores do indivíduo.

O momento decisivo da carreira de um bailarino geralmente ocorre na adolescência, quando ele já está num período mais avançado na técnica clássica e precisa se dedicar a fazer

audições, concursos de maior importância que ofereçam bolsas de estudo em grandes companhias ou possibilitem conseguir um emprego.

Ser bailarino "é uma profissão que você passa pela adolescência, você tá sendo instruído na adolescência, eu vejo muita gente com dúvida. "Ah! Eu não sei se eu vou. Será que eu consigo?"Eu acho que mesmo você passando por essas dúvidas você tem que continuar dançando." (Bruna)

Esses conflitos podem estar relacionados ao peso, como relatou Marta. Para o balé qualquer gordura que ganhasse a mais, alguém chamava a atenção para que se ajustasse e emagrecesse, no entanto na escola do ensino regular, era considerada magrela. Restando a dúvida se ela gostaria de se tornar bailarina ou se deveria buscar o padrão de gostosa, com seios, corpo curvilíneo que rondava seu imaginário do que seria uma mulher gostosa brasileira.

Vimos até aqui, alguns aspectos do balé clássico, o que nos possibilitou compreender melhor a construção do *ethos* do bailarino clássico. Gostaria de acrescentar a essa análise, sobre como esse *ethos* pode estar expresso nos modos como o bailarino se comportar nas suas atividades cotidianas e pensar como as convenções sociais do dia a dia podem ser transportadas para as atividades extra cotidianas e vice-versa.

2.7 **Cena Sete: A marca do bailarino**

Quando Mauss (2012) separa técnica de rito, admite que apesar do corpo ser o primeiro instrumento através do qual a educação ocorre e a sociedade imprime seus valores, ele possibilita pensar que a técnica continua muito além do momento ritual seja ele religioso, jurídico, moral. Ela se perpetua de tal forma, que mesmo sem ver o militar em forma, marchando, o nadador no ato de nadar, a freira no ato de rezar, assim como o bailarino em sua dança, é possível identificá-lo enquanto tal. A vida cotidiana desses indivíduos é impregnada pelas técnicas corporais compreendidas em suas atividades extra cotidianas.

A marca do bailarino clássico está em sua postura ereta, no pescoço alongado, retrato presente na fala de Lúcia, quando falava sobre as diferenças entre quem dançava afro, dança moderna e balé clássico: "Você pode olhar quem é bailarina clássica, olhando o pescoço longo. Você vai ver. A outra característica é que sempre anda como pato né?! (risos) Perna aberta. Mas aqui você vai ver: o pescoço longo e o ombro pra baixo."

Seguindo Mauss, podemos dizer que a técnica corporal determina a forma como os indivíduos irão moldar seus corpos e isto está atrelado tanto ao aprendizado de inibir os movimentos desordenados, como as emoções e reações exacerbadas, ou seja, a educação dos movimentos fazem parte da construção social.

Lúcia lembrou a tendência do balé clássico de "prender o corpo", já Marta falou em tom de crítica de algumas pessoas quanto a esse controle. Sem negar essa possibilidade, ela também destaca a importância que tem a disciplina como uma necessidade para a "vida em sociedade". Ana também compartilha dessa ideia: "A coisa boa do balé é a disciplina. Qualquer coisa na vida você tem que ter disciplina. E o balé, a dança, ela dá isso."

Há ainda no universo do balé clássico um reconhecimento de que esta atividade está relacionada estritamente aos segmentos sociais mais abastados. Conforme já ressaltei, a época em que o balé surgiu, era marcado pela busca do suntuoso, do esplendoroso. Exemplo disso são as festas pomposas no reinado de Luís XIV, como descreve Marianna Monteiro (2006):

> A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atinge seu apogeu, tanto quanto a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Na festa, deparamos com a ostentação dessas "diferenças": a dança [...] garante, agora, harmonia e sentido à movimentação do cortesão e deve necessariamente espelhar sua posição no sistema de poder, ao mesmo tempo que se oferece, na forma da alegoria, como metáfora politicamente orientada. O próprio Luís XIV, dançando o Rei-Sol, no *Ballet de la nuit*, oferece em espetáculo, a imagem de seu poder absoluto (MONTEIRO:2006; p.36)

Vale aqui salientar a importância que tem a utilização de figurinos elaborados, cenários suntuosos. Nos depoimentos dos bailarinos foi recorrente a ideia de que o balé é uma atividade para elite, diretamente atrelada à boa condição financeira.

"Dizem que balé é pra rico né?!" disse Bruna, uma das entrevistadas, quando comentou sobre a falta de incentivo da família e a visão que tinham sobre essa dança no momento em que havia decidido ser bailarina, lembrando o possível empecilho financeiro para que seguisse a carreira. Em sua trajetória, Bruna recebeu ajuda financeira das colegas e da diretora da escola onde tinha aulas de balé. Da mesma forma, hoje percebe essa mesma dificuldade em alguns alunos da academia em que trabalha, os quais recebem ajuda através do fornecimento gratuito de sapatilhas. Por outro lado, aponta a dificuldade presente no financiamento dos figurinos e dos valores de inscrição, despesas de viagens que acabam sobrecarregando os pais ou responsáveis.

Bruna e seu grupo de alunos não estão isolados do restante de bailarinos com quem pude ter contato e conversar. Gustavo aponta, sutilmente, para as dificuldades financeiras que teve durante o curso profissionalizante na Escola de Dança Maria Olenewa, enquanto comenta

a visita de alguns amigos ao seu camarim no Theatro Municipal, durante uma temporada do Grupo Corpo no Rio de Janeiro.

> Ontem veio uns colegas meus da Escola de Dança, da Maria Olenewa, da escola municipal e é tão engraçado...sabe esses amigos que você começa junto e que você não tem um real, não tem um real para ficar na escola de dança o dia inteiro. E foi muito bom reencontrar ontem.

Bruno começou o curso de balé em Minas Gerais na sua infância, era o segundo da família a seguir carreira. Por ser de "família humilde", sua mãe receava pelo sucesso do filho por ser "uma carreira arriscada". No entanto, a mesma se tornou possível graças a uma ajuda de custo que havia recebido da diretora da escola onde fazia aulas de dança.

> Nós somos famílias humildes, nesse caso, e era muito difícil me manter, naquela época não tinha carro, e a escola onde ...quando eu comecei a escola era perto da minha casa, então dava pra ir andando. Dez minutos andando né. Mas aí depois quando eu completei dez anos, fiz um concurso de balé, concurso de dança McDonalds. Era um concurso de dança que chamava McDonald na época. Aí eu dancei nesse concurso, aí todo mundo me viu né...e uma outra dona da outra escola gostou muito do meu trabalho: Gostaria muito de ter esse bailarino na minha escola. Aí ela conversou comigo, e era ...aí era mais longe. Era uma hora de ônibus. Né?! Aí ficou meio complicado porque eu não podia me manter. Minha família não podia manter. Ela gostou tanto de mim que ela me deu uma ajuda de custo. Então todo mês eu tinha o lanche, tinha o transporte. Então foi aí que eu comecei a trabalhar bem e mais pra frente ela fez uma companhia de dança, eu entrei pra companhia jovem de dança.

Isabel frequentou instituições e projetos que lhe deram a oportunidade de aprender o balé clássico com algum custo, mas sem mensalidades: Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, Projeto "Dançando para Não Dançar" da bailarina Thereza Aguilar. Quando precisou viajar para os Estados Unidos e fazer audição para o *Dance Theatre of Harlem*, ela recebeu um auxílio da organização "Dançando para Não Dançar" por um ano. Isabel ressaltou "como você já deve ter ouvido, balé clássico é coisa de elite, foi criado na corte por pessoas ricas".

Diego, por sua vez, era aluno bolsista da escola onde fez o curso profissionalizante, Escola de Dança de Nova Iguaçu e, nesta condição cursou também a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Da mesma forma, enquanto aprendia essa dança, também trabalhava dando aula em academias em Nova Iguaçu e em um projeto social desenvolvido pela G.R.E.S Beija Flor de Nilópolis.

Ana nunca teve uma boa condição financeira que lhe permitisse seguir a carreira de bailarina e nem sempre conseguiu adquirir todo o material necessário para seus estudos em dança. Ariana sempre recebeu ajuda de colegas nos cursos que frequentou, como na Escola de Dança de Nova Iguaçu, onde se formou bailarina. Na verdade, recebia ajuda do diretor da escola, de amigos e sua mãe por vezes teve que vender os móveis dentro de casa para custear

as viagens que ela fazia. Durante a sua formação também se dividia entre as aulas que dava no ensino médio, as suas aulas na escola de dança e seu trabalho como professora de dança.

Quando Gisele começou as aulas no balé clássico, sua família tinha uma condição financeira "bem dificilzinha", como ela própria definiu e, só teve possibilidade de fazer o curso profissionalizante, porque tinha bolsa e sua avó a ajudava com a passagem para ir de Sepetiba à Nova Iguaçu. Ela só conseguia viajar com o grupo da escola para apresentações em festivais devido a ajuda de seus parentes e do empenho de seus pais. A partir dos seus treze anos ela foi apadrinhada por um dos membros de uma Ong sueca, a qual custeou todo o seu estudo tanto no ensino regular quanto no balé, até o momento da faculdade, quando precisou escolher entre pagar a faculdade ou seguir a carreira de bailarina, já que o patrocínio oferecido não poderia mais abranger as duas situações.

Marta sempre pode contar com o apoio dos pais para arcar com as despesas do balé, mas sempre teve consciência de que a profissão de bailarino no Brasil ainda é difícil. É uma carreira que exige altos investimentos com a indumentária necessária, além do alto valor das inscrições para a participação em festivais, passagens para viajar e de uma rotina exaustiva de treinos.

Ao atingir a idade adulta, o bailarino brasileiro encontra ainda as dificuldades geradas pelas exigências do mercado de trabalho, sendo difícil se dedicar integralmente à dança clássica pois, na maioria das vezes, precisa se dedicar às atividades paralelas que lhe ofereçam recursos para financiar todas aquelas despesas. Diante desse impasse Marta preferiu seguir outra trajetória e foi fazer o curso de pedagogia. Atualmente vem desenvolvendo pesquisas acerca da dança.

Letícia se formou na Escola de Dança Maria Olenewa e cursou em paralelo a Escola de Dança Dalal Aschar, na qual era bolsista. Com isso, conseguiu desenvolver e aprimorar sua técnica. Apesar de ter seguido sua carreira de bailarina como professora, Letícia sempre participou de apresentações no Theatro Municipal, na Companhia Jovem de Ballet do Rio de Janeiro e fez alguns cursos de aperfeiçoamento financiados por Dalal Aschar. Ela relata também que não foram poucas as vezes que foi questionada sobre o que fazia no campo profissional e, quando respondia que dançava, continuavam perguntando o que fazia, desconsiderando a dança como uma carreira, restringindo-a ao campo do lazer.

Eloísa, Fernanda e Ítalo não mencionaram dificuldade financeira, no entanto, no caso do bailarino, ele foi questionado pela família sobre o futuro que o balé iria lhe proporcionar, logo no início de seus estudos em balé clássico. A ideia recorrente é que o balé clássico é

percebido muito mais como uma atividade de lazer do que uma possibilidade de carreira profissional.

Paulo Melgaço não teve uma experiência longa como bailarino, no entanto, disse que estar perto da dança foi possível apenas por seu esforço próprio. Também era de uma família humilde e só conseguiu vir para o Rio de Janeiro após um longo tempo de revezamento entre estudos na faculdade e o trabalho. O mestrado foi uma alternativa para vir para o Rio de Janeiro e aqui se estabeleceu através de bolsa de estudo.

Na história de vida de Mercedes, vemos que, se não tivesse obtido bolsas de estudo na escola de Eros Volúsia ou nas aulas de Yuco Lindberg, provavelmente o sonho de ser bailarina ficaria mais distante do que já era naquele contexto. Alunas e alunos da própria Mercedes, também enfrentaram situações financeiras desfavoráveis ao estudo da dança e ao desenvolvimento enquanto bailarinas e bailarinos.

Lúcia, uma de suas alunas, recebia *collants* velhos de colegas de curso que tinham uma condição financeira melhor do que a dela.

Há, no mundo da arte, um distanciamento simbólico entre quem deseja pertencer a este universo e quem realmente pode fazê-lo, como se arte e classe estivessem relacionadas de tal forma, que tenha virado lugar comum apostar no insucesso daqueles que sem recursos desejem seguir a carreira de bailarino clássico. Hoje vemos diversos projetos sociais que ajudam as pessoas menos favorecidas a seguir esta carreira, permitindo que portas se abram, mas ainda selecionando quem conseguirá ou não ser bem sucedido, uma vez que as mesmas regras e convenções são ainda reproduzidas.

Se o aprendizado de uma técnica sofre influências do contexto social ao qual o indivíduo se insere, seguindo Bourdieu (2007), esse lugar indicaria sua posição de classe. O campo social em que essa situação de classe se desenvolve serve para mascarar o abismo que se coloca entre a vontade e a possibilidade de realizá-la, assim como para inculcar nos sujeitos envolvidos algumas predisposições, lugares-comuns encontrados na configuração social.

Quando Bourdieu (2006) retrata a dificuldade do camponês de se adaptar às mudanças que a sociedade francesa sofre com a modernização e a ideia de civilização a partir do século XVI, em *O camponês e seu corpo*, ele se aproxima da colocação antes mencionada. O camponês sentirá a sua condição de deslocado através do seu corpo, do seu jeito de andar, das suas roupas mal cortadas, da sua falta de expressão. Trejeitos que remetem tanto a sua condição econômica quanto social, o que não condiz com os modos mais civilizados exigidos para as danças modernas.

É muito arriscado investir numa carreira, quando a *hexis* corporal se afasta

completamente daquela vislumbrada para o bailarino clássico. Como ressaltado nos depoimentos a seguir.

Segundo Bernardo

> para o bailarino seguir carreira, é essencial que ele tenha Talento. Talento e vocação primeiramente, perseverança e paciência.
>
> Mariana : E isso muda do Brasil para aí (Amsterdã), ou isso é em todos os lugares?
>
> Bernardo: Todos os lugares, em todos os lugares do mundo você tem que ter talento, paciência e perseverança. Entendeu? E não dançar esperando, esperando uma troca, dançar por vontade própria, dançar por amor. Se você tem talento e dança por vontade própria as coisas vem, agora se você dança esperando uma troca, você nunca vai saber o que realmente é verdadeiro. Entendeu?! Então por isso que eu falo, tem que ter talento e perseverança.

O depoimento de Bruna também segue esta direção. Segundo ela, para um bailarino ter uma carreira de sucesso, é necessário

> Tem que ter muito esforço. [...] Não, primeiro você tem que ver se você é para aquilo, né, porque...essa minha professora russa, olha, na época eu tinha medo. Hoje em dia eu fico rindo. Muita gente ia pra ela, fazia uma aula. Ela sempre era assim. Se eu soubesse que era assim eu não tinha ido. Porque ela deixava fazer aula, aí depois a pessoa ia perguntar o que que ela achava. E olha, eu já cansei de ouvir, e ela era russa, tinha um sotaque. Eu cansei de ouvir: Tem tantas profissões lindas, porque você não vai ser médica, vai ser outra coisa, porque você quer ser bailarina? – Olha, eu ficava assim: dura. Morrendo de medo. Mas muitas menina saíam de lá chorando, por causa disso. E até eu acredito que a academia dela até fechou antes do falecimento dela por causa disso. Porque ela era muito sincera. E as pessoas não querem ouvir né?! Quando a pessoa, assim, chega pra mim pra ser bailarina e a pessoa não tem condições, num ...eu também sou assim, Eu vou na contramão do que acontece hoje em dia, entendeu?! Até, por exemplo, a minha principal, minha assistente hoje em dia, ela foi minha aluna, e ela, quando era nova queria ser bailarina clássica. Aí eu falei pra ela: Olha, você é muito inteligente, eu vou te ensinar tudo que eu sei, mas bailarina clássica você não vai poder ser. Aí ela sabe muito, até hoje, ela é a que mais sabe, a escola russa – Vaganova, ela é a que mais sabe. É, aí, como ela ama dançar, ela foi pra outros. Pro jazz, pro contemporâneo. Entendeu?! Que tem mais essa abertura pro físico que você tem que ter. [...] primeiro é isso, você tem que saber se é não pra profissão. Se você é, é muito ensaio, muita aula. E acreditar.

A disciplina, de acordo com esses depoimentos funciona como uma possibilidade do indivíduo adaptar-se a uma nova técnica corporal, para a qual o seu corpo já se encontra de alguma forma predisposto. Ela é um valor constante e presente no aprendizado do balé clássico, e pode ser compreendida tanto como uma forma de preparar o indivíduo para o mercado de trabalho, onde deverá estar pronto para obedecer ordens, ser pontual, o que se pode observar nos depoimentos de Eloísa e Ana.

> Eloísa: O balé é engraçado, porque ele te leva pra outras coisas também. O balé, de repente, tem uma disciplina tão boa que você pode se tornar uma médica, pode se tornar outras coisas, ele é bom nisso.
>
> M: O que dessa experiência [de ser bailarina], junto com as alunas, o que que você tenta passar pra elas, ou o que você cobra delas?

> A: Como eu te disse, eu fui dar aula, eu fui trabalhar por uma necessidade de ter as coisas, que tinham se perdido durante o tempo pra eu poder concluir o meu curso. Então, o que eu cobro é disciplina. É o que foi cobrado de mim, né?! E balé, dança, é disciplina. Não tem jeito. Não tem jeito de você fazer balé e não ter disciplina. Tem que ser disciplina e acabou. E o que acontece é que eu sou muito chata nisso. [...] E em questão de vida, eu tento passar pra elas o que eu aprendi. Responsabilidade, respeito. A dança é isso. É disciplina e com a disciplina você aprende a respeitar as pessoas. É o que digo, o bailarino ele pode seguir qualquer carreira. Porque ele tem cabeça e corpo, mente e corpo trabalhados. Acho que é uma das modalidades que forma mais completamente o ser humano. A dança, no caso o balé clássico mais especificamente. Então muitas meninas falam: "Ah! Mas eu não quero ser bailarina quando eu crescer", mas eu falo. Mas você pode aprender com o balé, pra você não ter que aprender quando você tiver o seu primeiro emprego, pontualidade, responsabilidade. São coisas que a gente vai levar pra vida toda. É o que eu tento passar pra elas, apesar de serem todas de classe média. E pessoas que acham que é rico é pior de tipo de pessoa pra se trabalhar. Tem o dobro de trabalho. Trabalhar com o pobre é um pouco mais fácil, porque, qualquer coisa que você dê pra eles, eles não têm nada, então qualquer coisa que você dê, é o máximo. Eu dei muito valor, porque eu não tinha muita coisa né?! Às vezes é até difícil, porque, as meninas têm tudo e às vezes você passar pra elas, valores, é mais difícil. A gente sofre um pouco. Mas eu tento dá o melhor de mim. Tento não, dou o melhor de mim. Qualquer coreografia minha que esteja no palco, é o meu melhor que tá ali. Eu tento passar pra elas isso.

A ideia de esforço e de trabalho como vocação não devem ser compreendidos como um fim em si mesmo, ou produto da natureza, mas sim fruto de um longo e árduo processo educativo.

Nesse capítulo, abordei alguns aspectos relacionados à profissão do bailarino, considerando como aspectos físicos e psicológicos podem ser destacados de forma negativa ou positiva no balé clássico e podem estar atrelados a uma questão social mais ampla. Destaquei também como padrões corporais e atitudes individuais compreendidas como prestigiosas em detrimento de outras, assim como condições econômicas podem limitar e mesmo excluir a participação de alguns grupos sociais desse universo.

A disciplina, acompanhada de persistência, paciência e autocontrole formariam a base que levaria os aspirantes a seguirem a carreira profissional de bailarino para além das condições individuais e sociais que os possam limitar. Em algumas situações, o aluno pode ser desmotivado pelo professor/a já no início do curso.

O que observei foi uma tendência à naturalização de alguns aspectos em detrimento da construção social e simbologia cultural que as práticas desse tipo de arte/atividade podem representar ou ter como ponto de partida.

Ao dialogar com autores como Merleau-Ponty, Mauss, Bourdieu, Csordas e Norbert Elias procurei trazer para o debate a possibilidade de se perceber como o universo do balé clássico pode ser compreendido como um contexto para o aprendizado de códigos sociais, oscilando entre a construção da consciência corporal do sujeito e da sua condição na vida em

sociedade até a absorção ou não das convenções que são observadas como as corretas e a possibilidade do alcance das mesmas.

A marca dessa argumentação foi retirar o corpo desse lugar naturalizado, direcionando a análise para a ideia que o mesmo é construído socialmente, é cultural e permite-nos perceber como a relação entre indivíduo, sociedade e práticas sociais se configuram Ao observar como o corpo pode ser tanto um meio para se pensar e repensar os códigos sociais vigentes em determinadas sociedades, discuti como esses códigos atuam sobre a orientação do olhar dos sujeitos sobre si e sobre o outro, gerando na maioria das vezes, sentimentos de reprovação e vergonha, assim como processos de exclusão.

Sobre essas questões de distanciamentos e proximidades entre as características culturais e pessoais, assim como de processos de absorção e exclusão, irei falar mais no próximo “ato”, onde busco refletir sobre as representações elaboradas acerca do balé clássico na Europa, assim como a técnica divulgada em nosso país.

3 TERCEIRO ATO - A INVENÇÃO DE UMA DANÇA BRASILEIRA

3.1 Cena Um: A dança clássica e a dança mestiça

> Dançando o samba na ponta das sapatilhas, imprimindo ginga aos quadris e criando movimentos coreográficos sobre ritmos brasileiros como Tico-tico no fubá, Eros Volúsia chamou atenção no Brasil e no exterior. Brilhou no cinema de Hollywood e foi capa da revista Life, sendo a única latino-americana e com certeza a primeira a aparecer em tão prestigiada revista na época. Teve uma carreira meteórica e acabou tornando-se uma referência nacional na dança. (Documentário: Eros Volúsia- A dança mestiça)

Assim inicia-se o documentário11 a respeito da bailarina Eros Volúsia e sobre sua contribuição para a dança no Brasil. Filha de Gilka e Rodolfo Machado, Eros foi matriculada pelos pais na Escola de Bailados em 1928, permanecendo na escola por quatro anos. Defendia o ensino do balé clássico como base técnica para o aprendizado de outras danças, mas apresentava postura crítica em relação à dança clássica e ao engessamento dos movimentos provocado pela mesma.

A bailarina sempre teve contato com a dança popular brasileira, sobre a qual se debruçou e tentou estilizar levando outros ritmos ao palco do Theatro Municipal: ritmos sobretudo brasileiros, fazendo jus ao programa de modernização e fortalecimento da identidade nacional. Concedia certa liberdade aos pés, dançando algumas vezes sem sapatilhas, como também, ênfase a movimentos de quadril, o que não seria permitido dentro da dança clássica.

Dessa maneira, Eros Volúsia abraçou a "missão patriótica" de fazer um inventário da dança nacional como relata na conferência que realizou em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginástico. Preocupava-se com estilizar, criar e levar para o palco as "danças brasileiras" que pesquisou formando o que chamara de dança clássico-brasileira.

---

11 SESC/SENAC. A dança mestiça. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE. Acesso em 8 de janeiro de 2015.

Criticava qualquer tipo de enaltecimento de estilos coreográficos estrangeiros em detrimento da variedade e vivacidade das danças brasileiras, como também criticava qualquer tipo de cópia em relação às criações estrangeiras, seja qual for o lugar de onde o movimento é importado. Assim como criticava qualquer tipo de predileção por influência racial.

Assim, Eros investiu em formar um balé que permitisse mostrar as particularidades de cada região do Brasil e de cada "raça" aqui presentes. Buscava as bases técnicas do balé clássico brasileiro nas expressões e movimentos originários dos europeus, dos africanos e dos índios, tal qual o balé clássico europeu. Seu trabalho era comparado ao de Isadora Duncan, bailarina que inaugura uma dança nos Estados Unidos e Europa, dança ligada aos movimentos mais naturais e internos do corpo, como uma dança da alma, marcando o final do século XIX e o início do século XX. Recusava heranças impostas e não se prendia à técnica clássica, assim como se distanciava de tradições estéticas.

Em 1939, o então Ministro da Saúde e Educação, Gustavo Capanema a nomeou diretora do Curso de Ballet Clássico do Serviço Nacional de Teatro, onde deu aulas para grandes nomes no balé brasileiro, onde desenvolveu um método próprio de ensino focando tanto a dança clássica quanto o folclore brasileiro.

De acordo com essas duas preocupações, surgia a necessidade de preparar um corpo para os diferentes movimentos e um "corpo mestiço" junto a uma dança brasileira.

> Até mesmo a pesquisa das danças brasileiras realizada por Eros em viagens pelo país teria sido financiada pelo seu ministério. A dança dessa bailarina e sua ânsia por criar um bailado que fosse autenticamente "brasileiro" combinavam perfeitamente com a ideologia nacionalista do Estado Novo, principalmente porque, além de mapear as danças folclóricas, ainda as revestia de caráter "erudito", em suas estilizações. Assim, folclore e arte, duas das frentes em que Capanema preocupava-se em atuar, mesmo que em seu sentido educativo, estavam lá, incorporadas por Eros. (PEREIRA, 2012: p.278)

A mestiçagem seria um marco expresso através do domínio de diferentes ritmos e estilos de dança, clássicos e não clássicos, brasileiros e estrangeiros, que a permitiriam construir um novo corpo, capaz de transitar entre as diversas linguagens de dança. A mestiçagem, de fato, era uma identidade que começava a ser adotada em período de modernização brasileira, em que a pluralidade de biótipos presentes no Brasil seria dotada de caráter positivo e universal.

O repertório de danças que geralmente chamava atenção incluía coreografias intituladas de: Macumba, Batuque e Tico-tico no fubá. Coreografias que valorizavam o uso dos quadris, pés no chão, mínimo de roupa, coreografias que se inspiravam também em movimentos do candomblé, como relata a bailarina em documentário, tendo em vista que do

lado da sua casa havia um terreiro que passou a frequentar e de onde tirava alguns movimentos para suas criações.

Sua dança foi motivo de importação para os Estados Unidos, onde participou de filmes como Rio Rita (1942), capa da revista americana *Life*. Ficou conhecida também pelos movimentos de braços adotados por Carmem Miranda.

A dançarina tinha como principais palcos, o estúdio feito para ela na pensão da sua mãe, assim como os cassinos da época e o teatro de revista, onde era admirada por expoentes da política e da arte, como o presidente Getúlio Vargas e sua esposa, também por autores como Nelson Rodrigues, entre outros nomes que partilhavam do movimento modernista e nacionalista. Sendo diretamente influenciada por eles em sua dança.

Através da história de vida de Eros Volúsia desenvolverei nas próximas páginas uma análise sobre a invenção da "dança brasileira", a construção da ideia de uma corpo brasileiro, as possíveis aproximações e distanciamentos com o ensino do balé clássico na Escola de Bailados, hoje conhecida como Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (localizada no prédio do Theatro Municipal na Cinelândia).

3.2 **Cena Dois: Formando bailarinos em solo nacional**

Apesar das inúmeras récitas e visitas de companhias estrangeiras, entre essas, companhias francesas, russas, americanas, assim como artistas de diferentes nacionalidades, no início do século XX ainda não havia uma formalização da dança, especialmente da dança clássica, a exemplo de um espaço como o Theatro Municipal, com o seu próprio corpo de baile e uma escola oficial que formasse bailarinas. Algumas tentativas foram feitas, nesse sentido, no entanto apenas com Maria Olenewa12 o projeto de uma Escola de Bailados se

12 Estudou na academia Nelidowa em Moscou e estreou na Ópera de Zemin. Antes da Revolução Bolchevista foi para Paris, onde participou da temporada de óperas e bailados do Theatre des Champs Elysées e depois ingressou na Cia de Anna Pavlova onde se tornou primeira bailarina.Contratada por Leonide Massine, excursionou por diversos países da América do Sul, tendo se apresentado no Brasil em 1921, mas só viria a se estabelecer no país em1927, fundando a primeira escola profissionalizante de ballet: A Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (atual EEDMO), oficializada em 1931. Assim, uma geração pioneira de bailarinos foi formada, tornando possível a criação do Corpo de Baile do Theatro Municipal, em 1936. Maria Olenewa deixou o Rio de Janeiro em 1943 para assumir o cargo de diretora da Escola Municipal de Bailados em São Paulo.Em 1947, abriu sua própria escola: "Curso de Danças Clássicas Maria Olenewa" que deu origem ao "São Paulo Ballet".Em são Paulo, Olenewa permaneceu na frente do Curso de Bailados Maria

tornou realidade. A dançarina e professora fundou a Escola de Bailados em 1927, em parceria com o crítico de teatro Mário Nunes, que se tornaria, posteriormente, a chamada Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Essa se encontra desde o início, ligada ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro13, sendo incorporada a ele efetivamente em 1995.

Com esse movimento inovador, a bailarina russa dá início ao ensino dessa modalidade de dança no Brasil, sendo o Rio de Janeiro o primeiro estado do país a ter produção e corpo de baile no sentido de divulgar essa arte, uma vez que antes era a capital do país. O balé clássico idealizado por Olenewa passou por um caminho longo de afirmação em nosso país, devido o desconhecimento do público em relação à dança que chegara recentemente, e por não ter apoio do governo. O balé clássico ocupava geralmente uma posição marginalizada diante das preocupações que a administração pública teria em relação a esse tipo de produção artística.

Em contrapartida, o corpo de baile derivado da Escola era alvo da crítica em dança que também se formava na época, assim como da apreciação e olhar observador da elite do Rio de Janeiro fruto da *Belle Époque* carioca, que importava os gostos, as formas de se portar, o que consumia tal qual se fazia em Paris (França) de maneira a forjar certa modernidade, o que era reforçado pelas revistas entre as décadas de 1930 e 1950, assim como jornais, fortalecendo a ideia do balé como objeto de consumo cultural e de distinção de classe (BOURDIEU; 2007), no sentido de formação e manutenção de uma visão de mundo compartilhada por esses agentes: bailarinos, professores, público, críticos; em detrimento das demais existentes.

A política da época da inauguração da Escola coincidiu com o ideal de modernização aqui encontrado. Os centros urbanos ganhavam destaque e importância cada vez maior na vida econômica e social brasileira, como o lugar de investimentos da indústria de transformação e lazer.

Esse processo de modernização ocorreu especialmente no governo de Getúlio Vargas com a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) por Gustavo Capanema14. O mesmo fazia parte de um projeto de construção de um bailado brasileiro com o objetivo maior de

---

Olenewa até sua morte em 1965. No Rio de Janeiro, a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal recebeu seu nome em 1982 se tornando: Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. (Ver: http://www.eedmo.com.br)

13 "Um dos mais imponentes e belos prédios do Rio de Janeiro, o Teatro Municipal foi inaugurado em 14 de julho de 1909. Erguido de frente para a Praça Floriano, conhecida como Cinelândia, no centro da cidade, o Theatro Municipal é a principal casa de espetáculos do Brasil e uma das mais importantes da América do Sul. Sua história é fascinante e se mistura com a trajetória da cultura do País. Ao longo de pouco mais de um século de existência, o Teatro tem recebidos os maiores artistas internacionais, assim como os principais nomes brasileiros, da dança, da música e da ópera." (Fonte: http://www.theatromunicipal.rj.gov.br)

14 Gustavo Capanema esteve à frente do Ministério da Educação e da Saúde Pública de 1934 até 1945.

assentar as bases da nacionalidade, edificar a pátria e forjar a brasilidade. (PEREIRA, 2012: p.275), atendendo à necessidade de padronização da sociedade.

Essa padronização estava implícita na constituição do Brasil enquanto nação, envolvendo novas práticas estabelecidas como parte constituinte da população brasileira e de sua história, estabelecendo um vínculo positivo com o seu passado, inventando ou oficializando uma memória em âmbito nacional, forjando e fortalecendo uma ideia de pertencimento do brasileiro, incluindo o mito da democracia racial e a ideia de um povo mestiço e harmônico.

Essa ideia da mestiçagem como um fator positivo na sociedade brasileira, só foi amplamente divulgada a partir da década de 1930, especialmente com a obra de Gilberto Freyre *Casa Grande & Senzala* (2004). Destaque-se a proximidade entre um ambiente e outro, permitindo que houvesse contato entre os brancos portugueses e os negros escravos, indo além da hierarquia que havia entre um grupo e outro. Assim, inaugura um pensamento em que seria possível a unidade na diversidade, diante da convivência harmônica entre a raça negra, amarela e branca, a fábula das três raças a que se refere Roberto DaMatta (1987) ou o mito originário da sociedade brasileira como analisa Kabengele Munanga em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2008).

A arte funcionou como instrumento para tal ideal de modernização, especialmente no governo de Getúlio Vargas, na tentativa de incutir, ao menos em parte da população, um novo gosto e a necessidade de conhecer mais dos artistas brasileiros, fossem eles músicos, bailarinos, atores, etc. Uma forma simbólica que religava a população com um antes e um agora, embebendo-os de sentido, como se tudo que as diferentes classes e grupos sociais vivenciaram em suas singularidades se estendesse a todos universalmente, e assim se constituíssem enquanto intrínsecos a ser brasileiro e parte primordial da identidade nacional, inventando uma tradição. (HOSBAWN: 1997)

A dança estava incluída nos instrumentos utilizados para atingir aquele objetivo, uma das expressões desse projeto nacionalista era encontrada na pesquisa sobre danças brasileiras desenvolvidas por Eros Volúsia.

O Brasil passava por um processo semelhante aos dos países europeus como a França. Nesse, o processo de constituição da nação e unificação de sua cultura, teve o balé como um dos pontos de convergência para enaltecer os costumes "inerentes" ao povo, em que o palco era lugar para danças folclóricas também, assim como momento de busca e fortalecimento da ideia de autenticidade, em conjunto com a plasticidade e estética trazida pela dança clássica. Exemplo disso são balés como *La Cachucha, Napoli, Quebra nozes, Lago dos Cisnes,* entre

outros que invariavelmente tinham em seu repertório e como parte do enredo, danças como polcas, czardas, e contradanças que remetiam às características e festejos de determinada parte da população de países que fortaleciam seus territórios e uma imagem unificada, assim como a ideia de autenticidade e tradição daquilo que se imaginava acerca de determinado povo.

É importante destacar que essas histórias e tipos de dança estavam em consonância com a forma de pensar a vida e a arte no romantismo. Marcado pela tentativa de união entre mundo material e imaterial como enredo orientador; o papel principal estaria uma bailarina para quem a narrativa e os gestos eram voltados. Apostava-se na leveza dela e a superação da gravidade de um lado, transmitindo ar etéreo, assim como era esperada a versatilidade para interpretar outros papéis, especialmente através da interpretação de danças estrangeiras incorporadas à técnica clássica do outro.

Havia maneiras diferentes de interpretar os personagens, voltadas para habilidades corporais diversas que deveriam ser destacadas no trabalho do bailarino: ser ágil e executar giros (piruetas, *tours)* assim como saltos mais rápidos; ser bom mímico e ter boa expressão de sentimentos como na pantomima; assim como apuro técnico. Qualidades que se mesclaram e impulsionaram trabalhos na França, Itália, Dinamarca, Espanha, Rússia.

De todas as formas de se pensar o balé clássico, o modelo russo predominou. A busca pelo aprimoramento técnico, o virtuosismo, a destreza e a expressão de bailarinas e bailarinos estariam presentes, assim como composições coreográficas que interligavam música, dança, cenários preocupadas em trazer o que havia no expoente de cada área artística, de maneira a fazer uma interseção única entre pintores, músicos e criação em balé no início do século XX, através dos *Balés Russos de Diaghilev* fundada em 1909 na Rússia, por Sergei Diaghilev (1872 -1929).

Apesar de não ser formado em balé, Diaghilev esteve sempre em contato com os expoentes da arte na Rússia e fora dela.

A admiração pelo seu trabalho é fruto da inovação que sofreu a maneira de fazer balé clássico. Diaghilev preocupava-se em incluir elementos da sociedade artística da época, envolvida com outras leituras sobre a pintura, como cubismo, chegando a utilizar obra de Pablo Picasso em suas criações. Figurinos que misturavam diversas tendências da cultura ocidental ou até chegavam a ser considerados elementos da moda elaborados por Coco Chanel, as músicas que fossem multissensoriais e que fugissem à métrica clássica como a criada pelo compositor russo Stravisnky. Assim como os enredos que não precisavam seguir necessariamente do drama romântico, podendo abordar assuntos triviais.

A herança que Diaghilev deixou, influenciou também a formação de outras companhias como o *Original Ballet Russo*, Companhia Anna Pavlova, entre outras, assim como a formação da dança americana.

As guerras que atingiam a Europa no início do século XX fizeram bailarinos e coreógrafos, companhias daquele continente viajarem em turnê para outros países, entre eles, o Brasil.

Assim, a maneira russa de como fazer dança, desde o balé romântico até o neoclassicismo de Diaghilev, serviram como referência para formar no Brasil um corpo de baile formalmente representado na figura de Maria Olenewa e sua Escola de Bailados.

Outra herança deixada pela escola russa é o método de ensino denominado de método Vaganova, criado pela bailarina Agripina Vaganova de mesma nacionalidade, no início do século XX. Um método que prima pela harmonia do corpo tanto em questão técnica quanto artística, buscando um caminho entre o método francês e o método italiano. O primeiro seria criticado pela ênfase na expressividade em detrimento da técnica, enquanto no segundo, as aulas seriam baseadas em repetições exaustivas dos passos, o tronco ficaria muito rígido. Um dos aprimoramentos proporcionados pelo método Vaganova, teria sido o uso dos braços para os saltos e giros.

A forma de ensinar o balé, assim como a forma de apresentar as obras de repertório das escolas e companhias russas respectivamente influenciaram a formação de bailarinas e bailarinos no Brasil na primeira metade do século XX até os dias de hoje, apesar das importações de outros métodos como o inglês e o cubano. 15

O Theatro Municipal e a Escola de Estadual de Dança Maria Olenewa foram receptáculos e divulgadores da tradição russa em sua forma de ensinar balé clássico e criar novas récitas no país.

15 Há diferentes formas de ensinar o balé, há os chamados métodos Russo: Vaganova, o método italiano: Cechetti, método dinamarquês de Bournonville , o método inglês, método norte americano: Balanchine e o método cubano.

3.3 **Cena Três: A dança mestiça e o método russo**

Entre o século XIX e início do século XX, já havia certo movimento artístico e cultural na cidade do Rio de Janeiro, entre os teatros inaugurados podemos citar Real Theatro de São João (1813) hoje conhecido como Teatro João Caetano localizado na Praça Tiradentes, assim como o Teatro Carlos Gomes (Theatro Carlos Gomes inaugurado em 1905) no Largo da Carioca. No entanto, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro inaugurado em 1905, localizado na Cinelândia, se destaca por sua opulência, luxo, seus moldes ao estilo do Ópera Ballet de Paris (França), como resultado do projeto de urbanização e modernização da cidade no governo de Pereira Passos.

No decorrer dos anos, a instituição adquiriu uma função didática, configurando-se como um espaço para o cultivo do gosto pelo erudito, exemplo disso seria o gosto pelo balé clássico. Um espaço que proporcionaria o fazer da cultura, como a cultura brasileira enaltecida a partir da presidência de Getúlio Vargas, conforme analisa Roberto Pereira:

> Se a nacionalização do ensino almejada pelo Estado Novo primava pela sua feição conservadora e autoritária, a fim de garantir a integralização do país, de unificar novamente o que estava decomposto, era de se esperar que qualquer iniciativa pluralista e diversificada fosse combatida. Não interessava o particular, o diferente, mas sim o que garantisse uma unidade homogeneizante, na cultura, nos costumes, na língua, na ideologia e, claro, nas artes (Schwartzman, Bomeny e Costa, 2000:181-182). Nesse sentido, a Escola do Teatro Nacional acompanhava perfeitamente esses passos, visto que também elegia uma técnica uniformizadora, a partir da qual tudo deveria ser submetido, inclusive o folclore. Essa técnica, em conformidade com a estética ao qual pertencia historicamente, também serviria de parâmetro para a classificação dos alunos que deveriam, ou melhor, que poderiam freqüentar a escola. Não à diversidade de corpos, não à diversidade de expressões possíveis, mas antes um padrão importado, russo, que garantiria uma "instituição perfeita com os resultados esplêndidos e exemplares para todos os países do mundo (PEREIRA; 2012: pp.279-280)

Além do espaço privilegiado do Theatro Municipal para o desenvolvimento da política ufanista do governo, o fortalecimento dessa ideologia também ocorria através da mídia como o rádio, o cinema e os teatros de revista, os quais veiculavam músicas e danças nacionais. Assim, inventava-se a "dança brasileira" como uma categoria de afirmação da identidade nacional e como elemento de exportação.

Como é possível observar, o ensino institucional e as pesquisas desenvolvidas por Eros Volúsia a respeito da dança brasileira iam ao encontro de um tipo ideal de brasileiro ou um brasileiro padrão, o qual se aproximaria da formação de uma cultura brasileira autêntica e da construção do país que fosse harmônica no sentido utilizado por Edward Sapir:

> A cultura autêntica é apenas inerentemente harmoniosa equilibrada e satisfaz seus próprios requisitos. Ela é a expressão de uma atitude ricamente variada, mas de algum modo unificada e consistente ante a vida, uma atitude que vê a significação de qualquer elemento da civilização em sua relação com todos os outros. (SAPIR; 2012: 42)

3.4 **Cena Quatro: O corpo do brasileiro e o aprendizado do balé clássico**

O pensamento de Eros Volúsia a respeito da dança, o pensamento de Gilberto Freyre a respeito das relações raciais e culturais no Brasil, a política de Estado em prol da formação de uma identidade nacional que promovesse o sentimento de unidade na população que vivia no Brasil, a necessidade de ressignificar a presença da população negra no Brasil após a abolição da escravidão e reestruturação na forma de governo no país que se tornava república, representavam apenas uma forma de pensar a sociedade brasileira através de um caráter positivo da mistura, da miscigenação.

Esse mito de origem (ORTIZ: 2012) que permeou as relações sociais e raciais no Brasil a partir da primeira metade do século XX, de alguma maneira refletiu na formação de uma imagem corporal do bailarino clássico brasileiro, ou uma materialização dessa identidade no corpo, em que o corpo do brasileiro é compreendido como aquele pronto para o gingado, para a malemolência, para o samba. Um corpo repleto de curvas e formas, principalmente na parte inferior do corpo, quadril e bumbum (PEREIRA:1999). Um corpo que parece ter um lugar destinado com pouco acesso ao clássico, ao erudito.

Para Mary Douglas (2012), o modo como o corpo é manipulado expressa formas culturais de uma determinada sociedade, assim como a estrutura social a ela subjacente. Dessa maneira os poderes e perigos associados às áreas ligadas a reprodução e excreção, seriam uma forma de classificação daquilo que é ambíguo e marginal e que poderia provocar determinado caos na sociedade.

Essa ambiguidade também está presente nas análises de Pereira, Queiroz e Otta (2008). Para o primeiro, o quadril e o bumbum estão localizados no baixo corporal. Nessa região estão localizadas as áreas às quais é atribuído maior pudor na cultura ocidental. Para os últimos, o quadril, o bumbum e outros órgãos ligados à reprodução, excreção e sexualidade nos aproximam da nossa condição animalesca e nos distanciam da qualidade de seres humanos.

Nesse sentido, utilizar os movimentos do “baixo corporal” das “danças mestiças” em detrimento ao movimento do “alto corporal” da dança clássica por exemplo, dotaria as primeiras de uma qualidade não civilizada ou animalesca. No caso do Brasil, parecia estar implícito pensar em um corpo de conotação selvagem e negativa em oposição à da disciplina implementada pela sociedade francesa e alemã no século XVI. Um corpo que não conseguiria, executar movimentos que exigissem contensão dos gestos quando fazê-lo era necessário, como se o brasileiro tivesse uma técnica corporal específica e tão eficaz que o impossibilitasse de vivenciar outras realidades ou mesmo de incorporar outros gestuais, além de desumanizá-lo.

Essa aproximação entre movimento do quadril e animalidade, foi relacionado às danças folclóricas ou regionais. Atribuir-lhes um caráter erudito poderia funcionar como uma ameaça à estrutura social, seria admitir de fato a mestiçagem como uma qualidade positiva da população brasileira.

A ideia de um corpo brasileiro mestiço, de um lado criava unidade no sentido da identidade brasileira, de um Brasil nação, mas que não desfazia o preconceito e outras imagens idealizadas até ali em conformidade com as ideologias racistas do século XIX. Nesse sentido era destacado o mestiço branco e as heranças culturais europeias deles advinda, em meio às inúmeras combinações, arranjos sociais e biológicos que poderiam ocorrer.

De outra forma, o balé clássico parecia emprestar às danças brasileiras mais do que era permitido às danças brasileiras emprestar ao balé clássico. Dançando-se apenas balés de repertório (orientados por uma história, um enredo), em que há danças folclóricas da Espanha, da Rússia, da Itália, da França entre outros países.

Enquanto a ideia da miscigenação imprimia uma ideologia de branqueamento como resultado do intercâmbio genético entre as diferentes raças, o gingado perpetuou-se como a forma da massa da população se movimentar.

Assim, uma das representações da população brasileira que ficou mais marcada no imaginário nacional e especialmente, o internacional, é a imagem da mulata, dotada das curvas mais bem delineadas, sensualizadas, usando biquínis o tempo todo como parte de uma performance desenvolvida principalmente em casas de show, hotéis do Rio de Janeiro, por exemplo como estudado por Giacomini (1994).

Eloísa conta que sempre procurou se afirmar como bailarina clássica, apesar da sua habilidade em sambar e em fazer dança afro por exemplo. Embora ela reconhecesse a beleza de cada uma dessas formas de dançar, acreditava que fazer qualquer uma dessas modalidades

poderia dar abertura para que seus professores a colocassem para dançar aqueles estilos em vez de considerar os desejos e as aptidões corporais que a bailarina tida como um todo.

> Na época da escola [Escola Estadual de Dança Maria Olenewa] eu recusava fazer aula de afro e eu recusava sambar. Eu sei sambar. Eu posso sambar que nem uma passista, mas eu me reusava a sambar para não me colocarem naquele lugar. Eu queria dançar o clássico, eu queria ser bailarina clássica. Eu achava que se eu desse uma pinta bonita no afro ou no samba, iam começar a fazer eu sambar, ir lá pro lado do samba e eu não queria isso.

Ainda pensando nas técnicas corporais que poderiam ser atribuídas ao "povo brasileiro", na fala de alguns bailarinos aparece um corpo brasileiro específico quando conversamos sobre a forma de ensinar o balé clássico.

Marta pensa o corpo do brasileiro através da imagem da "mulher brasileira" em contraste com o seu próprio corpo.

> Geralmente tinha um corpo mais típico brasileiro, mais curvilíneo, mais seio, mais bunda, aquela coxa grossa e eu nunca tive isso. E aí eu ficava pensando: O que que eu queria? "Eu quero ser a gostosona da escola, ou quero ser a magra que eu tenho que ser pro balé? Então eu acho que isso deve passar pela mente de muitas meninas que fazem balé clássico. Acho que deve ser muito comum. E foi uma coisa pela qual eu passei. Mas eu não precisei de tratamento psicológico. Hoje eu estou bem com o meu corpo. E eu acho que assim, você não pode atribuir tudo à dança. Tem que ser uma parceria. Se a família consegue lidar bem com a formação desse aluno (*sic*)

Renato relata que desenvolveu um método de ensino de balé clássico para o adulto brasileiro, após ter observado que alunos com "bunda grande ou bacia fechada" tinham dificuldade ao nível do sofrimento para executar exercícios que exigiam maior "rotação externa".

A fala de Renato é ambígua, pois é possível compreender tanto que há uma relação direta entre ser brasileiro e ter as características físicas por ele mencionadas, quanto que há certa diversidade de físicos dentro da sociedade brasileira, em que alguns brasileiros apresentam "bunda grande ou bacia fechada". Mas, ambígua ou não, a fala do bailarino permite perceber que para ele, há um direcionamento fisiológico que influencia a proximidade entre o desempenho do brasileiro no balé clássico ensinado através da escola italiana e francesa.

Além desse fator, Renato interpreta o corpo do brasileiro como aquele que se movimenta através do umbigo, pensando na relação desse corpo com o solo (chão) e o centro de gravidade de seu próprio corpo. Dessa forma, analisa a necessidade de um método próprio para o brasileiro, tendo em vista que basear-se em um método europeu é defasado e a forma como o balé é ensinado através deles é um método que não comunica mais. O máximo que

pode ser extraído desses métodos é o "deboche", posto que sua linguagem remete a um outro corpo que não cabe na movimentação do brasileiro.

Para Diego, as características dos brasileiros se dão por oposição ao russo, por exemplo, destacando-se mais o que o brasileiro não é, um tipo brasileiro por exceção.

> O físico russo geralmente eles tem uma bacia muito aberta. Gostam muito de passar *rond de Jambe*, oito *ronds de jambé en dehors*, aí oito *en dedans*, e depois oito *fouettés en dehors* e oito *fouettés en dedans*.16 Aí você vai fazendo, chega uma hora que você não vai fazer perfeito porque tem que fazer muita força pra poder executar aquele movimento com perfeição. E com o russo isso já flui mais naturalmente. Eles não precisam compensar de alguma forma pra sair o movimento. E eu acho que na maioria das vezes os brasileiros precisam compensar de alguma forma. Então acaba trabalhando de certa forma, incorreto, pra tentar fazer o movimento. Acabam fazendo algo errado pra poder fazer o movimento certo.

Enquanto conversávamos sobre a questão do físico no balé, indaguei Ana sobre como ela compreendia a presença do método no balé clássico. Pensando que há diferentes métodos desenvolvidos para o ensino do balé clássico, apesar de inúmeras escolas no Brasil trabalharem com a metodologia russa, no intuito de saber se para ela haveria relação entre forma de ensino e o aprendizado da técnica clássica.

> Mariana: E qual é o método que você acha... você acha que o método russo é o melhor pra trabalhar ou não acha que não tem método melhor?
>
> Ana: Então eu fui estudar os métodos, todos os métodos, porque aqui na escola [na Escola de Dança de Nova Iguaçu onde estávamos naquele momento] é o método Vaganova, mas estudar método eu fui estudar agora, porque eu queria organizar uma apostila de estudo, e aí eu fui pesquisar um pouco sobre os métodos. Esse método que eu estudei, Vaganova, ele forma a bailarina como um todo, mas pelas coisas que eu pude perceber também, o método Royal, nas categorias de base, na iniciação, ele é mais lúdico. Muitas pessoas não concordam. Mas pra iniciação eu acho que o método Royal é um pouco mais incentivador. E também o método cubano, porque o método cubano foi criado pro latino, pro bailarino latino entendeu? Pro biotipo (sic). Então assim, como eu nunca trabalhei com várias turmas, vários níveis, vários métodos, eu trabalhei com o método Vaganova, então, não tem como eu te dizer, eu nunca apliquei especificamente pra estudar entendeu? Normalmente eu dava aula do que tinha sido aprendido, então, acredito que o Vaganova, com influências do Royal e do cubano, acho que ajudariam na formação do bailarino latino.
>
> Mariana: Me fala um pouquinho mais sobre esse biotipo, como que na sua cabeça tá esse biotipo do latino.

16 *En dehors*: rotação da bacia e dos pés para os lados externos ao corpo: "para fora"

En dedans: rotação da bacia para os lados internos do corpo: "para dentro"

Fouetté: Um tipo de giro no balé clássico em que a bailarina se apoia em uma das pernas, a qual somente é flexionada e esticada, enquanto a outra realiza o movimento, sendo levada ao lado do corpo esticada e depois flexionada na altura do joelho da perna de base para executar uma pirueta.

Rond de jambe: enquanto uma das pernas é mantida parada (perna de base/de apoio) a outra desenha um semi círculo no chão ou no ar. É um exercício utilizado para aprimorar o *en dehors*.

> Ana: Porque o europeu, sem ser os latinos, são pessoas chapadas, com bumbum chapado e o brasileiro tem o bumbum, o quadril. Então o eixo dele, ele precisa ele mesmo descobrir, o que pro bailarino europeu é mais fácil porque ele é reto, é uma tábua, agora pro bailarino brasileiro não, do latino brasileiro, tem aquele bumbum, aquela coxa. Ele tem que descobrir ali, qual é o método que ajuda mais ele. Acho que é a principal diferença do corpo, porque o quadril do brasileiro não tem jeito, mesmo que você seja magra, mesmo assim tem uma bundinha a mais, não tem jeito. É o biotipo mesmo, acho que da mistura de raças.

Elizabete, por seu turno, sente falta de uma metodologia que se aproxime da realidade brasileira como a metodologia utilizada para o balé clássico nos Estados Unidos e em Cuba, além da metodologia russa. Falando sobre a sua experiência de dançar balé em outros universos culturais, Elizabete disse:

> No Brasil ainda não existe uma escola de balé brasileira, ainda não. Eu não sei se vai ter. Eu não sei se eles estão interessados em ter. No Brasil é mais essa coisa de mesclar o balé clássico nas coreografias. No Brasil eu acho que não tem uma escola de balé brasileira. Nos Estados Unidos eles fizeram uma escola de balé americana.
>
> Mariana: Você já esteve em Cuba, já teve contato com o balé deles?
>
> Elizabete: Eu já tive contato recentemente. Agora quando eu dei aula no Harlem tinha uma aluna cubana. É incrível. Para você ver. Da minha cor. Incrível. Maravilhosa a garota. Eu me segurei para não ficar só olhando para ela.
>
> Mariana: Como ela era?
>
> Elizabete: Maravilhosa, linda, perfeita. Físico lindo, pés, tudo. Tinha todas as aptidões para uma bailarina clássica. E aí? Em Cuba isso acontece entendeu? Eles têm uma escola. Não sei. Por que eu não vivi em Cuba para ver. Realmente quem sai de Cuba são os bailarinos. Sai o Carlos Acosta. Imagina uma negra cubana grande bailarina, a gente também não vê. A gente tá sempre procurando. Então assim, Cuba tem escola, Estados Unidos tem escola. Nos Estados Unidos o George Balanchine foi e criou o American Ballet. Eu acredito que eles têm movimentos mais "jazzísticos" como eu poderia dizer. Mais aberto, mais spacato, rápido. A escola americana. O Brasil não. Acho que o Brasil se baseia na escola russa que é boa, uma escola maravilhosa. Mas ainda não tem uma escola de balé brasileira.

Elizabete entende que o Theatro Municipal não se constitui como uma escola de balé brasileira. Ela é brasileira porque ela está no Brasil. Mas a metodologia é Vaganova.

> Elizabete: O que acontece nos outros lugares é que em Cuba, em Cuba nem tanto, mas nos Estados Unidos eles fazem uma técnica que enquadra no corpo dos bailarinos. Entendeu? Eu nem sei como, eu quero até estudar isso. Como é que se faz? Como é que é? Porque a escola Russa ela é maravilhosa, ela é a base, você pode usar, mas o que você faz com aquele corpo que não é russo, o que você faz com aquele corpo que é cubano que não é como o brasileiro? Por onde que vai o arabesque dessa pessoa se ela tem a bunda africana no meio? Qual a parte do corpo que ela vai usar mais pra poder conseguir aquela linha? Então assim, aqui não tem muito. Aqui é essa aceitação de ser negro, de ser afrodescendente tá ainda muito longe, principalmente no balé clássico. Espero que melhore. E quando você vai no Theatro Municipal e vê, como é que pode eu ter sido a última até hoje? Não é possível em vinte anos não ter tido um talento – Aqui, oh! Essa menina representa uma parte do nosso país que faz isso.

Para Bruna, o corpo do brasileiro é tão diversificado que não é possível classificá-lo, e eu diria essencializá-lo. Nesse sentido a comparação com a Rússia se inverte, se pensarmos nas falas anteriores.

> Bruna: Lá fora que tem [padronização] ...porque assim...tem as grandes escolas que é a francesa e a russa, que eles pegam muito...eles vem com a criança desde pequena, vai e aí essa criança entra na companhia. Então. Desde pequeno eles já escolhem o biótipo que eles querem. Entendeu?! Só que aqui no Brasil, como é muito diversificado, nos Estados Unidos também, não tem tanto essa padronização, entendeu?!
>
> Mariana: Você diz, diversificado como?
>
> Bruna: O corpo mesmo. O povo. Um é baixo, outro é alto, entendeu? Não é igual o francês, russo. Você olha, você diz: Ah! Russo! Entendeu?

No entanto, para essa bailarina, o quadril mais largo e o bumbum continuam sendo problemáticos como elementos estéticos não bem vindos ao contexto do balé clássico.

Como destacado pela bailarina Fernanda, quando a questionei sobre o tipo físico para bailarinas e bailarinos conseguirem seguir carreira profissional: "é vantajoso ter o quadril mais estreito e cintura fina para as mulheres. Mas não chega a ter uma definição que tipifique um corpo brasileiro".

Quando conversamos sobre o método que poderia ser aplicado no Brasil percebi que ela não associa o aprendizado do balé clássico a uma maneira específica de ensino, apenas destaca que na sua academia procura trabalhar com diferentes méBrunatodos o russo e o americano. Permanece pesquisando outros métodos como o cubano na busca por melhorar a técnica clássica de suas alunas e alunos. Dessa forma, cada maneira de ensino/aprendizagem apresentaria seus pontos de facilidade e dificuldades para bailarinas e bailarinos, o que pode variar para cada um.

Tendo como referência o sudeste, Letícia percebe o corpo do brasileiro, ou corpos brasileiros como específicos do sudeste para cima e do sudeste para baixo.

> O que a gente tem aqui no Brasil é: do sudeste pra baixo a gente tem bailarinas lânguidas, com o físico longilíneo, bailarinas com pernas altas e elasticidade e do sudeste pra cima a gente tem bailarinas saltadoras, pirueteras. Por ser um país muito grande a gente tem uma diversidade de físicos. E de qualidades técnicas diferenciadas, coisa que é difícil por aí.

No mesmo sentido, através do contato com o professor Flávio Sampaio17, pode-se perceber que para alcançar um determinado passo é possível fazê-lo por diferentes caminhos:

> Ali eu aprendi...que quando eu era criança eu aprendi que o balé é assim: então todo mundo tem que fazer essa perna. Todo mundo tem fazer esse braço. Só que, o que acontece? Cada um tem um corpo. Cada um tem um físico. Então pra você chegar nessa posição, cada um tem um caminho, então, quando eu encontrei o Flávio, eu realmente fiz uma descoberta totalmente...caiu o meu mundo e renasceu outro, porque eu aprendi a respeitar o físico de cada um pra chegar naquele fim cada um encontra um caminho. E isso mudou completamente as minhas aulas, a minha maneira de pensar em relação à dança. Me abriu essa coisa do preconceito do bailarino clássico, que a gente cresce, que nenhuma outra dança supera, eu acho que todas as danças precisam sim do balé clássico pra melhorar as linhas, pra melhorar os gestos, pra melhorar a movimentação cênica, fica muito mais bonito, mas não tenho mais o preconceito que eu tinha, aprendi a ver de outra forma. Aí eu fui dançar as danças populares da região sudeste, que é a minha região. Todo mundo pensa no boi, no maracatu, no frevo , lá no...mas e a região sudeste que é rica nas cirandas, no jongo, no maneiro-pau, e aí eu tive duas companhias de dança popular, sendo bailarina clássica, aí eu fiz um para folclore, misturei, botei o clássico, botei essas pessoas todas pra fazer o clássico, foi super legal.

É possível observar que há uma oscilação na maneira como bailarinas e bailarinos compreendem o balé clássico no Brasil. Mas ainda parece haver uma busca cujo resultado vá ao encontro do aprimoramento técnico no Brasil. Em sua maioria, as escolas onde o balé clássico é aprendido, há o ensino de danças como o jazz, dança contemporânea, sapateado, dança afro, danças regionais. O que possibilita o conhecimento de um leque maior de movimentos corporais.

No entanto, a tentativa de ampliar a memória corporal dos mesmos, não os leva exatamente ao patriotismo como Eros Volúsia o fez, nem mesmo a perpetuação de um balé clássico brasileiro. De fato as danças folclóricas ainda ocupam um papel marginal, no trabalho de integração entre as diferentes modalidades/linguagens18.

De certa maneira, tanto Eros Volúsia com a busca por um balé clássico brasileiro quanto Mercedes Baptista no desenvolvimento da dança afro (como veremos no capítulo seguinte), não escaparam aos empréstimos que a dança clássica europeia nos havia feito, exemplos são a preparação do corpo e harmonização do mesmo para outros tipos de movimento.

---

17 Flávio Sampaio é bailarino, coreógrafo e *maitre de ballet*. Dançou no Balé do Teatro Guaíra (PR) e no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi professor da Escola de Teatro Bolshoi no Brasil. Dirigiu o Colégio de Dança do Ceará, é autor do livro Ballet Essencial e dirige a Escola de Dança de Paracuru e a Paracuru Cia. de Dança, desde 2003. Atualmente dirige o Curso Técnico em Dança do Ceará.

18 Os termos modalidade e linguagem são objeto de discussão no universo da dança, em que o segundo geralmente é preferido por acadêmicos, tendo em vista a capacidade comunicativa da dança e por possuir um conjunto de códigos que significam.

Eros Volúsia (1939) acreditava que o balé engessava os movimentos, mas em sua conferência atribuía ao clássico papel importante para harmonizar os gestos de quem sentisse de alguma forma a necessidade de dançar : " [...] todos que sintam pendores coreográficos devem aprender o método clássico, como um pintor deve aprender desenho, um cantor solfejo e um escritor gramatica." (p.11)

De outra forma, Mercedes é conhecida entre aqueles que foram seus alunos pela preocupação com a técnica clássica como base para o aprendizado da dança afro, estilizando e dando forma aos movimentos.

> Todos nós que fazíamos afro, do ballet folclórico Mercedes Baptista, todos nós tínhamos base clássica de dança, primeiro balé folclórico, escrito ballet em francês, b, a, l, l, e, t mudo. Ballet folclórico Mercedes Baptista. Por que isso? Porque nós tínhamos base clássica da dança folclórica. E, todo bailarino de dança afro brasileira...a dança afro é uma dança pesada, então o cara tem que fazer barulho com o pé no chão. E nós não, dançarinos da Mercedes Baptista. Nós não dançávamos...Nós dançamos afro, que graças a Deus eu danço ainda hoje, nós dançamos afro, nós damos salto de 1m; 1,5m e caímos em plié[19]. Então nós não fazemos barulho. Essa é a diferença do dançarino afro brasileiro, pro dançarino clássico. Nós não, nós somos bailarinos afro brasileiros com base clássica. (Pedro - depoimento)

3.5 **Cena Cinco: O balé brasileiro inventado**

Concluímos que a companhia russa que chega ao Brasil no século XX encontrou, aqui, um contexto sociocultural receptivo àquelas distinções de classe que existiam em países como a França, Itália e Rússia, principais predecessores da tradição clássica. Distinções que se apoiavam no aspecto biológico revestido de discursos tão ideológicos quanto as encontradas em terras europeias, tendo em vista que o fenótipo daqueles europeus − que aqui chegaram e que estabeleceram uma relação de dominação na época colonial − era taxativamente mais claro do que o fenótipo dos dominados.

19 Movimento em que há a flexão dos joelhos aprendido no balé clássico, geralmente utilizado para dar impulso ou para diminuir o impacto quando um salto é finalizado.

Naquela época, observamos ainda a consolidação de uma elite brasileira que vinha se estabelecendo desde a *Belle Époque* carioca nos anos iniciais do século XX, importando formas de vestir, de se portar, lugares para frequentar como se fazia em Paris, elite a qual eram destinadas as revistas que indicavam os melhores lugares a frequentar, o que estava na moda, incluindo o universo da arte. Mas é necessário lembrar de que elite nós estamos falando − herdeira dos senhores brancos e que ainda tentava lidar com a nova situação de liberdade dos escravos negros. Estes eram entendidos como biologicamente inferiores, destinados a realizarem tarefas manuais, que exigem mais do físico do que da mente, que praticavam danças consideradas sensuais ou imorais, que estavam ligadas sempre aos prazeres da carne e à selvageria. Indivíduos que eram "identificados" e marcados pela cor da pele e pelo tipo de cabelo.

Desta forma, a distinção entre "brancos" e "não brancos", com especial atenção às negras e aos negros brasileiros, passa a simbolizar uma nova relação de superioridade e inferioridade, através da cor e tudo que estivesse relacionada a ela. Assim o corpo branco europeu seria a representação do que é ser civilizado, de cultura, de bonito, do bom, enquanto o corpo negro seria construído como representação da barbárie, da sensualidade, do mal, do feio.

De outro modo, a cultura presente no seio da população brasileira até o início do século XX parecia atravancar, a curto prazo, o progresso desejado e a noção de modernização. Sendo necessário criar instituições que oficializassem e exercessem o papel pedagógico de levar a diante mudanças assim na forma de viver da população e de convívio social.

No entanto, mudanças abruptas nos modos de vida podem provocar falta de identificação do indivíduo com aquilo que está ao redor dele. O que pode atingir grande parte da população, ficando um vácuo nos vínculos sociais. Dessa forma, a invenção de uma nova tradição brasileira teria a serventia de dar sentido ao novo plano governamental , aproximando todos ou grande parte da população de um ideal e de um perfil a ser adotado e ratificado inúmeras vezes, tendo como um de seus instrumentos a arte.

Esse pensamento se assemelha também de Edward Sapir (2012). Para o autor, a dança ocupa um espaço na cultura enquanto um elemento estético. No entanto, a mesma serviria a fins diferenciados dependendo da forma como a sociedade se organiza Assim, numa "civilização primitiva" a dança ocuparia o espaço de uma atividade rotineira, enquanto em sociedades com um nível de "sofisticação maior" a dança seria uma atividade de compensação para o indivíduo, resgatando sentidos em suas ações, em sua vivência, um

sentimento de controle e pertencimento do indivíduo em relação à sociedade na qual vive e o "patrimônio cultural do seu povo".

Acrescenta-se nesse diálogo, a análise de Hobsbawn (1997) que se conecta com o argumento de Sapir, quando aquele se refere à diferença da importância das tradições inventadas com o surgimento das nações modernas em relação às tradições presentes em sociedade agrárias. O desligamento do passado nas sociedades modernas torna frágeis tradições mais recentes, além do pouco sentido entre símbolos nacionais, burocracia e aparato tecnológico em relação à própria vida da população, que por rituais inúmeros são reforçados e revestidos de um ar de universalidade e natureza, como se sempre tivessem existido.

> Mesmo as tradições inventadas dos séculos XIX e XX ocupavam e ocupam um espaço muito menor nas vidas particulares da maioria das pessoas e nas vidas autônomas de pequenos grupos subculturais do que as velhas tradições ocupam na vida das sociedades agrárias, por exemplo. "Aquilo que se deve fazer" determina os dias, as estações, os ciclos biológicos dos homens e mulheres do século XX muito menos do que determinava as fases correspondentes para seus ancestrais, e, muitos menos do que os impulsos externos da economia, tecnologia, do aparelho burocrático estatal, das decisões políticas e de outras forças que não dependem da tradição a que nos referimos, nem a desenvolvem. (HOBSBAWN, 2012, p.20)

Essa necessidade de controle e pertencimento se fazem mais necessárias na medida em que há uma mudança cultural na sociedade na qual esse indivíduo se encontra, mas uma mudança que o ultrapassa, tornando sua existência fragmentária, o que ocorre principalmente na esfera econômica, limitando-o em suas ações. Sapir argumenta:

> "É, portanto, imperativo que, se o indivíduo pretende preservar seu valor como ser cultural, que ele encontre compensação nas esferas não econômicas e não utilitárias − sejam elas sociais, religiosas, científicas ou estéticas." (p.46)

Assim, a dança estaria incluída na esfera estética, forjando "formas mais sutis de experiências" no sentido da "solução de problemas mais imediatos da vida", como forma de fuga da fragmentação da cultura e da experiência do indivíduo em relação à sociedade em que se encontra.

Nesse sentido, a dança brasileira se tornou um instrumento para invenção de uma tradição que desse suporte à ideologia política do Estado Novo, ideal que também se perpetuou e que parece ainda se estender até os dias atuais, chegando a influenciar a maneira de pensar de bailarinas e bailarinos brasileiros, uns opondo o corpo do brasileiro à técnica clássica, enquanto outros tentam aproximar os dois na tentativa de produzir uma metodologia própria de ensino-aprendizagem específica para o balé clássico no Brasil.

Através das trajetórias e depoimentos de bailarinas e bailarinos clássicos observam a questão racial em seu cotidiano, como a ideia de miscigenação e democracia racial aparecem

em suas falas; como esse mito foi vivenciado, reforçado, modificado ou reproduzido, em que sentido há a negação do mesmo, como age sobre seus corpos e como sentem sua influencia de maneira subjetiva.

4 QUARTO ATO - MERCEDES BAPTISTA: DO BALÉ A DANÇA AFRO

4.1 Cena Um: A especificidade da construção do corpo do brasileiro

O mundo artístico do balé clássico requer das bailarinas e bailarinos esforço, determinação, disciplina, equilíbrio emocional, autocontrole, características físicas como peso, abertura da bacia, flexibilidade, além de habilidades específicas como memorização. Conjunto de aspectos que podem ser considerados inatos e relacionados à ideia de vocação, mas podem ser aperfeiçoados e desenvolvidos no decorrer da vida desses artistas e profissionais.

O primeiro momento dessa análise envolveu a reflexão sobre uma série de características inerentes à ideia do que é ser bailarina ou ser bailarino. Foi destacada a necessidade de muitas horas de ensaio, de atividades extras, de assistência médica, o que gera custo alto para que se possa alcançar o padrão de excelência. Padrão reafirmado através da imagem prestigiosa que bailarinas e bailarinos renomados despertam nos aprendizes, profissionais mais novos ou mesmo os mais experientes ao longo de suas carreiras; padrão reafirmado em festivais ou concursos assim como na sala de aula através do olhar do colega e da/do professora/professor, do espelho.

Nas falas dos entrevistados, a questão financeira foi recorrente, percebido como um fator limitador. A oferta de bolsas de estudo para bailarinas e bailarinos ou a participação deles em projetos sociais auxiliaram seus estudos em dança. Alguns entrevistados também trabalhavam para poder financiar os próprios estudos.

Estar com o peso corporal acima do recomendado, fugindo de uma figura esbelta ou que impossibilite a dança em casais (*pas-de-deux*), também é um fator limitador. Exigindo dos bailarinos, principalmente da bailarina, que tentem se adaptar ao perfil exigido pela companhia ou pela escola.

A metodologia utilizada para o aprendizado do balé clássico no Brasil foi considerada por parte das bailarinas e dos bailarinos como um dos fatores limitadores. Os depoimentos apontavam a necessidade de ser criada metodologia própria brasileira como caminho para o desenvolvimento técnico dos aprendizes, considerando-se que bailarinas e bailarinos brasileiros apresentam físico específico, resultante da miscigenação, o qual é diferenciado do físico do bailarino russo, americano, inglês, no máximo se aproximando do físico do bailarino

cubano. Aqueles que discordam da necessidade de criação de metodologia própria brasileira acreditam que há dificuldades inerentes a cada uma, assim como há características corporais menos aceitas no contexto do balé clássico, remetendo-se à bacia fechada, ao quadril muito largo ou à bunda avantajada, o que pode ser solucionado com tratamentos estéticos, nutricionais, e exercícios específicos para a abertura da bacia e diminuição da bunda.

Os estudos a respeito da simbologia do corpo nos auxiliam a analisar os significados a respeito da imagem de miscigenação da população brasileira, assim como da conotação atribuída às regiões e partes do corpo, em que os movimentos do "baixo corporal" são preteridos em relação aos movimentos do "alto corporal", principalmente pela ideia marginal e funções desprestigiadas que a primeira apresenta.

Os aspectos acima citados foram retirados do plano da natureza para serem pensados enquanto parte de um processo cultural. O ideal estético de corpo ou o gestual que esse apresente retratam a sociedade em que esses sinais corporais são construídos. Podem simbolizar civilidade ou selvageria, sinal de pureza ou poluição as estruturas de poder presentes nas relações sociais, influenciando na maneira como os indivíduos se enxergam e constroem imagem negativa ou positiva a respeito de si mesmos.

De acordo com os depoimentos, há características consideradas inerentes aos brasileiros que vão de encontro às convenções de estética e de gestuais no mundo artístico do balé clássico, especialmente o de tradição de russa, problemática considerada um desdobramento da miscigenação da população brasileira.

A ideia de sociedade mestiça brasileira rechaçada em sua estética e gestual, também engloba o fenótipo que os sujeitos apresentam. Para pensar sobre isso tenho como ponto de partida a biografia de Mercedes Baptista, bailarina reconhecida por ser a primeira bailarina negra do Theatro Municipal. Esse é o assunto do primeiro momento da análise, sobre o processo de discriminação racial que existe no mundo do balé clássico.

Mercedes desenvolveu sua carreira como bailarina na primeira metade do século XX, quando o movimento negro ainda estava em formação e os resquícios da escravidão estavam mais próximos do que os dias atuai. Observamos a desproporcionalidade entre aproximados 400 anos de negação de quaisquer direitos humanos aos negros no país para 126 anos de liberdade e reconstrução da imagem desse grupo social em solo brasileiro,

Observo como Mercedes enfrentou as dificuldades que a discriminação racial causou em sua vida, tornando-se um dos símbolos da luta de negras e negros por reconhecimento, para ocuparem um lugar de protagonistas na sociedade brasileira, tornando-se pioneira em elaborar um gestual do candomblé e das danças brasileiras onde negras e negros tivessem

dignidade e fossem valorizados.

A discriminação sofrida por Mercedes Baptista serve de parâmetro para pensarmos sobre outras histórias de vida de bailarinas e bailarinas negros, em que medida as denúncias de racismo na sociedade brasileira por ativistas negros também abrangem a vida de bailarinas e bailarinos clássicos.

Reflito sobre o racismo vivenciado por Mercedes Baptista, observando a importância do movimento negro na vida dela, de sua experiência como bailarina clássica e dançarina de afro provocou nela a necessidade de identificar-se como negra.

É possível pensar que a busca pela afirmação da identidade negra é orientada pela recuperação de uma raiz africana que foi negada e vilipendiada por anos, busca realizada através da estética na roupa, na forma de dançar, na forma de crer e cultuar deuses. Mas também é necessário observar que essa busca pode ser realizada de outras formas ou ser mediada (HALL: 2011) por outras maneiras de ser e estar de acordo com o cenário que se apresente ao indivíduo. Dessa maneira podemos considera que esse processo também está presente na vida de Mercedes, fazendo com que se distanciasse ou se aproximasse de uma identidade étnico-racial, dependendo do ambiente artístico em que atuava.

4.2 **Cena Dois: A primeira bailarina negra do Theatro Municipal**

No dia 20 de agosto de 2014, estive no velório de "Dona Mercedes" como é chamada afetiva e respeitosamente por amigos e ex-alunos. Cheguei ao cemitério Memorial do Carmo no Caju, faltando meia-hora para que a cerimônia se encerrasse, diante do que tive a oportunidade de ver profissionais que dançaram com Mercedes Baptista e que continuaram trabalhando com a dança afro.

Quando entrei na capela 4, todos estavam reunidos em torno do corpo de Mercedes, prestando-lhe homenagem e relembrando de que forma ela esteve presente na vida de cada um.

Apesar do seu "temperamento forte e de ser um pouco fechada", foi lembrada por deixar um legado para a dança pelo seu trabalho com a dança afro. Muitos a lembravam como aquela que modificou a realidade de suas vidas através dessa arte e por ser exigente com a execução das coreografias, aulas e ensaios.

Pedro se lembrava de suas visitas à casa de repouso onde Mercedes já vivia há alguns

anos. Sempre pedia às enfermeiras que cuidassem bem de sua "Memé". Criticava principalmente a maneira como ela sempre foi tratada até o dia de seu falecimento pela sociedade da dança no Rio de Janeiro, principalmente pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Num tom de indignação, fez referência ao que foi dito programa do Roberto Canásio na Rádio Globo, quando o radialista levantou a pergunta: por que o Theatro Municipal não prestou a homenagem devida à Mercedes? Por que o velório não foi realizado naquela instituição e sim no Memorial do Carmo? Se fosse a Ana Botafogo será que eles a tratariam da mesma forma?

Pedro divulgou a entrevista que iria ser realizada na Rádio Nacional no dia 21 às 22hs, onde ele iria falar sobre o tratamento dispensado à memória de Mercedes Baptista, conteúdo que se repetiu durante nossa entrevista.

> [...] a Carla Camurati se quer mandou, não digo uma coroa, não mandou se quer uma rosa. Ou se quer um telegrama. Ou se quer um representante do Theatro Municipal. Como também o nosso presidente do Sindicato dos Profissionais da Dança, o Caio Nunes, se quer mandou uma rosa, se quer mandou um telegrama, se quer mandou um representante do Sindicato dos Profissionais da Dança, dos quais eu sou filiado.

Edésio Paz, editor do Jornal da dança, durante o velório, lembrou da importância que Mercedes Baptista teve nesse meio artístico. O que Edésio falou foi confirmado através da reportagem sobre a vida de Mercedes Baptista que foi ao ar na Rede Globo, no RJTV 1ª edição, no dia 18 de agosto, quando a bailarina faleceu.

> **Morre a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio**
>
> Mercedes Baptista é considerada precursora da dança afro-brasileira.
> Ela ingressou na escola de dança do Theatro Municipal em 1945.
> (Do G1 Rio)
>
> Morreu na noite desta segunda-feira (18), aos 93 anos, Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio na década de 50, e considerada a principal precursora da dança afro-brasileira. A morte de Mercedes foi confirmada pelo dançarino *Pedro*, presidente da escola de casais de mestre-sala e porta-bandeira.
>
> Mercedes morreu na casa de repouso onde morava em Copacabana, na Zona Sul do Rio. A causa da morte ainda não foi divulgada. De acordo com as primeiras informações, o corpo da bailarida será cremado.
>
> Mercedes Bapstista nasceu em 20 de maio de 1921 e iniciou os estudos no balé clássico e dança folclórica com Eros Volúsia no serviço nacional de teatro. Em 1945, através de concurso público, ingressou na escola de dança do Theatro Municipal.

Edésio também destacou o fato da bailarina e o universo da dança como um todo, serem preteridos diante da grande mídia, sendo ele o único jornalista a cobrir o velório. Destacou a necessidade de manter-se a memória de Mercedes viva e que seus amigos não fossem egoístas, compartilhando a lembrança deles com outras pessoas que tivessem esse tipo de compromisso.

Estava presente também Celso, seu contato com Mercedes foi através do meio acadêmico, quando elaborou sua dissertação a respeito da dança afro.

Janete foi uma das enfermeiras que ajudaram a cuidar de Mercedes enquanto estava na casa de repouso. Janete relembrou que encontrou a bailarina, pela primeira vez, em uma apresentação de dança afro, mas não tinha se importado muito com aquela situação, surpreendendo-se depois quando passou a trabalhar com Mercedes até o último dia de vida dela. "Ela cuidava de mim e eu dela". Em seu depoimento no dia 10 de setembro Janete relatou:

> Como eu falei no Memorial [Memorial do Carmo], eu era bem novinha, eu trabalhava fazendo faxina e fui com uns amigos: "Ah! Vamos! Tem um evento ali na Cinelândia! Vamos, lá! Vamos na Cinelândia! – "Ah! Vamos!". Cheguei lá, tinha um grupo deles, dançando ali, homenageando, cantando. Eu falei: "Nossa! Que moça bonita" – "Ah! É Mercedes Baptista!" – Mas eu nem dei muito ouvido. Assim, sabe quando você dá muito importância, que é aquele garotada que só bagunça? Tipo, eu vou ali que tem um baile, eu gostei daquela música, e ali que eu tô com a galera. Então, como é o destino? Eu nem nunca dei muita importância àquilo. Achei bonito, porque todo mundo da nossa cor, né?! Tipo, vestido de afro, reggae. Então achei interessante. Eu sou espírita, então achei aquilo emocionante. Os anos se passaram e eu fui ser a cuidadora dela"

O líder espiritual Babalorixá Ivanir dos Santos relatou a importância de estar naquele momento no velório, e das pessoas que deixam um legado como Mercedes Baptista serem lembradas.

À Mercedes foram dadas salvas de palmas a todo momento até quando retiraram-na da capela e entraram no elevador.

A repercussão do falecimento de Mercedes Baptista se estendeu a diversos meios de comunicação.

Dentre os inúmeros comentários a respeito do falecimento da bailarina, o Theatro Municipal publicou em seu site uma página falando sobre a vida de Mercedes e uma foto em sua página na rede social *Facebook*.

> NOTA DE PESAR
>
> THEATRO MUNICIPAL LAMENTA O FALECIMENTO DA BAILARINA MERCEDES BAPTISTA
>
> A Fundação Teatro Municipal lamenta profundamente o falecimento da bailarina Mercedes Baptista na noite de 18 de agosto de 2014, aos 93 anos, na casa de repouso onde morava, em Copacabana.
>
> A bailarina Mercedes Baptista ingressou Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (EEDMO) em 1946, quando foi aluna do coreógrafo estoniano Yuco Lindberg. Em 1948, foi aprovada concurso interno da EEDMO e ingressou no Corpo de Baile do Theatro Municipal. Mercedes Baptista dançou ballets brasileiros, em 1948, no Theatro Municipal. Naquele mesmo ano, conheceu o jornalista, escritor

> e sociólogo Abdias Nascimento (1914-2011), diretor-fundador do Teatro Experimental do Negro, e engajou-se no movimento de cultura afro-brasileira.
>
> Em 1952 foi para Nova York (EUA) trabalhar com Katherine Dunham, antropóloga que pesquisava danças de origem africana no Caribe e nos Estados Unidos. Voltou ao Brasil em 1953 e continuou como bailarina do Theatro Municipal, mas tocava projetos paralelos e montou sua própria companhia, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Em 1966 torna-se professora da EEDMO e introduz a disciplina Dança Afro-Brasileira, continuando a dar aulas até 1982, quando se aposentou.
>
> Além de ser a primeira bailarina negra do Theatro Municipal, Mercedes Baptista tem importância nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Ela foi responsável por alas coreografadas do Salgueiro, como a clássica dança do Minueto, no ano do primeiro campeonato da agremiação vermelha-e-branca, em 1963, com o enredo "Xica da Silva". Mercedes também foi enredo no Carnaval de 2008, pela Acadêmicos do Cubango no então Grupo de Acesso A e destaque na Unidos de Vila Isabel no ano seguinte, quando a azul-e-branca homenageou o centenário do Theatro Municipal. Na ocasião, Mercedes Baptista ganhou o Estandarte de Ouro, prêmio concedido pelo Jornal O Globo aos melhores do carnaval, como Personalidade.

Na página do Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro (SPDRJ) foi publicada a seguinte nota: “O SPDRJ se sensibiliza com o falecimento de Mercedes Baptista. A primeira bailarina negra a dançar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e que contribuiu também pela Dança Afro. Descanse em paz!!!”

Diferentes homenagens foram feitas em portais como G1, Jornal Extra Online, O Globo; nos canais de televisão Tv Brasil, e Rede Globo no programa RJ TV 1ª edição; na Rádio Globo, Rádio CBN, Portal Geledés, assim como foi feito menção à bailarina em páginas oficiais como: Portal Brasil e Fundação Palmares geralmente com a seguinte intitulação: “Morre Mercedes Baptista: a primeira bailarina negra do Theatro Municipal”, relatando como foi a vida da bailarina, a sua admissão como integrante do corpo do baile daquela instituição e sua importância para o carnaval. Dentre as diversas notícias citadas, considero a notícia do Extra Online bastante significativa por destacar outros aspectos da vida da bailarina, particularmente no mundo do carnaval.

> Morreu nesta segunda-feira, aos 93 anos, Mercedes Baptista, que foi a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ela sofria com problemas de diabetes e cardíacos. O corpo de Mercedes está sendo velado na casa de repouso onde morava em Copacabana, na Zona Sul do Rio, e será cremado no Memorial do Carmo, no Caju, Zona Norte, ainda sem horário definido. A dançarina clássica foi importante na luta pela reafirmação do negro como artista e também buscou valorizar a cultura brasileira.
>
> Abalado, o professor *Pedro*, da Escola de Mestre-sala, porta-bandeira e porta-estandarte, soube do fato através de um telefonema das enfermeiras que cuidavam de Mercedes. *Pedro* integrou a companhia de ballet folclórico de Mercedes e visitava a amiga quinzenalmente. Segundo ele, mesmo debilitada por causa da idade, a bailarina continuava admirando a dança.
>
> A gente sempre promovia algumas rodas de samba para ela. Mesmo na cadeira de rodas, ela sempre mexia os ombros. Ela foi e sempre será uma referência para mim. Infelizmente, a missão dela terminou por aqui.

> Em 1945, ela entrou para o corpo de Baile do Municipal. Mercedes Baptista foi ainda uma figura importante para o carnaval carioca. Ela foi responsável pela clássica ala do minueto no desfile do Salgueiro sobre "Xica da Silva", em 1963.
>
> - Fomos muito criticados na época. Foi um escândalo. Fomos considerados pela crítica carnavalesca como a coreografia maldita do carnaval. Dois anos depois começaram a copiar a gente - afirmou *Pedro*, que também participou da apresentação salgueirense. Em 2008, Mercedes Baptista foi homenageada pela escola de samba da Série A, Cubango, no enredo "Mercedes Batista, de Passo a Passo, um Passo". No ano seguinte, a Unidos de Vila Isabel com enredo referente ao centenário do Teatro Municipal também prestou homenagem à Mercedes.
>
> Mercedes Baptista nasceu em 1921, no município de Campos dos Goytacazes, no Norte Fluminense. Ainda jovem, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhou em uma gráfica, em fábrica de chapéu e empregada doméstica. Mercedes não tinha filhos.

O jornal da dança (jornal online) e o portal CTRL+ALT+DANÇA também veicularam a notícia, este último de título "Ninguém irá nos impedir de dançar" com os seguintes dizeres:

> Faleceu ontem (19/ago) a bailarina Mercedes Baptista, aos 93 anos de idade. Sua contribuição à dança brasileira certamente vai além do fato de ela ter sido a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A trajetória de Mercedes é ainda mais valiosa se pensarmos o quanto ela promoveu uma representatividade profissional, uma real possibilidade de espelho para muit@s artistas da dança.
>
> É impossível não lembrar de Um Filme de Dança, precioso documentário da cineasta e coreógrafa carioca Carmen Luz. O "tributo ao corpo negro, dono de sua própria dança" a que se dedica a feitura e a composição-provocação das imagens, a cada exibição, me faz acreditar na potência das histórias que contamos e semeamos através dos nossos movimentos, embebidos naqueles d@s noss@s mestr@s, antepassad@s, deus@s e cosmogonias que escolhemos-porque-fomos-chamad@s a nos filiar (ou simples e profundamente "porque nos foram dados", nas palavras de Monica da Costa).
>
> É assim que preferi celebrar o dia de partida da mestra de muit@s de minhas/meus mestr@s (e, por isso mesmo, minha mestra também): com respeito, reverência e alegria, pois compreendo que sua dança permanece na batalha de mil passos de cada criação, do dia-a-dia de tanta gente que faz de seus tropeços saltos… que se esgueira graciosamente por entre as pernas dos obstáculos da vida porque sabe que o verdadeiro poder reside no fluxo da poesia, na beleza da doçura que dobra e corrói qualquer viga de inflexibilidade. A querida Oxum não nos deixa esquecer e o tempo nos tem brindado com a paciência e resiliência necessárias!
>
> Não se trata de romantismo nem alienação, afinal 'diversidade' é uma palavra que ainda levará muito tempo para se tornar um pouco mais do que "uma grande falácia" [1]. Todos os dias, a violência nos rouba Claudias, Amarildos, Gambás, Douglas, Augustos, Gilbertos. Nossos olhos estão abertos, nossos corpos estão atentos.
>
> No entanto, haja o que houver, ninguém poderá realmente nos impedir de dançar. Mercedes segue nos pés das danças de tant@s que permanecem: Mestre Dionísio, Charles Nelson, Monica da Costa, Morena Paiva, João Carlos Ramos, Victor D'Olive, Rubens Barbot, Valéria Monã, Aline Valentim, Mery Horta, Diego Dantas, Italmar Vasconcellos, Denise Zenicola, Rubens Rocha, Gabriela Luiz, Amanda Corrêa Portugal, Elton Sacramento, Wilson Assis, Tatiana Damasceno, Carlos Laerte, tant@s, tant@s, tant@s e incontáveis outr@s… Nela mesma, a própria Carmen Luz. Em mim.

O autor deste texto é o escritor André Silva Bern que faz parte do coletivo "Rede de novos coreógrafos negros em dança contemporânea", o qual é orientado pela preocupação de

seus componentes em relação ao espaço ocupado pelo negro na sociedade, especialmente no universo da dança.

André destacou que a contribuição de Mercedes à dança brasileira iria além do fato de ela ter sido a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sendo a trajetória de Mercedes ainda mais valiosa pela sua representatividade profissional. Ela criou um novo estilo de dança, abrindo uma nova possibilidade para muitos dançarinos. Outros bailarinos negros postaram comentários como “ser a primeira sempre”, sobre a importância que Mercedes teve na dança, sobre o preconceito que sofreu e a necessidade do corpo negro ter o seu lugar nesse universo.

Em outra postagem, uma professora de dança afro deixou a seguinte mensagem:

> Ainda sobre Dona Mercedes Batista, compartilho abaixo os questionamentos bastante pertinentes de Edézio Paz. "Como uma pessoa como a Mestra Mercedes Baptista cremada hoje na cidade do Rio de Janeiro e com um histórico e uma contribuição gigantesca para a DANÇA e a cultura Nacional, não foi velada no Foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Oficial), onde foi à primeira negra a dançar clássico naquele palco? Tirando o Theatro Municipal do Rio, por que não foi também no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro? Quero aqui questionar o porquê Dona Mercedes em sua despedida não teve a presença das autoridades públicas de cultura? Nem ao menos uma cora de flores da Secretaria de cultura do Município do Rio de Janeiro, Secretaria Estadual de Cultura, Coordenação de Dança da FUNARTE, Sindicato dos profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro e muito menos do Ministério da Cultura? Isso pra mim enquanto militante da dança e que respeitando o valor humano do artista não poderia ficar calado, sei que essas inquietações incomodam muita gente, mas vou morrer olhando a dança como um TODO! PRECISAMOS DE RESPOSTAS, para que não continuem a cometer essas grosserias com as perdas de nossos pilares da dança. Precisamos cobrar sim de governos e instituições ligadas a dança assim como de seus gestores, atitudes a altura de nossos MESTRES. AFINAL! ESTAMOS OU NÃO ESTAMOS EM UMA DEMOCRACIA?"
>
> Dando continuidade a reflexão de Edésio, digo, de que adianta fazerem pompas e circunstâncias apenas quando morrem?!
> Estas são questões que devem ser refletidas em vários âmbitos. A valorização tem que acontecer em vida, com reconhecimentos e incentivos concretos, através de editais de fomento, por exemplo. O que acontece atualmente com o legado de Dona Mercedes no Rio de Janeiro? Cadê a sua dança, a nossa dança? Que tipo de espaços estamos ocupando?? Estamos nos organizando enquanto classe??? Concordo totalmente com a indignação de Edézio mas aproveito pra jogar a bola pra nós mesmos, agentes diretos ou indiretos do legado de Dona Mercedes. Digo isso porque cada vez mais acredito na força da coletividade e nos movimentos da sociedade e seus grupos, e cada vez menos em algum reconhecimento legítimo vindo das autoridades in(competentes).
>
> Então vamos nós, nos unir e quem sabe conseguimos dar mais força a esta dança pra que ela saia dos guetos e receba todo espaço e reconhecimento que merece. Dona Mercedes fez acontecer. Façamos também!!! Aproveito pra dizer que neste exato momento existe alguns profissionais tentando reestruturar o espaço da Dança Afro dentro do Sindicato de Dança do Rio de Janeiro.
> Fiquemos atentos!!!

Houve também a divulgação de algumas fotos da bailarina, como as do arquivo do Instituto Moreira Salles e o Arquivo Nacional.

MERCEDES BAPTISTA

Morreu, no dia 18 de agosto, Mercedes Baptista (1921-2014), a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ela aparece na foto clássica tirada por José Medeiros (reproduzida abaixo) dançando na Gafieira Estudantina com Valter Ribeiro no ano de 1956.
Foto: José Medeiros. Acervo do Instituto Moreira Salles

No dia 3 de setembro de 2014, a deputada Benedita da Silva (PT-RJ) fez uma menção à Mercedes Baptista em sessão plenária, destacando a sua importância para o movimento negro, inovação no salgueiro e sua luta enquanto bailarina negra, a qual é reproduzida a seguir:

Senhor Presidente,

Começo pedindo para que seja divulgada na Voz do Brasil e nos meios de comunicação desta casa, a homenagem que faço à primeira bailarina [negra], Mercedes Baptista, que faleceu no dia 18 do mês passado. Essa mulher, foi uma mulher magnífica, fantástica, extraordinária, uma ex empregada doméstica que tinha um sonho em ser uma via artística para engrandecer e para dar a nós, o povo negro brasileiro, uma referência nas artes da dança. E ela, foi sem dúvida, uma revolucionária que pode...a Mercedes ousou, adotou uma criatividade fantástica e extraordinária, quando ela colocou um rito de balé clássico e ousou inovar na história do carnaval carioca, incluindo numa ala, o minueto no desfile da escola de samba Unidos do Salgueiro. Mas sobretudo a história dela, como uma história de luta, foi discriminada, o preconceito foi forte, mas ela não desanimou. Era uma ativista do movimento negro, ela nunca contou pura e simplesmente o fato dela ter um nome, de ser considerada por nós, mas era uma chamada militante comum, e depois de tanto ser questionada, a sua experiência foi sendo incorporada a diversas artes praticadas no estado do Rio de Janeiro. Concluo Sr. Presidente: Morreu Mercedes Baptista Ignácia da Silva. Mercedes Baptista, sua história é de mulher negra, ex empregada doméstica, bailarina, coreógrafa e considerada a maior precursora do balé e da dança afro no Brasil. Mercedes Baptista se eterniza como a maior referência de luta diante de uma sociedade onde o êxito profissional não depende unicamente da meritocracia, mas sim da cor da pele.

Muito do que foi veiculado por ocasião do falecimento de Mercedes pode ser encontrado na biografia da bailarina, elaborada por Paulo Melgaço, publicada em formato digital pela Fundação Palmares em 2007, intitulada - Mercedes Baptista: A criação da identidade negra na dança.

O pesquisador buscou recuperar uma parte da memória da dança brasileira através da história de vida de Mercedes. Em depoimento, Paulo relata a importância de escrever sobre a vida da bailarina, divulgar seu processo de luta “pra que as novas gerações saibam que é possível, alguém que já passou por essas dificuldades, mas conseguiu chegar.” Dificuldades explicitadas em outro depoimento:

> Entrar no Theatro como bailarina, acho que Mercedes Baptista em 1947 e ela só entra porque ela era aluna da Escola, então como eu contei no livro, mostra toda a dificuldade que ela teve de fazer prova, de não ser convidada para a prova [...] A Mercedes não conseguiram barrar a inscrição, porque ela tava dentro da Escola. Toda a turma dela tava fazendo prova. E aí a gente vai passar todas as décadas, isso de 1947, em 47 e 48 a gente vai ter um casal de negros que entram na Escola que é Mercedes Baptista e Raul Soares [...]

"O que uma menina negra, no século XX, nascida de uma família sem recursos, poderia esperar para o seu futuro?" É com esta pergunta que Paulo Melgaço Silva Junior inicia o primeiro capítulo da biografia *Mercedes Baptista: A criação da Identidade Negra na Dança.*

Mercedes nasceu em Campos no ano de 1921, mas logo sua mãe, Maria Ignácia da Silva se mudaria para o Rio de Janeiro com a filha para "oferecer uma oportunidade melhor" a ela. Maria Ignácia trabalhava como empregada doméstica em casa de família no Grajaú enquanto Mercedes estudava no Colégio Municipal Homem de Mello, na Tijuca.

Com as poucas oportunidades que a bailarina teve de ir ao cinema, se inspirou na figura de Shirley Temple e Judy Garland ambas, artistas norte-americanas, a primeira considerada a maior artista infantil da década de 1930, a segunda considerada uma das maiores cantoras que atuava em filmes musicais de Hollywood, tendo no seu currículo por exemplo a atuação em O mágico de Oz em 1940.

Assim, crescia a vontade de Mercedes Baptista de ser famosa. Esse sonho e as condições financeiras sob as quais viviam ela e sua mãe, a fez procurar trabalhos como dançarina naquela época (década de 1940). Mercedes começou a estudar balé clássico e dança folclórica com Eros Volúsia na Escola de dança do Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro

Diante do seu bom desempenho e interesse pela dança, Mercedes Baptista buscou novos espaços para ampliar a sua formação profissional, conciliando assim, as aulas no Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro com as aulas na Escola de Danças do Theatro Municipal com Yuco Lindberg , bailarino estoniano que teria uma metodologia diferenciada, ensinava marcha, samba, tango, bolero; presando pela reação do corpo aos diferentes ritmos.

Em 1948, houve o concurso para admissão de bailarinos no corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Mercedes soube no dia da prova que o concurso estava acontecendo, enquanto todas suas colegas estavam na sala da audição, ela procurou seu professor e conseguiu fazer a prova com os meninos. Logo ela passaria e faria parte do corpo de baile daquela instituição. Mas aquele episódio foi interpretado por ela como um boicote,

uma tentativa de impedi-la de conseguir entrar no Theatro Municipal, devido à sua cor, como um dos seus colegas e grandes mestres do balé clássico no Brasil.

A cor da pele está entre os sinais diacríticos diante do que indivíduos são diferenciados pela pigmentação. A pele, segundo Mary Douglas (2012), representa a margem, o limite entre o corpo (interno) e o mundo (externo), simboliza o perigo da poluição tanto do corpo fisiológico quanto do corpo social. No caso de Mercedes Baptista, a sua pele negra seria um elemento poluidor rechaçado no universo do balé clássico.

Durante depoimento para o documentário Balé de Pé no Chão: a dança afro de Mercedes Baptista, a bailarina relata "Eu nem fiz muito espetáculo aqui porque eu era discriminada né?!". Mercedes ocupava sempre uma posição liminar, à margem da estrutura e convenções do mundo artístico do balé clássico. Experiência endossada pela fala de Fernando Pamplona (carnavalesco) no mesmo documentário.

> Depois da guerra em 45, havia no Rio de Janeiro um centro cultural chamado Vermelhinho, hoje Restaurante, café e Bar na Araújo Porto Alegre em frente à ABI. O Rio de Janeiro não tinha nem na zona sul, nem na zona norte, nem teatro, nem galeria de arte, nada. Toda ação cultural do Rio era feito no centro da cidade, no polígono. Todo mundo que pensava, não tô falando negócio de intelectual não porque é muito chato. Mas todo mundo que pensava ia pra lá. Quando um cara liderou o ressurgimento da cultura negra no Brasil: Abdias Nascimento. Havia um maestro: Abgail Moura, negro que fazia concertos na ABI. Dona Trindade (Margarida Trindade) fez o Teatro Folclórico mais tarde chamado Teatro Popular Brasileiro ou vice-versa. Santa Rosa foi um dos grandes expoentes da pintura. Lá no meio tinha uma garota que era do Theatro Municipal e tinha muito pouca chance no Theatro Municipal por ser negra. Linda, maravilhosa, boa pra caramba e que dançava, mas não era muito clássica não. Tinha muito mais chance quando fazia o Batuque do Nepomuceno, o Maracatu do Chico Rei. (Fernando Pamplona)

Nas entrevistas realizadas com alguns ex-alunos de Mercedes, questionei se a bailarina chegava a se referir à discriminação que sofria no Municipal enquanto bailarina clássica. Seu ex-aluno Pedro relatou que a bailarina comentava: "eles me pagam, mas não deixam eu trabalhar" Ela ia assinava ponto, ficava lá. Mas não dançava não. Até aposentar. Aí ela se aposentou e acabou a cadeira que ela ocupava, não se falou mais nisso".

Angelina por sua vez, contou que a bailarina muitas vezes falava sobre a discriminação sofrida:

> Mas apenas nas entrevistas que dava, para gente mesmo não, para gente ela dava força. "Ah! Vocês não sabem o que eu passei! Não sabem o que eu passei!". Na nossa época era mais fácil. Ela foi pior porque foi sozinha. Nós fomos em grupo. Quer dizer...o grupo...e a gente caía dentro mesmo. A gente dançava. E era aquilo que nós podíamos mostrar e fazer bem. Ela não, ela começou com o clássico, com aquelas bailarinas brancas no Theatro Municipal. Foi muito mais difícil pra ela. Mas pra nós, da nossa parte não. Nós éramos Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Balé folclórico mesmo. Ela já era o clássico.

Ser “de cor” ou ser “negra” pode ter uma conotação negativa, um estigma (GOFFMAN: 2012) que muitas vezes foi atribuído ao fenótipo de Mercedes Baptista, a qual sempre comunicava a sua identidade social, mesmo sabendo as consequências que poderia ter nos contatos mistos que fez durante sua vida, assim como no contexto da dança. Dessa maneira, a estada da bailarina no Theatro Municipal se constituía em um elemento perturbador e não bem vindo para organização do corpo de baile da instituição e a apresentação estética dos balés, ficando reservado à bailarina, o que ela chamava de “comparsaria”. As danças mais exóticas eram sempre adaptadas para ela.

No entanto, a aproximação de Mercedes do Movimento Negro do qual o Teatro Experimental do Negro faria parte, possibilitou que as características corporais da bailarina se transformassem de estigmatizadas em sinais de prestígio.

A partir de 1948, ao ganhar um concurso “Rainha das Mulatas” promovido pelos membros do Teatro Experimental do Negro, Mercedes passou a integrar esse grupo como coreógrafa, bailarina e colaboradora.

O Teatro Experimental do Negro sempre esteve envolvido na promoção de atividades que envolvessem a ampliação e a discussão de um processo mais democrático das relações entre negros e brancos no país. Este grupo fazia parte de um movimento de consciência da condição de “ser negro” que ganhava forças a partir de 1945 no Brasil. Entre alguns dos seus membros influentes encontramos Solano Trindade e Abdias Nascimento .

Aproximadamente, em 1950, Abdias Nascimento teria convidado Katherine Dunham para vir ao Brasil. Ela era uma coreógrafa e antropóloga norte-americana que desenvolvia um trabalho especificamente com bailarinos negros. O intercâmbio proporcionado pelo encontro das duas dançarinas, entre a cultura brasileira e a norte-americana, foi fator decisivo na carreira de Mercedes Baptista, momento em que começou a se dedicar ao estudo da cultura negra, a pesquisar sobre religião, danças regionais, principalmente na época em que ficou na Dunham School of Dance em Nova Iorque a convite da coreógrafa.

Em 1953, para não perder seu lugar efetivo no Theatro Municipal, Mercedes retorna ao Brasil e aqui funda o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, com repertório próprio. Mercedes desenvolveu um gestual para a dança afro no Brasil a partir de pesquisas em rituais de candomblé, especialmente do terreiro de Joãozinho da Golméia.

O trabalho de dança afro de Mercedes era conjugado com o ensino de dança clássica e dança moderna. As aulas eram de graça inicialmente no Estudantina Musical localizado na Praça Tiradentes no Centro do Rio de Janeiro e posteriormente na academia da bailarina em

Copacabana, podendo ser realizadas nas dependências do Theatro Municipal algumas vezes. Essas descrições foram apontadas em alguns depoimentos de formas variadas.

> [...]com a Dona Mercedes era afro e clássico, depois o professor Raul Soares, lá na academia dele, lá em Copacabana, dava só o clássico. E todos nós dançarinos afro do Ballet Folclórico de Mercedes Baptista, todos nós tínhamos base clássica de dança.

> [...] Nós fazíamos as aulas na sala de aula do Municipal. Isso aí era um escândalo. Quando ela chegava lá era um problema. Na sala de aula, o pessoal do Ballet dela ela levava pra fazer aula lá na sala do Municipal. Com aquelas barras maravilhosas. Com toda a estrutura, apesar de que a sala superior do Estudantina não era lá essas coisas. Não era muito ruim. Que tinha barra, tinha tudo, era preparado pra ela, só não tinha espelho. (Pedro)

A atuação de Mercedes Baptista inicia-se como uma artista integrada e transforma-se em inconformista, definições de Howard S. Becker em seu texto Mundos Artísticos e Tipos Sociais (1977). Segundo o autor, há "quatro formas de se estar orientado para o mundo artístico.": de maneira integrada, inconformada, ingênua e popular. O integrado compartilha e adapta-se às convenções que coordenação à ação coletiva daquele mundo artístico, este também pode produzir inconformidades e conflitos. O artista inconformista continua sentindo os efeitos do treinamento adquirido segundo as convenções do seu mundo artístico, mas se recusa a seguir suas normas forçando – o, "exigindo que, em vez de ele se adaptar às convenções impostas por esse mundo, seja este que se adapte às convenções estabelecidas nele para servir de base ao seu trabalho".

Dessa maneira, Mercedes não rompeu totalmente com a técnica clássica, utilizando o seu aprendizado para ensinar a dança afro e coreografar as alas do carnaval, mas procurou outros caminhos em que sua aparência e maneiras de dançar fossem prestigiadas, forçando também o mundo artístico do balé clássico a abranger a técnica da dança afro.

O trabalho da artista foi divulgado nacional e internacionalmente, principalmente em países como Argentina, Uruguai, Estados Unidos e França, conseguindo grande interesse de empresários e atenção da mídia, sendo divulgada em televisões e revistas importantes para a época. A artista é amplamente conhecida como precursora da dança afro no Brasil, estilizando as danças características do candomblé, atribuindo esse elemento da cultura negra brasileira um caráter central e positivo tanto no país quanto no exterior. Se constituindo como um ícone para bailarinas e bailarinos negros.

Em 1966, a bailarina foi convidada a ministrar aulas de Danças Afro-Primitivas na Escola de Dança Maria Olenewa, disciplina que passou a integrar o currículo da escola em 1968, onde a bailarina permaneceu trabalhando até 1982 quando se aposentou.

Na década de 60, Mercedes também teve destaque através de sua participação e de seu Ballet nos desfiles das escolas de samba no carnaval, especialmente pela inserção do minueto,

tipo de dança dos salões da corte no século XVI na França, no desfile da G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro com o enredo "Xica da Silva". Apesar das críticas sofridas pelos passos marcados, tipo de dança introduzido no desfile das escolas de samba durante o carnaval, posteriormente foram rendidas homenagens a Mercedes Baptista pela inovação, pelas alas coreografadas desde 1976. Nesse ano a G.R.B.C Alegria de Copacabana saiu na avenida com tema "Bela Mercedes Mais um Carnaval", apresentando um desfile em que a vida de Mercedes foi apresentada em quatro fases; a tentativa na dança, o folclore negro no Brasil como descoberta de suas raízes, a terceira sobre sua vivência artística e a última sobre o carnaval.

Já em 2005, ela foi homenageada pelo G.R.B.C Unidos de Tubiacanga , cujo enredo era " De Bandeira a Estandarte, Manoel Dionísio nossa obra arte" em que era retratada a influência da bailarina na vida deste, que foi o fundador da Escola de Mestre-sala e Porta Bandeira.

Em 2008, a G.R.E.S Acadêmicos de Cubango desfilou no grupo de acesso com o enredo "Mercedes Baptista, de Passo a Passo, um passo". Aqui destaco uma parte do refrão:

> Baila…
> Vem fazer parte dessa emoção
> Teu manto verde e branco é tradição
> Cubango, luz da minha vida
> Mercedes Baptista, divina tu és
> Ponho a Avenida a teus pés

Mercedes elaborou um novo gestual e uma nova modalidade/linguagem dentro do universo da dança, o que parece ter sido muito profícuo para o que observamos hoje no desenvolvimento de projetos e aulas em torno dessa dança – conhecida como dança afro. Porém, temos um dado que não se pode desprezar, a sua (in)visibilidade dentro do universo do balé clássico e a sua não legitimação enquanto bailarina clássica.

O estigma atribuído a Mercedes por ser negra, interferia na interação vivenciada por ela no contexto do balé clássico, desacreditando sua atuação como bailarina clássica, impedindo que outros atributos seus sobressaíssem a sua cor e às expectativas que o mundo artístico do balé clássico tinha em relação aos negros. Um mundo artístico que se impregnava pelas informações sociais que havia em relação a brancos e não brancos possuem na sociedade brasileira, no qual há lugares e características específicas para os dois grupos "raciais" (GOFFMAN:2012).

Segundo Goffman (2012), a informação social a respeito do indivíduo deve ser utilizada por ele como ponto de partida para pensar em qual plano de ação irá empreender, o qual pode

ser decisivo na interação a ser estabelecida. Dessa maneira, podemos considerar que o indivíduo possui uma margem de ação a respeito do estigma que se formou sobre uma caraterística que o diminui e o torna diferente dos "normais".

Esse "plano de ação" pode ser aproximado da noção de projeto e de campos de possibilidades de Gilberto Velho (2013). O indivíduo pode organizar sua conduta para alcançar determinado fim, conduta que será reorientada quando em contato com outros projetos e o conjunto de possibilidades de realizá-los. Dessa forma, possibilidades socioculturais e a informação social atribuída ao sujeito influenciam a maneira como ele agirá.

Dessa maneira, a aproximação de Mercedes Baptista do Movimento Negro e o desenvolvimento de outras habilidades gestuais conjugadas com a dança clássica, lhe permitiu lidar com as expectativas que havia em relação ao sujeito negro naquela época, transformando-se de persona non grata a ícone. Conforme depoimento de Eloísa: "O que a Mercedes fez foi levar as danças de candomblé e das festas negras para dentro do palco e para dentro da academia. Esse foi o grande, a grande coisa da Mercedes."

Mercedes auxiliou na construção de uma nova perspectiva para o corpo negro dentro da sociedade brasileira, retirando-o de um lugar estigmatizado, reconhecendo a maneira de dançar advinda da cultura africana ou brasileira principalmente presente no candomblé, revestido de um caráter afirmativo. Bailarinos que dançavam com ela relatam o prestígio que tinham entre os pares quando sabiam que eles eram dançarinos do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

> Mas por incrível que pareça, eu criei os meus filhos todos dançando. Com dinheiro de dança. Isso graças a Deus e a Dona Mercedes Baptista. E ela tem aí, uma quantidade de discípulos dela vivendo da dança até hoje. E em todo lugar que chega um discípulo da Mercedes Baptista pra fazer alguma coisa de dança, algum teste, aí quando o pede o currículo "Você dançou com quem?" Sinceramente, quando se fala em Mercedes Baptista, as pessoas já te olham de uma outra forma. Por conta de que, Dona Mercedes Baptista. (Pedro)

> [...] quem era do grupo dela, do Ballet dela, que passou na academia, que fazia aula com ela, tinha muitas partes de dança que convidava a gente pra dançar, fazia não sei o que, fazia televisão, pra viajar e outras coisas, não precisava de fazer teste, porque sabiam que nós éramos cria da Mercedes Baptista. Então ela era uma referência, na época, pra quem dançava. Muito boa. Quem saía dela, saía porque não sabia dançar, ou se não, tinha que aturar ela. Ela era fogo. Mas foi muito bom, quem passava com ela sabia que podia trabalhar em qualquer lugar, da parte da dança afro. (Angelina)

A contribuição do balé clássico, nesse sentido, foi utilizada para ampliar e auxiliar a codificar passos que não haviam sido padronizados e divulgados como técnica, ao mesmo tempo em que era possível utilizar o movimento do quadril, apresentar coxas mais grossas, quadril largo, em que o movimento do umbigo dificultado no aprendizado do balé clássico no

Brasil, foi enfatizado e apreciado na dança afro, assim como na avenida durante o desfile das escolas de samba.

Diferente da experiência que Mercedes teve com a dança clássica, seus bailarinos/ dançarinos apresentam uma vivência positiva da dança afro, tanto no Brasil, quanto no exterior. Possibilitando outros horizontes além das profissões que poderiam ser desempenhadas por negras e negros conjugadas com a situação econômica que apresentavam.

A experiência de Mercedes enquanto bailarina clássica e precursora da dança afro pode ser compreendida como experiência mediadora (VELHO: 2013).

> Os indivíduos, especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes. Ora, certos indivíduos mais do que outros não só fazem esse trânsito, mas desempenham papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências. Pelas próprias circunstâncias da vida na sociedade contemporânea, alta proporção de indivíduos transita, inevitavelmente, por diferentes grupos e domínios sociais (pp. 142-143)

Segundo Velho (2013), a sociedade metropolitana moderna contemporânea apresenta determinada organização social em que as diferenciações socioculturais e a "descontinuidade em termos de papéis sociais e planos de realidade" são mais evidentes, organização na qual o indivíduo e a sua subjetividade passaram a ocupar um lugar central nas relações sociais. Há a possibilidade de um indivíduo participar de diversos "mundos sociais e níveis de realidade" concomitantemente. Assim, ele não necessita de um deslocamento físico-geográfico para transitar entre diferentes realidades socioculturais, estilos de vida e formas de perceber essas realidades.

O trânsito entre diferentes mundos sociais e níveis de realidade, pode ser realizado por indivíduos artistas, funcionando como intermédio e difusor de "práticas e valores", "trazendo informações e procurando traduzir e interpretar referências e padrões" de determinado mundo, permitindo um "fluxo de informações [...] que não apagam, mas são paralelos à desigualdade econômica e à distribuição de poder".

Dessa maneira, ainda que a biografia de Mercedes seja uma biografia de dificuldades de se estabelecer como bailarina clássica e da dança afro ser reconhecida de maneira central na sociedade, Mercedes estabeleceu canais de comunicação que levou o candomblé para os palcos, viajou para outros países junto com seu Ballet Folclórico, se apresentou em palcos de teatros de revista, ministrou aulas de dança afro na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa e também compôs um curso em que os dançarinos do Ballet Folclórico Mercedes Baptista faziam aulas de dança clássica e dança moderna.

Tanto o universo do balé clássico quanto da cultura afro-brasileira foram influenciados pela presença de Mercedes nesses dois contextos. Ela possibilitou bailarinas e bailarinos clássicos e seus dançarinos estarem em contato com outras linguagens que fugiam às realidades socioculturais por eles vivenciadas. Mercedes transitava entre o que era popular e o que era considerado de elite, permitindo que o aprendizado da dança clássica também englobasse outros gestuais que incluíam a cultura popular brasileira. De outra maneira, conseguiu também trazer o status da dança clássica para a dança afro, uma técnica popular que poderia ser transmitida e estilizada.

Da mesma forma, existe um compromisso com a dança de Mercedes, que passadas através da oralidade e da experiência, alunos como Tiago tentam perpetuar o legado deixado pela bailarina. Tiago, nas três vezes em que nos encontramos, relatou que para ele era necessário continuar a ensinar a técnica de dança afro-brasileira que aprendeu com Mercedes Baptista. Especialmente por não ser uma técnica registrada e por seus colegas terem encerrado a carreira de dançarinos, sendo ele o "único" a continuar a transmitir essa maneira de dançar para outras gerações.

Podemos dizer também que a dança afro de Mercedes Baptista hoje deu origem a outras formas de dançar afro, com passos mais relacionados ao que se denomina dança afro-primitiva, assim como dança afro moderna (LIMA: 2005). A primeira com gestos mais enérgicos requerendo mais destreza corporal rememorando danças tribais, enquanto a segunda tem a preocupação maior com o gestual e a sua simbologia.

No entanto, o trânsito entre um contexto social e outro não retirou a bailarina da margem quanto à técnica clássica. As fronteiras simbólicas que diferenciavam e diferenciam bailarinos clássicos de dançarinos, continuaram presentes. Da mesma forma a atuação de Mercedes era percebida de maneira mais natural quando ela dançava afro. Apesar da mediação, as fronteiras não foram desfeitas e podem funcionar como denúncia da diferença de classe, mas principalmente de cor.

Algumas realidades socioculturais concorreram e influenciaram mais ou menos para a busca de Mercedes para ser bailarina clássica. O desejo de dançar foi despertado inicialmente quando teve contato os filmes de Hollywood enquanto assistia a "pequena notável" Shirley Temple dançar, sapatear, cantar e atuar. O projeto de governo cosmopolita e de modernização e o crescimento das produções midiáticas estrangeiras, especialmente as que vinham dos Estados Unidos, concorriam com a realidade sociocultural de Mercedes, o que permitiu a bailarina vislumbrar a carreira artística em vez de trabalhar na bilheteria das salas de exibição daqueles filmes ou como empregada doméstica como o fez quando jovem.

Na escola em que ela estudava havia aulas de dança, mas a bailarina relatou que não podia fazer aulas porque era só para brancas. Começando a fazer aulas apenas no Serviço Nacional de Teatro com Eros Volúsia. Mas tarde ela procurou fazer aulas na Escola de Bailados do Theatro Municipal.

Ainda em depoimento para o documentário Balé de pé no chão quando declara: "procurei fazer aula lá no Theatro Municipal. Clássico. Eu não sou besta, né?!" A bailarina já compartilhava da ideia que havia algo de prestigioso em fazer balé clássico e que o Theatro Municipal era o ambiente onde isso poderia acontecer. Da mesma maneira que essa instituição também representava sinal de status e distinção de classe para a elite carioca que tentava alcançar os padrões de modernização europeus.

Mercedes conduziu suas ações para alcançar seu objetivo de ser uma artista como Shirley Temple. Nesse sentido se aproximou do universo do balé clássico e procurou estudar em escolas renomadas. Mercedes tinha um projeto. Gilberto Velho (2013), considera projeto toda ação coordenada para atingir determinado fim. Da mesma forma, era um projeto porque podia ser comunicado, era "potencialmente público" e também era parte de uma escolha individual. Mas o autor considera que os projetos não estão soltos no mundo. Eles existem em um determinado contexto e são realizados de acordo com as possibilidades socioculturais em que o indivíduo que projeta está inserido. Para projetos subjetivos há realidades objetivas.

> De qualquer forma, o projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Formula-se e é elaborado dentro de um campo de possibilidades, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria ação de indivíduo como dos temas, prioridade e paradigmas culturais existentes. Em qualquer cultura há um repertório limitado de preocupações e problemas centrais ou dominantes. Há uma linguagem, um código através do qual os projetos podem ser verbalizados com maior ou menor potencial de comunicação. A própria condição de sua existência é a possibilidade de comunicação. Não é, nem pode ser, fenômeno puramente subjetivo. Há, sem dúvida, uma relação entre projeto e fantasias que não pretendo explorar aqui, mas o projeto para existir precisa expressar-se através de uma linguagem que visa o outro, é potencialmente público. Sua matéria-prima é cultural e, em alguma medida, tem de "fazer sentido", num processo de interação com os contemporâneos, mesmo que seja rejeitado. Outra ideia importante é a de que os projetos mudam, um pode ser substituído por outro, podem-se transformar. O "mundo" dos projetos é essencialmente dinâmico, na medida em que os atores têm uma biografia, isto é, vivem no tempo e na sociedade, ou seja, sujeitos à ação de outros atores e às mudanças sócio-históricas. (p.101)

A bailarina conseguiu fazer o curso apesar da sua condição financeira, mas não conseguiu obter prestígio dentro na instituição quando começou a trabalhar no corpo de baile da mesma. Nesse sentido a fronteira simbólica que esteve presente na vida de Mercedes desde sua juventude ficou mais nítida para a bailarina quando não conseguia exercer a sua função, dançando destacada apenas em papéis exóticos, exemplo disso quando entrava no balé Aída,

em cima de uma bandeja, sem sapatilhas de ponta (consideradas sinal de virtuosismo e evolução da técnica clássica).

Nesse sentido, a organização do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para exibição de balés de excelência, não incluía a presença de "bailarinas de cor", segundo os dados da biografia de Mercedes Baptista.

A trajetória de Mercedes, no âmbito das relações raciais no Brasil, pode ser compreendida através da análise de DaMatta (1987) a respeito da fábula das três raças. O autor observa que a sociedade brasileira herdou da coroa portuguesa a estrutura social extremamente hierarquizada, onde cada seguimento da sociedade teria seu devido lugar. Um tipo de organização social que se conservou mesmo depois da Independência do Brasil em relação a Portugal e da Abolição da Escravidão. De um lado estaria república liderada por uma elite conservadora, de outro uma medida política de cunho progressista.

Nesse sentido, era necessária uma ideologia em que as relações de poder se mantivessem, em que negros e índios permanecessem ocupando o mesmo lugar na sociedade brasileira, apesar do reconhecimento dos valores que ambos "grupos raciais" teriam. O embasamento para isso ocorreria a partir das teorias racistas, que ganham destaque no século XX, como a de Gobineau, em que haveriam três tipos raciais: os brancos, os amarelos e os negros. Os primeiros detentores de qualidades intelectuais equilibradas com "propensões animais" e "manifestações morais". Para os outros tipos, o intelecto diminuiria em relação às outras duas categorias de classificação. Esse esquema elaborado sobre as raças humanas por Gobineau, segundo DaMatta (1987):

> "põe a nu não só a questão da diversidade, como também a concepção da superioridade das chamadas "raças brancas"[...]. Estamos diante de um verdadeiro código natural e diante de realidades que jamais podem mudar pelo ato puro simples da vontade. Ao contrário, nesta perspectiva, as qualidades positivas e negativas são dadas de uma vez por todas – sendo depois o destino da "raça" atualizado numa mera questão de combinações. Se as "propensões animais" são fortes e não contrabalançadas por "manifestações morais", a "raça" estaria condenada a ter uma vida coletiva deficiente e desorganizada. Do mesmo modo e pela mesma lógica, quando as "propensidades animais" são forte e o "intelecto" é vigoro, como corre com as "raças brancas", o resultado é uma grande expansão do sentido moral, com uma complexa e variada organização política emergindo"(pp. 72-73)

A teoria racista de Gobineau teria dado ensejo ao surgimento de teorias "arianistas" em produções intelectuais na Europa e Estados Unidos. O prestígio que esses estudos estrangeiros têm possibilitou que aquelas teorias fossem aceitas facilmente no Brasil. Não obstante, Da Matta alerta para a associação entre biologia, história com a moralidade como base para essas teorias, em que o prestígio advindo das combinações dessas três fatores

estariam de acordo com a divisão da sociedade em segmentos e hierarquização segundo “os tipos físicos e origens sociais”.

De outra maneira, o determinismo da teoria racista de Gobineau possibilitaria pensar sobre “a dinâmica das “raças”, abrindo a discussão das dinâmicas sociais”. Saindo dos tipos puros para a relação entre as raças.

O aprisionamento e redução da diversidade humana àquelas características biológicas e sociais, o prestígio de determinadas características e a problemática sobre as relações estabelecidas entre pessoas de raças diferentes, associou-se com a forma desigual com que a sociedade brasileira se organiza, fazendo com que algumas situações de subalternidade como dos negros e índios fossem naturalizadas sem que necessário fosse segregar esses “tipo raciais” daqueles de “raça branca”.

O eco desses pensamentos sente-se nos estudos de Sílvio Romero e Nina Rodrigues quando pensam a sociedade brasileira através de um triângulo racial, diante do que os brancos ficam no topo, sozinhos, enquanto a base é ocupada por negros e índios. Nessa triangulação, também era possível visualizar o híbrido, os interstícios e a mestiçagem. A interação entre esses diferentes segmentos sociais é uma forma de adiar o confronto e de deixar a organização social como está: desigual. Segundo a teoria racista, essa interação entre as raças seria um problema, porque diminuiria a qualidade das raças, retirando-as de seu estado puro, assim como das características a elas atribuídas. Uma interação em que as questões políticas e econômicas são deslocadas para a questão racial, biológica, ao mesmo tempo em essas se conjugam.

> Num meio social como o nosso, onde “cada coisa tem um lugar demarcado e, como corolário, - cada lugar tem sua coisa”, índios e negros têm uma posição demarcada num sistema de relações sociais concretas, sistema que é orientado de modo vertical; pra cima e para baixo, nunca para os lados. É um sistema assim que engendra os laços de patronagem, permitindo conciliar num plano profundo posições individuais e pessoais, com uma totalidade francamente dirigida e fortemente hierarquizada. (DaMatta; 1987: p. 77)

A particularidade do racismo à brasileira é a possibilidade de interação entre os diferentes “tipos raciais”. O que pode envolver intimidade, consideração daqueles que ocupam um lugar hierarquicamente superior em relação aos outros tipos raciais ou sociais na organização social brasileira, sem que a estrutura de nossa sociedade e as relações de poder inerentes a ela, sejam ameaçadas por isso.

De fato, a mistura, o mestiço, o híbrido que aqui se forma devido o contato entre brancos, negros e índios, é uma mistura buscada no sentido de evitar conflitos e confronto e colocar em xeque a estrutura de poder vigente.

A relação entre estrutura de poder e racismo, pode ser compreendida também na obra de Mary Douglas em Pureza e Perigo (2012). Ao falar sobre os Limites Externos, a autora busca fazer outra abordagem sobre a relação de comunidades primitivas com o seu corpo retirando essa relação do plano psicológico simplesmente, considerando-a sociologicamente. Uma relação simbólica e culturalmente definida.

A particularidade do racismo à brasileira de Da Matta (1987) aproxima-se do seguinte argumento de Douglas (2012): "Cada cultura tem seus próprios problemas e riscos específicos. As margens particulares do corpo a que suas crenças atribuem poder dependem da situação em que o corpo está refletido."

A problemática em relação a cor da pele, aos lábios, ao cabelo que marcam a aparência do negro são problemáticas também em relação à margem, é na margem que se estabelece o limite entre o público e o privado, entre a ordem e a desordem, entre a pureza de uma comunidade e o perigo dela se desfazer. Se analisarmos o lugar que o negro ocupa na sociedade brasileira, segundo DaMatta (1987) e Douglas (2012), o corpo do negro liberto se constitui em um elemento ameaçador da estrutura de poder desigual existente em nosso país.

Sendo a elite branca uma parte ínfima da sociedade brasileira, a tentativa de permanecer intacta permanecerá e será justificada de variadas formas, como as teorias racistas o fizeram, no sentido de controlar e classificar o negro, garantindo que essa elite não será contaminada e perderá seu status.

De outra forma, a possibilidade de suspensão da ordem se torna tão assustadora, que para garantir sua unidade "política e cultural", permite-se a proximidade do elemento ameaçador, mantendo-o tão próximo que não saia do controle, mas distante o suficiente para que não desfaça as fronteiras, nesse caso, os limites existentes entre um e outro "tipo racial". O negro não é simbolizado simplesmente por sua aparência, de outro modo sua aparência simboliza toda a mudança na hierarquia social não desejada pela "elite branca".

Devido à eficácia com que as teorias racistas se difundiram tanto no saber da população brasileira, quanto na produção científica no país, o negro acabou ocupando um lugar marginal na sociedade brasileira, um lugar de liminaridade, simbolizado pela sua aparência, devido as margens que seu corpo apresenta. Segundo Victor Turner, os

> atributos da liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam a rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao

> estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. (1974: p.117)

Nesse sentido, Mercedes Baptista poderia ter acesso a um cargo público como bailarina, em uma instituição renomada como o Theatro Municipal, mas teria a sua atuação o tempo todo controlada, limitada, ocupando uma função liminar, uma posição de invisibilidade. Entre ser e não ser efetivamente bailarina. Entre trabalhar e só assistir às aulas. Dessa forma, haveria algumas maneiras de se justificar a permanência da bailarina naquela instituição em uma posição secundária, que omitissem o conflito entre o fato dela ser negra em um lugar destinado a elite branca carioca da primeira metade do século XX. Uma delas está no documentário a respeito da vida de Mercedes: era atrevida; outra escutei em uma das entrevistas que fiz: não se esforçou o suficiente.

Mercedes só conseguiu ser reconhecida quando ocupou um lugar no cenário da dança brasileira no qual é esperado que os negros estejam, associando o corpo negro a um corpo que já nasce pronto para o samba, para o molejo, como se essas qualidades fossem inatas e não culturalmente aprendidas e desenvolvidas. Nesse sentido, Mercedes foi reconhecida pela sua inovação voltada para a dança afro-brasileira.

Assim, por mais que Gilberto Freyre (2004) tenha atribuído às formas de pensar e agir dos índios e dos negros assim como dos brancos do plano da natureza para o plano da cultura, não retirou os dois primeiros do lugar de subalternidade e passividade. Nesse contexto, o fato de Mercedes Baptista estar presente no corpo de baile do Theatro Municipal, não constituía igualdade de tratamento e ocupação de "mesmos espaços" que os bailarinos "brancos".

Apesar de Mercedes se sentir discriminada, o relato dos seus alunos nos permite perceber que as entrevistas eram o momento em que bailarina tentava denunciar o tratamento a ela dispensado na instituição. Enquanto a sala de aula e o palco eram reservados a mostrar suas habilidades corporais e artísticas tanto individualmente quanto através do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

O silêncio do palco, assim como a busca de Mercedes por uma modalidade de dança de origem europeia, remetem à ideia de preconceito de marca elaborada por Oracy Nogueira (2006). Discriminação que tem como base a aparência do grupo discriminado, incluindo os gestos, o sotaque, a fisionomia, ele apresenta algumas formas particulares de ser manifestado.

Um deles é a suscetibilidade que é evitada do grupo discriminador ao grupo discriminado, posto que não é de bom tom trazer à discussão o aspecto da cor na presença do

segundo grupo, para não causar-lhe constrangimento. Assim, o conflito direto é evitado sempre na sociedade brasileira, caracterizada por essa maneira de discriminar e de se comportar nas relações sociais estabelecidos no país. Dessa maneira, Mercedes teria suas ações limitadas, mas ninguém anunciaria que ela não era bem vinda naquele ambiente.

A bailarina, como única mulher negra compondo o corpo de baile da instituição, juntamente com o bailarino Raul Soares, formava um contingente pequeno, que remete a outra característica do preconceito de marca definido por Nogueira (2006). Os traços negróides serão mais acomodados quanto mais pessoas houver apresentando essas características e serão menos aceitos onde o contingente for menor.

É necessário observar que, traços físicos, todos os seres humanos possuem, características constituídas por combinações genéticas e variações climáticas e ambientais. No entanto, dizer que um traço é negroide ou não, não é algo inato e sim construído culturalmente, como elemento de diferenciação ou pertencimento dos indivíduos e grupos sociais, étnicos ou raciais, como instrumento de classificação e identificação de uns em relação aos outros.

Retornando a análise de Oracy Nogueira (2006), outro fator que caracteriza o preconceito de marca é a falta de solidariedade entre aqueles que fazem parte do grupo discriminado. Uma vez que é manifestado de maneira sutil e sua intensidade é inversamente proporcional à presença de traços negróides, as pessoas do grupo discriminado procuram saídas individuais para tentar burlar as barreiras impostas por esse tipo de preconceito.

Segundo Sousa (1983), essa falta de solidariedade se deve à referência negativa que o sujeito negro tem em relação ao seu grupo de origem. Pensando que ascender socialmente seria vivenciar a experiência da brancura, a qual está atrelada a ocupar um lugar na estrutura social de centralidade e comando, enquanto ser negro, ocupar o lugar de subalternidade.

No encontro cultural promovido por artistas negros desde 1945 os traços físicos da bailarina não tinham uma conotação negativa. Espaço em que era reivindicada a afirmação da identidade negra e a luta pela conquista de acesso a determinados contextos socioculturais. O que somado à restrição da atuação de Mercedes como bailarina clássica, influenciando a reorientação de sua trajetória.

Diante da análise de Sousa (1983), quando o sujeito toma consciência do processo ideológico que cerceia suas ações, ele pode se apropriar dessa consciência e reformulá-la, de maneira que as diferenças sejam aceitas sem que lhe seja tirada a dignidade. O que ocorreu quando Mercedes se apropriou de uma das possibilidades para que continuasse dançando e para que fosse reconhecida, a partir do desenvolvimento do gestual da dança afro-brasileira.

Da mesma forma, o campo de possibilidades (VELHO: 2013) que foram apresentados a ela, assim como a realidade sociocultural que concorria com os projetos pessoais da bailarina, colocaram em xeque a sua identidade através da profissão e do prestígio da dança clássica, e fizeram com que ela buscasse novos caminhos e outros meios de pertencimento e de identificação, aproximando-se da cultura negra brasileira.

O desenvolvimento de um léxico, de um gestual próprio que interligou a dança clássica (considerado erudito) e o gestual do candomblé (popular ou marginalizado), fez Mercedes se destacar pelo seu papel mediador entre esses dois universos, entre o "erudito e o popular". O balé clássico compondo coreografias no carnaval, o candomblé e as danças populares apresentados no palco dos teatros.

O contato de Mercedes Baptista com Shirley Temple e seus cachos dourados através dos filmes hollywoodianos do início do século XX, incitou a vontade de Mercedes Baptista em seguir o mesmo caminho daquela artista, que dançava, cantava e atuava. "Contudo, passou despercebido, para a jovem sonhadora, o tom da pele de suas estrelas. Talvez Mercedes ainda fosse muito jovem para perceber a diferença que essas pequenas sutilezas poderiam provocar." (SILVA JUNIOR: 2007). No entanto, ao vivenciar a discriminação durante sua carreira e o encontro com ativistas do movimento negro reorientou a vida da bailarina para busca da identidade negra.

Mas o fato de reorientar a vida e de Mercedes conseguir fazer o papel de mediação entre esses diferentes ambientes, não resultou na retirada do corpo da bailarina ou do bailarino negro desse lugar de marginalização no balé clássico do Rio de Janeiro, mas possibilitou que a bailarina fosse eternizada como um símbolo de luta que está em processo, vivenciada por bailarinas e bailarinos clássicos, mas especialmente para indivíduos engajados na afirmação da identidade negra e da cultura afro-brasileira.

No entanto, a interação não pressupõe somente escolhas orientadas por campos de possibilidades, a escolha também é orientada no sentido das expectativas. Nesse sentido o sucesso da carreira de Mercedes só ocorreu quando ela se encontrava num espaço onde a expectativa do grupo discriminador pensava que ela poderia ocupar, um lugar ressignificado pela luta de afirmação do movimento negro.

O balé clássico nesse sentido, pode ser observado como uma área pesada, enquanto a dança afro, uma área leve (SANSONE :2007), as quais são definidas de acordo com a maneira como as relações raciais são estabelecidas.

Os espaços considerados áreas pesadas são aqueles em que ser negro é um diferencial, considerada uma característica de conotação negativa, principalmente como ambientes de

trabalho.

Os espaços considerados áreas leves são aqueles em que ser negro não é um empecilho ou aqueles em que ser negro é percebido como algo natural ou sinal de prestígio onde a população negra O que é reafirmado na fala dos alunos de Mercedes e outras gerações em que não havia o sentimento de discriminação, nem mesmo fora do país, mas sim de admiração.

5 **QUINTO ATO – O QUANTO CUSTA SER UM BAILARINO NEGRO**

5.1 **Cena Um: Notas sobre uma identidade contaminada**

Ao longo dessa dissertação, apresentei a rotina de um bailarino clássico, mostrando que por ser intensa e exigir o trabalho árduo de movimentos corporais, requer dedicação, atenção e sensibilidade aos mesmos e, relacionei esta colocação ao pensamento de Csordas (2008) a respeito dos "modos somáticos de atenção". Para este autor, esses se constituem como formas de atenção que dispensamos ao corpo enquanto objeto de nossa percepção ou dispensamos a algum objeto com o nosso corpo. Segundo Csordas (2008) o corpo é considerado a base existencial da cultura e a experiência do mundo é uma experiência corporificada.

Retomo esses ensinamentos para pensar sobre a visão de mundo de bailarinas e bailarinos clássicos, bem como discuto algumas questões em torno da categoria raça. Nesse sentido, aquela forma específica de ser, fazer e agir é elaborada em interseção com a maneira como os bailarinos interpretam e internalizam os aspectos raciais atribuídos à população, através da ideia de democracia racial, contínuo de cor e discriminação.

Lembro, inicialmente, que a vida em sociedade conduz, muitas vezes, a maneira das pessoas que fazem parte de seu contexto social, segundo atributos comuns que seus membros possuem, considerados uma constante, uma normatividade, a partir da qual a identidade das pessoas é aferida, resumida e reduzida, classificando-as e posicionando-as socialmente, construindo assim uma identidade social (GOFFMAN: 2012).

Essa identidade pode ser "normal" ou estigmatizada". Goffman (2012) defende que todos os indivíduos apresentam essa identidade, no entanto só poderão ser considerados de uma ou outra forma na interação face a face, o que fará a relação entre essas duas condições humanas variar de acordo com a realidade vivenciada.

É a interação face a face que possibilita o estudo do estigma, priorizando o momento em que a ação é realizada. O indivíduo é considerado capaz de manipular os próprios atributos de acordo com a interação. No entanto, as suas possibilidades de ação são limitadas pela estrutura social, pelas questões políticas e ideológicas. Para pensarmos nessas questões, precisamos ir além do estudo de Goffman. O próprio autor admite a interação como forma

explicativa limitada para pensar a relação normal-estigmatizado.

Em termos sociológicos, a questão central referente a esses grupos é o lugar deles na estrutura social; as vivências que essas pessoas encontram na interação face a face é só uma parte do problema, e algo que não pode ser completamente compreendido sem uma referência ao contexto social.

No âmbito da estrutura social, da referência histórica, do desenvolvimento político e das estratégias de grupo, podemos considerar os estudos de Octavio Ianni (1966), Carlos Hasenbalg (1979) quando consideramos os negros como grupo social estigmatizado no Brasil.

Outrossim, Goffman (2012) considera importante observar como os atributos individuais interferem na interação de normais e estigmatizados, a partir de "contatos mistos". Dessa forma, poderíamos compreender esses contatos mistos enquanto relações raciais.

Octavio Ianni (1966), Carlos Hasenbalg (1979; 1992) compreendem a categoria raça no âmbito das relações raciais, enquanto relações de poder, em que a hierarquização e estratificação racial estão relacionadas com a estratificação social e a permanência do grupo "branco" enquanto grupo dominante, que utiliza a classificação racial como instrumento de manutenção do seu prestígio em detrimento dos outros grupos raciais e sociais existentes no país.

Nesse sentido, ao invés desses autores considerarem as raças isoladamente, compreendem a importância de estudar a questão racial no Brasil através das relações que se estabelecem, mediada por essa classificação dos indivíduos em grupos específicos e estereotipados.

Octavio Ianni apresenta reflexão sobre "as relações sociais capitalistas e suas consequências para a formação social brasileira". (SILVA: 2009). O preconceito racial e o lugar da população negra no Brasil são parte das análises do autor através de uma perspectiva marxista, passando pelo antagonismo entre as classes sociais. Dessa maneira, o lugar do negro na sociedade brasileira é compreendido no conjunto de relações sociais desiguais, hierarquizadas, dentro de uma estrutura econômico-social, como parte de uma relação de dominação- subordinação, em que o primeiro grupo lança mão de mecanismos para embasar e manter a estrutura de dominação vigente.

Hasenbalg (1979) defende que a "adscrição racial" como critério de diferenciação e classificação é parte das realidades de sociedades capitalistas multirraciais contemporâneas como o Brasil, mas considera que as relações raciais precisam ser analisadas considerando que a estrutura racial e a estrutura social se encontram imbricadas. Da mesma forma, as relações raciais não devem ser analisadas como resquícios do passado, mas como ordenam os

interesses do grupo dominante no presente.

Não obstante, segundo o autor, a categoria raça como traço fenotípico, historicamente elaborado, é um dos critérios mais relevantes que regulam os mecanismos de recrutamento para ocupar posições na estrutura de classes e no sistema de estratificação social.

Apesar de suas diferentes formas (através do tempo e espaço), o racismo é característico de todas as sociedades capitalistas multirraciais contemporâneas. Ele funciona como ideologia e como conjunto de práticas cuja eficácia estrutural manifesta-se numa divisão racial do trabalho. Sua persistência histórica não deveria ser explicada como mero legado do passado.

Hoje predomina a ideia de que a raça já não se aplica mais como um conceito biológico para explicar as diferenças entre os seres humanos. No entanto, isso não anula os efeitos ideológicos, culturais e simbólicos atribuídos a essa categoria.

Assim, é possível pensar na associação entre o comportamento dos indivíduos que apresentam características físicas e psicológicas em comum, enquanto julgamentos entre inferior e superior, feio e bonito, selvagem e civilizado, como formas de diferenciação e discriminação de determinada parcela da sociedade em detrimento de outras. O racismo existe para além do conceito de raça (APPIAH: 1997; D'ADESKY: 2009; HALL: 2011;)

Da mesma forma, pensar no Brasil enquanto uma só raça: a mestiça, não impede que cultural e historicamente haja grupos discriminados. Discussão que iniciou-se especialmente com o Projeto Unesco após os conflitos raciais e consequências desastrosas da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a realidade racial brasileira passou a ser objeto de pesquisa de intelectuais brasileiros e estrangeiros, retirando-se o lugar de um país racialmente democrático, avaliando-se que o preconceito racial é constituinte das relações sociais brasileiras.

Uma das pesquisas realizadas nessa época é a de Oracy Nogueira, publicada em 1954: *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo: relações raciais no município de Itapetininga* a qual deu origem ao artigo Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. (2006).

Destaquemos incialmente o preconceito racial de marca, uma expressão da discriminação racial no Brasil, em que se avalia a fisionomia dos indivíduos, incluindo gestual, sotaque, aparência, no entanto os laços de amizade, a condição socioeconômica, o contingente presente em determinado lugar influenciam nas relações estabelecidas.

Podemos aproximar a análise de Gomes (2008), da análise de Nogueira (2006).

Enquanto Nogueira destaca a fisionomia, o fenótipo e traços negróides como base para a o preconceito racial de marca, Gomes (2008) se debruça sobre os aspectos simbólicos da identidade racial, destacando-se a cor da pele e o cabelo. Ela ainda considera os constructos a respeito do corpo, constructos culturais, que ganham sentido político a partir das relações estabelecidas entre os diferentes grupos.

Nesse sentido, ao analisar a identidade negra a partir da observação de salões étnicos em Belo Horizonte (MG), Gomes (2008) argumenta que a questão racial em um país racista só pode ser avaliada enquanto uma questão ideológica e política, tanto no sentido da negação do indivíduo negro, quanto da sua afirmação e aceitação.

Outrossim, podemos considerar que a definição de "traços negróides", "brancos", "não-brancos", "negros", "brancura", só têm validade na relação, na interação, no contraste, nas fronteiras com outras categorias "não-negróides" e responde de forma específica aos diferentes cenários onde essas interações ocorram (GOFFMAN: 2012).

Podemos considerar a experiência racial como a "performatividade" da raça, parafraseando Butler (2012), quando analisa a construção do gênero. De acordo com a análise da autora, a categoria raça é reiterada pública e coletivamente. Reitera-se determinadas normas, determinados padrões como regras estabelecidas, negando-se a identidade e a humanidade àqueles que se distanciam dessa normatividade, em que o indivíduo negro seria um "corpo abjeto" ou senão um "corpo subversivo". No primeiro caso, um corpo sem história, sem cidadania, em outro, um corpo político, pressionando as regras sobre as quais vive para tentar modificá-las, utilizando o mesmo instrumental que o oprime.

A experiência corporificada do indivíduo negro é uma experiência negativa ou positiva dependendo do ambiente em que ele esteja presente, em que suas relações são estabelecidas, mas a discriminação estará mais evidente na medida em que ele tente ocupar um espaço que socialmente foi convencionado como um espaço para "brancos".

Veremos a seguir, quais as percepções que bailarinos "brancos" e "não-brancos" têm a respeito da discriminação racial no universo do balé.

Para a realização desta pesquisa entrevistei vinte e uma pessoas. Sendo que destas, apenas treze seguiram a carreira do balé clássico, como professor ou bailarino. Desses: quatro bailarinas se consideraram negras, uma se considerou parda, três se consideraram brancas, somando oito mulheres ao todo. Entre os bailarinos, quatro são negros, dois não fizeram auto declaração, totalizando seis bailarinos homens.

5.2 **Cena Dois: Ser negro no universo do balé: limites e construção de caminhos alternativos**

Paulo Melgaço é mineiro, negro, sua mãe era artesã, seu pai funcionário público "assalariado", o qual faleceu quando ele tinha 17 anos. Aos 8 anos de idade já sabia que queria vir para o Rio de Janeiro e ter aulas no Theatro Municipal, desejos alimentados pela novela Estúpido Cupido entre outras veiculadas pela Rede Globo de televisão. O gosto pela arte iniciou-se com os passeios de escola e visitas ao teatro.

> [...] eu assisti a uma novela chamada Estúpido Cupido, e com Estúpido Cupido eu descobri que a vida no Rio devia ser maravilhosa e daí eu comecei a...aí descobri que eu queria morar no Rio de Janeiro. Fazer o que eu não sabia não. E aí eu alimentei esse sonho do Rio de Janeiro quando eu assisti Estúpido Cupido. Várias coisas me motivavam a estudar. Esse conhecer me motivava muito a estudar. É, depois quando eu comecei a frequentar os teatros eu descobri que tinha o Palácio das Artes e descobri que (sic) tinha aula de balé clássico,eu comecei a fazer aula de ballet clássico com 14 (quatorze anos) isso porque eu assisti lago dos Cisnes, essas coisas todas. Mas eu descobri que aqui no Rio existia o Theatro Municipal. E que lá montava...isso porque (sic) na escola. Que a companhia de lá não dançava todos os balés clássicos. Só dançou uma vez Giselle. E que no Rio, fazia parte (sic). A companhia clássica do Brasil era aqui no Rio, que era o Theatro Municipal. Eu acho a pesquisa não tinha vídeo cassete, internet, essa facilidade toda. E aí, sem conhecer, que eu só vim conhecer o Rio quando eu tive dinheiro pra pagar minha passagem, né? Isso, do...do Estúpido Cupido que eu tinha 8 (oito) anos, eu só conheci o Rio, só pude conhecer o Rio literalmente aos 19 , 18 anos, que é quando eu pude pagar minha passagem. Mas esse sonho de conhecer e de observar e anos 80 também, a gente vai ter Pai Herói, vai ter Água Viva, vai ter um monte de novela...Pai Herói representa...Theatro Municipal, passa todo no Theatro Municipal. Então, assim eu comecei bem cedo no (sic), mas só que nem sabia né, que eu também não podia chegar aqui no Rio com a mala, o sonho que não ia dar certo. Além da novela, nessa época eu já sabia que como bailarino eu não entraria. Aos 18 anos também, eu já sabia que não ia entrar. Além da cor, eu sabia que eu não ia chegar aqui no Rio com um sorriso e ia conseguir emprego. Então tinha que esperar terminar a faculdade. Ter condições de procurar emprego aqui no Rio de Janeiro. Então assim, esse processo Belo Horizonte-Rio, foi um processo que foi assim sonhado durante muitos anos, mesmo sem saber como. Porque com Estúpido Cupido é óbvio que eu não tinha noção. Eu já sabia. Um dia eu vou. Eu sempre tenho umas coisas dessa. Entende?

Havia nas novelas dois aspectos importantes. O primeiro relacionado ao ambiente do Theatro Municipal como um espaço desejável, um espaço de prestígio apesar da distância social entre aqueles que assistiam às novelas e aqueles que de fato poderiam ter acesso ao teatro. O segundo relacionado ao Theatro Municipal e a cultura carioca que foram divulgados de maneira central e eficaz, enfatizando o modo de vida na cidade do Rio de Janeiro deveria ser um modo de vida almejado. Assim, Paulo passou a acreditar e orientar a suas ações nesse sentido, passou a ter um projeto, porque sua conduta era organizada e orientada para alcançar determinado objetivo: ser bailarino clássico e morar no Rio de Janeiro.(VELHO:2013)

No entanto, o que Paulo Melgaço não percebera na época era a impossibilidade de seus objetivos se tornarem realidade tal qual eles eram vislumbrados, tendo em vista a distância simbólica que havia entre ele e o grupo social que faria aulas de balé e iria aos espetáculos no Theatro Municipal; o que foi relatado pelo professor, mostrando que o espaço da sala de aula para o balé clássico não era um espaço para o sujeito negro.

Aos 14 anos começou a fazer aulas de balé clássico em uma escola em Minas Gerais. Aos dezesseis um professor lhe teria dito "que aquele não era um ambiente para negros".

> [...] ali que eu descobri que ser negro é ser diferente, que ser negro é enfrentar uma série de nãos. E que talvez, o lugar, que hoje eu vejo com muita tranquilidade, que acham que a gente deve ocupar, que esse professor, que os nossos alunos talvez acham que a gente devesse ocupar depende da gente mudar esse lugar. Isso foi naquela época. Naquela sala que eu descobri que o lugar do negro era nos trabalhos subalternos, que era os motoristas de ônibus, que era os auxiliares de serviços gerais, e aí, eu descobri naquela época.

O racismo, segundo Ianni (2004), é produzido na dinâmica das relações sociais e tem implicações políticas, econômicas e culturais, envolve jogo de forças e processos de dominação e subordinação. A classificação e hierarquização envolve dimensão política que garante as estruturas de poder vigente, fabricando o outro dentro dessa dinâmica da sociedade permeada pelos princípios do mercado.

No balé, quando o bailarino é percebido como "negro", ele é classificado, hierarquizado, e a marca fenotípica transforma-se em estigma. A noção de estigma é elaborada no sentido de classificar os atributos que são diferentes daqueles considerados comuns entre os membros de determinado grupo e que esses apresentem. Nesse sentido, o que antes eram apenas caraterísticas, se torna um estereótipo de como alguém deve ser ou se portar em determinado ambiente e na presença de determinadas pessoas. Um parâmetro de julgamento e diferenciação na presença de indivíduos que possuem algum atributo destoante.

O atributo estigmatizado transforma o indivíduo em alguém "desacreditado", caso seja um atributo não manipulável, aparente ou notável; "desacreditável" caso seja possível encobrí-lo e disfarçá-lo na interação face a face, ainda que o indivíduo esteja sempre na eminência de ser desmascarado, interferindo na informação social transmitida. No primeiro caso teríamos uma informação social compulsória enquanto na segunda, a informação social seria transmitida de maneira reflexiva.

Para que isso ocorra, existem alguns signos apresentados de maneira "frequente e regular", tornando-se símbolos dessa informação, símbolos que podem ser de prestígio/ status ou estigma, assim como símbolos desidentificadores. A posição social do sujeito será considerada bem organizada no primeiro caso, discrepante no segundo, e no terceiro provoca

dúvidas sobre sua identidade, combinando atributos que não eram previstos dentro dos estereótipos estabelecidos sobre ele. Nesse sentido, ser signo de prestígio, estigma ou desidentificador são classificações baseadas no referente, quando se aproxima ou se distancia da expectativa construída sobre ele, de como estaria relacionado à construção da identidade do indivíduo e os atributos apresentados por ele. Inicialmente, nos ateremos aos símbolos de prestígio e de estigma.

Aproximando o estudo de Goffman (2012) sobre estigma e de Cordas (2008) sobre corporeidade e o engajamento sensório dos sujeitos, podemos considerar que o indivíduo estigmatizado desenvolve um engajamento sensório permeado pela vivência de uma situação social diminuída, na interação em que o indivíduo negro está envolvido, se constituindo em experiência negativa de um ou outro atributo que ele apresente e da sua negação enquanto ser humano, em que o indivíduo fica atento à informação social que deseja transmitir, policiando sua expressão corporal.

Considerando que ser estigmatizado ou normal é uma condição inerente a interação estabelecida, todos os indivíduos podem ocupar uma ou outra posição, manter-se na primeira ou na segunda categoria é parte de um jogo de poder. Nesse sentido, quando se estigmatiza o negro, o outro, as relações cotidianas recorrentes no local de trabalho e entretenimento também são politizadas. Aspirações são inibidas, participação impossibilitada. Esse pensamento vai ao encontro do relato de Paulo Melgaço: "Naquela sala que eu descobri que o lugar do negro era nos trabalhos subalternos". De maneira semelhante, esse relato remete a ideia da sala onde são realizadas as aulas de balé clássico enquanto espaços políticos e ideológicos, (GOMES: 2008).

No entanto, a interferência de uma professora, influenciou para que Paulo descobrisse nos estudos, um caminho possível para conseguir seguir a carreira da dança, do balé clássico e auxiliá-lo no processo de reorientar seu projeto de vida.

> [...] é bom pensar que foi possível chegar. [...] É legal pensar que foi possível chegar, eu não sei, porque na verdade eu não paro pra pensar nessa questão. Eu acho que se pensa, vira mágoa, você não tem força pra reverter o quadro. Eu paro para pensar como um episódio que aconteceu, como é possível a gente construir a nossa história, e daquele menino, só tenho a lembrança que sonhou e chegou. Isso eu não posso negar, que teve uma professora que influenciou muito isso. Porque se não fosse ela ter me mostrado que era possível, eu não teria lutado pra isso. Então se não fosse o apoio dela de falar: É possível, outras pessoas chegaram, outras pessoas fizeram. Não existe na vida um único caminho. A vida é construída por diversos caminhos alternativos. Devo isso muito a ela. Ana Lúcia de Carvalho, que faleceu tem pouco tempo. Faleceu ano passado. Mas isso eu devo a ela sem sombra de dúvida. Porque nunca soube de Mercedes Baptista aos quatorze anos, Consuelo Rios. E ela que me mostrou. Eu acho que é isso.

Vejamos alguns “caminhos alternativos” que Paulo seguiu para alcançar o objetivo de continuar no mundo artístico do balé clássico.

Paulo Melgaço é formado em Desenho Industrial e Artes Plásticas. Depois de idas e vindas de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, revezando- se entre trabalho e mestrado, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1992. Em 1993 passou a integrar o corpo de professores da Escola Estadual Maria Olenewa.

> [...] eu precisava me segurar né...por exemplo em 1991 foi quando eu me formei na faculdade e é 89, e em 91 eu estava inscrito no mestrado aqui [Rio de Janeiro]. Eu trabalhava em belo Horizonte, viajava segunda à noite, tinha aula aqui terça de tarde, à noite eu passeava pelas escolas de dança e teatro do Rio de Janeiro, pegava o último ônibus e voltava pra Belo Horizonte. Eu namorei o Rio um ano antes e quando eu vi, já tinha conhecido o terreno, e aí eu quando eu chego em 1992, eu já chego com estrutura. Já tinha onde morar, porque eu tinha feito amigo em 1991, aquela coisa toda. Então não foi uma coisa assim, não foi nada de loucura não.

Paulo Melgaço trabalha em diferentes instituições, tanto de ensino regular, quanto profissionalizante e de ensino superior. Ele ministra aulas sobre arte, educação, sobre disciplinas como História da dança, Terminologia da dança, Composição musical e coreográfica.

A pesquisa e a educação se tornaram caminhos alternativos para alcançar o seu objetivo. Ser professor, segundo Paulo, tornou-se uma ocupação tanto por vocação, quanto por necessidade, por “medo de passar fome”. Ele afirma que sua carreira foi construída por “caminhos paralelos” já que ele sabia que não era sua trajetória entrar no mundo artístico do balé como um bailarino, que seria: iniciar o curso profissionalizante, atuar no corpo de baile do Theatro Municipal, e depois retornar à Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (EEDMO) para lecionar.

> [...] a minha carreira foi muito mais construída pelos nãos, do que a partir dos sonhos. Aquilo te muda você entende? [...]. Eu comecei a estudar balé muito novo. Eu comecei com quatorze anos. Só que nos dezesseis eu já descobri que não era o espaço pra mim. Então assim, eu comecei a estudar, se você pega o meu currículo, eu acabo estando no lugar pelo outro, eu comecei a construir caminhos paralelos. Eu tinha que trabalhar com aquilo que eu gostava. Então assim, eu não venho dessa trajetória formal, né que todo mundo...escola, termina escola, vai pro corpo de baile e retorna pra escola, ou fica por aqui e começa a dar aula. Uma que eu não venho daqui, já chego no Rio com vinte e poucos anos, e outra que sabia que essa não era a minha trajetória.
>
> [...]foi esse negócio da pesquisa, do resgate da memória, da memória da dança do Brasil, eu acho que ajudou muito minha carreira, né. Ajudou muito, é...por exemplo. Trabalhar com o resgate, trabalhar com a história, trabalhar com a pesquisa ajudou muito pra que eu ficasse no Rio 20 anos, certo?

Bourdieu adota em seus escritos o conceito de estrutura estruturada (*modus operatum*), concomitante à introdução do conceito de estrutura estruturante (*modus operandi*). Entendimento da interação social que buscaria não só contextualizar as práticas historicamente, mas também entender como as disposições que as orientam se atualizam no próprio contexto da situação.

Nesse sentido, nos deparamos com dois conceitos muito importantes na sua obra, o de *habitus* e o de campo, diante do que ele constrói sua dialética da exterioridade e da interioridade. Podemos compreender o interior enquanto os sentidos que as estruturas ganham no desenrolar do jogo (social), e o exterior quanto às disposições duradouras que informam e orquestram nossas motivações, sejam elas coletivas ou individuais, mas que de fato se encontram implícitas à interação.

Ao falar da gênese daqueles conceitos, em *O Poder simbólico* (2007), o autor define "campo" como: "um espaço social de relações objetivas" que busca atingir o sentido mais profundo presente nas disposições espaciais ocupadas pelos sujeitos na interação social. Tendo em vista as condições de existência serem variadas, os campos podem ser vários e específicos como o campo da arte, da história, da religião.

Assim, é evitada uma teoria da ação, em que o agente é apenas suporte da estrutura, ou de outra forma, a adoção de uma visão utilitarista de um *homo economicus*. Para isso, o autor rememora a *hexis* aristotélica, trazendo o conceito de *habitus*, o qual é compreendido enquanto agente criativo, inventivo, uniformizador e ao mesmo tempo gerador de um conhecimento adquirido, uma disposição incorporada como exposta no seu *Esboço de uma teoria da prática* (1983)

> [...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente "reguladas" e "regulares" sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim, sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser produto da ação organizadora de um regente. (1983: p.65)

Continuando, baseado num "tudo se passa como se", o autor argumenta que as experiências dos agentes não devem ser entendidas como estratégias calculadas conscientemente para atender a determinado fim. Ainda que esse cálculo exista pelos sujeitos, é necessário avaliar que as inclinações conferem à realidade um tom inevitável, encobrindo as verdadeiras motivações que levam a aceitação de lugares comuns e condições do "não é para nós". Dessa forma, constrói-se uma visão de mundo que transforma a necessidade em

virtude, o qual opera na percepção primeira do mundo, diante do que a experiência se desenvolve, reforçando negativa e residualmente as disposições existentes:

> Diferentemente do cálculo das probabilidades que a ciência constrói metodicamente, com base em experiências controladas e a partir de dados estabelecidos segundo regras precisas, a avaliação subjetiva das chances de sucesso de uma ação determinada numa situação determinada faz intervir todo um corpo de sabedoria semiformal, ditados lugares-comuns, preceitos éticos ("não é para nós") e, mais profundamente, princípios inconscientes do *ethos*, disposição geral e transponível que sendo o produto de um aprendizado dominado por um tipo determinado de regularidades objetivas, determina as condutas "razoáveis" ou absurdas (as loucuras) para qualquer agente submetido a essas regularidades. (BOURDIEU;1983: 63)

Entendo que a análise de Hasenbalg (1979) é complementar à de Bourdieu, quando o primeiro analisa a relação entre estrutura de classes e mobilidade social. A sociedade capitalista, entendido como uma sociedade desigual, afeta a distribuição das oportunidades entre as diferentes classes. Dentro desse contexto, o autor critica o crédito atribuído ao princípio meritocrático e de igualdade de oportunidades, e, em diálogo com Frank Parkin (1975) sugere: mesmo em uma sociedade igualitária, há mecanismos utilizados no sentido de ajustar as perspectivas dos indivíduos.

Se todo mundo estivesse inteiramente socializado nos valores de sucesso e realização, argumenta Parkin, a contrapartida necessária seria a criação de insatisfação e frustração entre os perdedores da corrida. Por essa e outras razões, certos mecanismos sociais devem funcionar para reconciliar e regular as expectativas daqueles situados nas posições subordinadas na estrutura de classes. Consequentemente, as pessoas nas diferentes posições de classe desenvolvem um *habitus* de classes ou sistema de disposições inconscientes que tende a ajustar as aspirações subjetivas às oportunidades objetivas.

De maneira semelhante, Sousa (1983) concluiu que: "o cotidiano é pródigo em situações em que o negro se vê diante de falsas alternativas, insatisfatórias todas: afirmação/negação, exploração, dominação/submissão." (p.37)

Nesse sentido, o fato de Paulo Melgaço ter desenvolvido sua carreira de professor, pode ser considerado parte de um conjunto de disposições engendradas socialmente, dentro e fora do balé clássico, redirecionando suas ações. Ainda que ele tivesse a opção de desenvolver-se enquanto bailarino, todas as indicações o levaram a crer que a pesquisa e a atuação como professor eram as ocupações mais "possíveis" e suas vocações.

No dia 31 de outubro de 2013, encontrei com Paulo Melgaço para assistir ao encerramento das turmas de dança contemporânea e de composição e improvisação na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Nesse dia, tínhamos combinado de conversar sobre a chegada de Paulo à posição de palestrante, durante as temporadas de balés a serem

apresentadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a chamada Palestra Falando de Ballet, a qual o público pode assistir uma hora e meia antes das récitas.

Apesar da ideia da palestra já existir, foi em 2013 que Paulo se estabeleceu como palestrante da casa. O professor relata que seria uma outra pessoa responsável por falar sobre o balé daquela temporada: *A Sagração da Primavera*. No entanto, precisaram substituí-la e fizeram o convite para ele.

Inicialmente, o professor sentiu que haviam duvidado de sua capacidade de falar sobre a história do balé e de assumir aquela responsabilidade, questionando: "Você consegue?". Na opinião dele, isto estaria relacionado ao fato de ser negro: "Aqui na casa, a gente tem muitos negros, mas muitos negros trabalhando em serviços secundários. É eu tive muita dificuldade pra fazer a minha primeira palestra. Em termos de: Será que vai dar conta, será que não vai?"

Apesar desse episódio, Paulo não se considera discriminado nos ambientes profissionais onde transita, acreditando que a sua experiência e o seu currículo se sobressaem e se sobrepõem ao fato de ser negro, afastando a possibilidade de alguém agir de maneira preconceituosa.

Para ele, a discriminação está mais presente em situações cotidianas como ir ao banco e passar pela porta giratória do mesmo ou ser parado por policiais para verificação se o carro que está dirigindo pertence, de fato, a ele.

Na segunda vez que entrevistei Paulo , pedi que falasse mais sobre a trajetória dele e de sua atuação em palestras, assim como na produção de pesquisas e livros.

Recapitulando o momento em que começou a estudar balé, até o momento profissional dele atualmente, pedi que ele comentasse a respeito daquele jovem com seus 16 anos, descobrindo que não teria acesso ao balé clássico como bailarino, pois não era um ambiente para negros, bem como sobre a construção de uma trajetória em que, além de atuar nos bastidores como professor, passou a ocupar um papel mais central dentro da organização do Theatro Municipal, como "cartão de visita" para o público dos espetáculos.

> Depois que eu fiz a primeira temporada, eu senti que começaram a aparecer alguns desses funcionários no facebook, começaram a fazer alguns comentários. Igual um menino de 17 (dezessete anos), que é menor aprendiz, e que ele falou que sonhava em entrar pra orquestra
>
> É uma oportunidade de você tá conversando sobre o espetáculo com as pessoas e isso sim é muito legal. É experiência pessoal positiva, foi é, essa questão: eu não sou o biótipo esperado, pra esse tipo de evento, como cartão de visita pra casa. Então quando você chega e você vê, aí eu acho que; Nossa! É possível. Outras pessoas, outros biótipos, outras histórias estarem fazendo isso. Eu acho que isso é o que é mais gratificante. As pessoas que vem conversar comigo tem esse retorno, que é estupendo. Como eu disse desse menino, estar aqui há séculos, e nunca teve contato com determinadas pessoas, e de repente você passa a ter esse contato.

> O que me tranquilizou é que dar palestra dentro dessa casa [Theatro Municipal do Rio de Janeiro], fez com que o menino, que muitos deles, viam o lugar do negro como vêem. Nesse espaço democrático, contanto que você esteja nos serviços gerais. As dificuldades que eu tenho até hoje, ainda, aos 46 anos, é porque eu não estou nesse lugar. Desde os quatorze anos, eu estava nesse lugar. O legal, é que quando eu vejo, esse menino que escreveu que sonha em ser regente é uma coisa muito clara: eu posso sair deste lugar, né?

Embora Paulo se sentisse mais discriminado quando ia ao banco ou quando estava utilizando seu carro, ele não eliminou a experiência da discriminação no âmbito da instituição, pelos superiores, por seus pares, alunos ou familiares. Essa vivência ficou mais evidente quando ele falou que duvidaram de sua capacidade de conduzir uma palestra sozinho, apesar de sua experiência profissional.

Segundo Sousa (1983), em um ambiente que não é considerado para negros, esse indivíduo está sempre "sujeito a dar provas ultra convincentes de sua capacidade de ser, de pensar e de agir como equivalente moral do 'branco'."

De maneira semelhante, Hasenbalg argumenta:

> o deslocamento individual ao longo de dimensões distributivas não implica necessariamente uma mudança de posição de classe. Inversamente, a passagem de fronteiras de classe, pode não necessariamente levar a mudanças substanciais na esfera da distribuição. (1979: p.108)

Dessa maneira, se baseia nos estudos de Weber para pensar sobre solidariedade, fluxo de recompensas como *status*, honra, prestígio social, os quais não podem ser considerados produtos diretos do desempenho competitivo dos indivíduos na sociedade capitalista.

Nesse sentido, "mudar de lugar" não indica necessariamente ascensão social, mas sim outras expressões da posição de classe na qual o indivíduo se encontra. Da mesma maneira, mudar de posição na estrutura de classes, de estigmatizada para prestigiada, não determina o seu reconhecimento pelos que ali se encontravam anteriormente.

Consideremos a frase "eu posso sair desse lugar" como possibilidade de mobilidade social, dialogando com Ianni e Hasenbalg.

Para Ianni (1966), a ascensão social do indivíduo negro ocorre segundo uma lógica capitalista, em que as relações de classe são mascaradas pela ideologia racial. A ideologia racial faz a diferenciação baseada na raça parecer ser autônoma em relação à estrutura histórico-econômica, retirando aquela das relações concretas, como uma abstração. Isolando os homens e cristalizando-os em determinadas características estereotipadas.

A diferenciação racial, tanto em nível das instituições, quanto da personalidade do indivíduo, afasta o último da ideia de coletividade. Em vez de uma consciência de classe, a ideologia funciona como consciência social em que ao negro parece ser possível tornar-se

branco.

No entanto, o discurso do “este não é o seu lugar” que limitava as ações de Paulo, precisou ser apropriada pelo professor, utilizado para promover outra imagem do negro como sinal de mudança e imagem positiva de si mesmo, o que o distanciava dos padrões e expectativas “brancos”, e pode lhe assegurar o respeito e a dignidade.

Segundo Sousa (1983), para que a imagem do negro sofra um distanciamento dos padrões de brancura, é necessário que o indivíduo tome consciência desse processo de negação da sua existência e retire-a do lugar de marginalidade para ocupar os lugares centrais e de prestígio na sociedade, sem que seja necessário ascender socialmente e tonar-se branco, mas pelo contrário, tornar-se negro.

O que Paulo tem feito em sua trajetória é aproximar-se dessas outras possibilidades que o valorizam, assim como refazem os referenciais para as gerações futuras, ampliando simbolicamente o campo de possibilidade das mesmas, ao passo que ele se torna mais um referencial.

5.3 **Cena Três: Contínuo de cor no balé clássico**

Comentando sobre a vida de Mercedes Baptista no Theatro Municipal, Paulo Melgaço destacou que: depois da “primeira bailarina negra” da instituição, e do bailarino Raul Soares, só houve a presença de outro negro no local em 2002. Frisou ainda a dificuldade enfrentada pelos negros para terem acesso a companhias de balé clássico no Brasil, ressaltando que enquanto o mulato ou o pardo podiam disfarçar sua aparência com maquiagem, o “negro mesmo”, não podia. Paulo diz que este último termo costumava ser empregado por uma das professoras da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, Consuelo Rios. Reforçando a ideia de que o mulato e o pardo ou moreno são termos que são passíveis de manipulação e flexibilidade, principalmente os dois últimos.

Dependendo com quem, onde e quando se estabeleça uma interação, esses termos podem ser utilizados para o indivíduo embranquecer ou enegrecer. Enquanto o “negro mesmo” estaria na extremidade de uma aquarela de cores (SHWARCZ:1999), entre tons e

semitons, diante do que sua identidade é compulsoriamente notada.

O contínuo de cor, segundo Hasenbalg (1979), faz parte de um conjunto de mecanismos ideológicos e uniformizadores do pensamento brasileiro, junto com a ideologia do branqueamento e da democracia racial, funcionando no sentido de fragmentar por cor o grupo dos "não-brancos", interferindo na possibilidade de solidariedade étnica entre indivíduos de diferentes matizes, sob a qual encontra-se a ideia de meritocracia e possibilidade de ascensão social individual.

Segundo Hasenbalg (1979), há na ideia de branqueamento social, que "o dinheiro branqueia", influenciando na maneira como indivíduos de mesma aparência podem ser classificados e hierarquizados de acordo com a sua renda ou acesso à propriedade. Essencialmente, isto ativa o mecanismo de compensação parcial de *status* através do qual as pessoas de cor bem sucedidas em termos educacionais e econômicos são percebidas e tratadas como mais claras do que pessoas de aparência semelhante, mas de *status* inferior.

Uma consequência importante do branqueamento social é a adoção pelos "não-brancos" socialmente ascendentes, das normas e valores do estrato branco dentro do qual a aceitação social é procurada, implica normalmente a transformação do grupo negro de origem em um grupo de referência negativa. Assim, o branqueamento social não só promove a divisão interna entre os "não-brancos", como também encontra-se à base das manifestações de preconceito de mulatos ascendentes contra negros.

Silva (1999) desenvolve uma análise a respeito da raça enquanto categoria social no Brasil, simbolizada principalmente na forma do cabelo e na cor da pele imbricadas com a condição socioeconômica do indivíduo. Nesse sentido, a variação das identidades e as relações estabelecidas a partir dessas classificações tenderão a clarear os sujeitos conforme enriqueçam e escurecer conforme empobreçam, o que o autor considera como efeito embranquecimento.

De outra maneira, o autor destaca que os termos moreno e mulato, em um contínuo de cor, são os termos que oferecem maior ambiguidade e flexibilidade. Baseando -se nos estudos de Roger Sandjek a respeito do problema da identidade racial brasileira, Silva (1999) afirma:

> As principais características discriminantes no cálculo racial parecem ser a cor da pele e a forma do cabelo, sendo que o termo moreno novamente se evidencia como uma expressão vazada de ambigüidade, aplicável a quase qualquer conjunto de características raciais. A única circunstância em que esse termo parece não se aplicar é com a combinação pele escura e cabelo encaracolado, caso em que o termo adequado não-ambigüamente é preto. (p.113)

5.4 **Cena Quatro: Ser “negro mesmo”: a impossibilidade do disfarce**

Bernardo, segundo Paulo Melgaço, foi o único, até hoje que conseguiu ocupar um papel de destaque dentro da organização dos balés, dançando o papel principal como partner da bailarina Ana Botafogo, primeira bailarina do Theatro Municipal, em um balé conhecido como a marca do romantismo: Giselle , o qual apresenta grande importância, pela forma como combina técnica, inova com o usa das sapatilhas de ponta, trabalha expressividade e drama, como a busca pelo amor impossível em seu enredo.

Segundo o professor, ele pode acompanhar a luta de Bernardo assim como de outros bailarinos negros para conseguirem se estabelecer como profissionais.

Paulo Melgaço destaca a maior possibilidade dessas bailarinas e desses bailarinos negros conseguirem vagas em companhias que utilizem o balé clássico como base, mas que trabalham com diferentes modalidades, como o moderno e o contemporâneo. Cita como exemplo disso a companhia mineira Grupo Corpo, que tem uma proposta de dança contemporânea, na qual pelo menos sete bailarinos são negros dentre seus vinte e um integrantes, número que se reduz ainda mais no corpo de baile de companhias predominantemente clássicas, sendo ainda menor a quantidade de negros em papéis centrais, de protagonismo.

Vejamos como os bailarinos negros vivenciaram essa experiência, entre eles Bernardo e Gustavo mencionados nos depoimentos de Paulo Melgaço.

Bernardo é carioca, negro, mas viveu em Minas Gerais até os dezesseis anos, quando foi aprovado no concurso público para integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos em dança quando tinha sete anos, por influência do irmão mais velho, que já era bailarino e percebia em Bernardo alguns traços favoráveis a esse tipo de arte.

> Meu irmão é dez anos mais velho do que eu, e ele também era bailarino. E nessa época eu gostava de fazer luta, caratê. Essas coisas. Aí ele via em mim um talento. Eu tinha um pouco de flexibilidade, é às vezes a gente dançava na rua, aí ele via que eu gostava de dançar...né!? Aí ele perguntou? Você não que fazer aula de ballet não? Aí eu falei? Por que não? Aí ele me levou um dia numa escola perto da minha casa. Aí eu comecei a fazer duas vezes por semana. Aí eu comecei a gostar né...A tomar gosto pela sapatilha. Aí desde então eu não larguei mais não

No ano de 2002, Bernardo ganhou destaque quando foi procurado por jornalistas por ser considerado o primeiro “príncipe negro” a dançar o papel principal em um balé de repertório consagrado, estreando uma noite de gala, na segunda feira, às 20h no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fazendo par com a renomada primeira bailarina Ana Botafogo. Abaixo vemos uma notícia veiculada pela Folha de São Paulo online.

> Sexta-feira, 11 de Abril de 2003, 14:59 | Online
>
> "Giselle" dá novo fôlego ao Municipal do Rio
>
> O novo diretor do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio optou por um clássico do romantismo francês, Giselle, para iniciar uma nova fase na companhia.
>
> O bailarino Richard Cragun quer trazer o entusiasmo de volta ao Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, grupo que considera de grande qualidade técnica e muita personalidade. Para isso, sua primeira montagem como diretor da companhia é o balé Giselle, com a coreografia de Peter Wright, que estréia nesta sexta-feira, com previsão de 12 récitas, até o dia 24.
>
> Cragun assumiu o cargo no início deste ano e se sente voltando às origens, depois de uma carreira que lhe deu fama por obras modernas, algumas criadas especialmente para ele e sua ex-partner, a bailarina brasileira Márcia Haydée. "Essa Giselle é um desafio para mim, pois balé clássico é o gênero mais difícil de todos. Exige muita técnica e talento para não ficar chato e antigo", comenta ele.
>
> "Também é uma oportunidade de valorizar esse elenco que sofreu tanto no ano passado, com problemas políticos, de dinheiro e que quase não fez espetáculos. Por isso só usei a prata da casa e pelo menos 15 protagonistas estão dançando seus papéis pela primeira vez. A estréia será com Ana Botafogo e Marcelo Misailidis, mas outros bailarinos vão se revezar nos principais personagens."
>
> Um desses bailarinos é o novato Bernardo, que certamente surpreenderá como príncipe Albretch, não só pela beleza e técnica apresentadas, mas por ser negro, quando esse papel é geralmente reservado para homens claros, arianos. Ele dançará com Ana Botafogo, mas Cragun reduz o impacto de sua opção.
>
> "Não olhei para sua cor e sim para o físico nobre e elegante. Pensar diferente é preconceito", avisa. "Ninguém mais estranha ouvir Jessie Norman cantando Mozart. Se é comum na ópera, deve vir a ser também no balé clássico."
>
> A versão de Wright para Giselle faz parte do repertório do Municipal desde 1982, mas não era remontada há pelo menos três anos. "Muitos bailarinos não haviam dançado e é uma ótima oportunidade para que eles cresçam diante dos olhos do público", diz o diretor da companhia, que não pretende trazer estrelas para dançar aqui, como é praxe em grandes montagens. "Minha intenção é que o público acompanhe a carreira do bailarino, veja sua evolução técnica e artística. Uma profissional como a Roberta Marques, por exemplo, jamais dançou Giselle. Está muito bem, mas daqui a três anos, dançando muitas vezes, estará muito melhor."
>
> Giselle é um dos clássicos mais populares desde sua estréia mundial, em 1841, na Ópera de Paris. É uma pérola do romantismo, em que a personagem-título, uma camponesa, é seduzida pelo príncipe Albretch, morre ao saber ser impossível o seu amor, mas tenta salvá-lo da vingança de outras donzelas abandonadas. Tudo transcorre em dois atos, sendo o segundo considerado difícil pela mistura de dramaticidade e técnica tanto para os solistas quanto para o grupo. Para Cragun, é também uma oportunidade de a companhia mostrar suas qualidades e por isso, deixou para julho a montagem de Eugene Onegin, de John Cankro, que o Municipal nunca dançou. Paralelamente ao Balé do Municipal, Cragun continua à frente do grupo DeAnima, que perdeu o patrocínio da prefeitura do Rio, mas não desistiu de levar adiante seu projeto social que, além da companhia de dança contemporânea, prevê a formação de cem bailarinos profissionais egressos dos muitos movimentos que usam a dança como resgate da cidadania. "Estamos só com um tostão, mas muito coração e não vamos desistir", garante ele.

> "Estamos fechando outras parcerias e já temos espetáculos marcados no Rio, no Municipal de Niterói e em São Paulo, ainda neste semestre." [20]

Dançar um balé consagrado com a primeira bailarina do corpo de baile foi um marco na carreira deste bailarino. No entanto, ele não atribui isso ao fato de ser negro como os jornalistas o fizeram. O significado maior para ele está na excelente experiência profissional que teve. Para ele "ser bailarino negro" não precisa ser notícia, pois isto deveria ser encarado de maneira natural. Se seus traços físicos sobressaíram a sua qualidade profissional, isso se aproximava de dizer que ele enquanto bailarino negro não era tão capaz quanto um europeu, em que esse, por contraste e exclusão seria o bailarino branco e por isso mais capaz tecnicamente.

Segundo Goffman (2012), a sociedade tende a categorizar os seus membros de acordo com as características comuns que esses apresentem, as quais acabam transformam-se em expectativas normativas para que todos possuam as caraterísticas catalogadas dentro daquele grupo e para um ambiente determinado. Dessa maneira o indivíduo que apresenta uma característica estranha àquele ambiente é rotulado e destacado nesse sentido, e sua identidade social reduzida a esse atributo, considerado uma "imperfeição original", a partir da qual a pessoa é diminuída e tem sua identidade depreciada. Nesse sentido qualquer traço que ela apresente é reduzido a esse "defeito".

Primeiramente, podemos compreender que Bernardo era um elemento estranho no mundo do balé clássico, sendo ele um bailarino negro em um ambiente para brancos. Da mesma forma, não importava sua qualidade técnica e seu mérito, mas sim que ele como um elemento estranho, conseguira ocupar um lugar reservado a outro tipo físico. Não importando se ele tinha uma trajetória de ensaios e aulas da mesma forma que outros bailarinos europeus, não importando que era um bailarino, mas sim que era negro.

> Eu sou um bailarino. Eu comecei muito novo. Comecei com sete anos numa escola de balé clássico, me formei numa escola de balé clássico, assim como o bailarino branco europeu, das mesmas maneiras, então eu acho que não tem precisão de pessoas compararem pelo fato de ser negro ou não...então é... A minha primeira resposta para um dos jornais, foi isso, que não importa a sua cor, se você tem as condições físicas e momentâneas para dançar o personagem, não importa se você é negro, branco ou índio ou japonês. Se você tá ali, se você tem as condições, se você é artista e sabe apreciar esse lado do outro artista, seja ele de outra cor, não tem motivo nenhum pra ser julgado dessa maneira. Mas o preconceito ainda existe, ainda é uma novidade, não só no ballet, mas nas outras áreas também, você não vê, na fórmula um, você não vê um negro ganhar, você não vê negro dirigindo um carro. Raramente você vê um, sei lá..raramente você vê um tenista negro, né...raramente

[20] Estadão. Cultura. *"Giselle" dá novo fôlego ao Municipal do Rio.* 11 de julho de 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,giselle-da-novo-folego-ao-municipal-do-rio,20030411p20>. Acesso em 10 de janeiro de 2015

> você vê um cantor de ópera negro. Então é, depende, depende muito das pessoas, de nós mesmos, reagirem dessa maneira. Acho que todo mundo tem o direito e a capacidade de fazer o que o outro pode fazer né?! E deixar de fazer disto uma notícia. Por que eu acho que, o que as pessoas fazem sempre é isso: notícia.

Desde criança Bernardo convive com a ideia de ser diferente e, por isso, acha que precisou se dedicar mais aos ensaios e ao aprimoramento técnico. Seu irmão mais velho também era bailarino, foi ele quem incentivou a iniciação de Bernardo na carreira. Enquanto o irmão o ensaiava, alertava-o:

> Não se deslumbre. Não ache que você é o melhor, porque você não é o melhor. Ele sempre também botou na minha frente essa questão de eu ser negro. Ele sempre me abriu a mente: você é negro. Você sempre vai ser diferente dos outros. Por mais que eles gostem de você. Sempre vai ter aquele, Ah! Mas... Então agarre essa oportunidade como se fosse a única da sua vida. Pintou uma chance, coma! Nunca pense que você possa descansar, porque você é igual aos outros. Você não é igual aos outros. Não se escravize, mas também não se relaxe. A sua votação tem sempre um ponto a menos do que as outras.

O irmão de Bernardo lhe transmitiu uma ideia de ser bailarino negro calcada na discriminação, na desvalorização do ser negro no mundo do balé clássico, antecipando qualquer tipo de frustração que poderia ocorrer na vida de Bernardo. Por isso o esforço de Bernardo deveria ser maior sempre. Isso remete ao conceito de "áreas pesadas" (SANSONE: 2007), onde ser negro é uma experiência problemática.

Na fala "a sua votação tem sempre um ponto a menos do que as outras" está presente a ideia de que o negro precisa reiteradas vezes provar que é capaz de fazer algo tanto quanto o branco, tirando-lhe a espontaneidade e o direito de ser (SOUSA: 1983). Isso remete à experiência de Paulo Melgaço quando é questionado sobre sua capacidade profissional é colocada à prova.

Bernardo relata ter sofrido preconceito tanto fora quanto dentro do contexto do balé clássico:

> Não vou mentir para você que já não sofri preconceito não. [...] Mas é claro que ...os olhos também falam muita coisa. Já sofri preconceito já numa dança de balé ou você não é bem vindo aqui, entendeu? Essas coisas sempre acontecem, mas aquela coisa né, eu sou muito pé no chão com essas coisas de ser negro de preconceito, meu irmão já não, meu irmão já um pouco mais quente. Meu irmão também já sofreu muito preconceito, mas só que ele revida, né?! Ele não sabe se controlar. Por isso que ele sempre me alertou muito sobre isso. Mas eu sempre fui muito calmo, sempre fui muito calmo com essas coisas. Claro, já me deixou muito triste já, né, mas eu não sou um triste de : Acabou com a minha vida! Mas um triste de te deixar sem graça, de sentar e pensar: por que as pessoas são assim, entendeu?! Mas eu sempre fui bastante forte com essa situação.

A experiência de ser considerado diferente interfere no desejo de Bernardo de ser reconhecido pela sua qualidade profissional; o olhar do outro parece sempre capturá-lo para o lugar de ser negro.

Mais do que um elemento poluidor (DOUGLAS: 2012) para o ambiente do balé clássico, ser negro se constitui para Bernardo como uma "mancha negra" (SOUSA: 1983), em que ser negro apresenta uma conotação negativa, ser negro é uma referência negativa construída a partir do ideal de branqueamento.

O ideal de branqueamento segundo Hasenbalg (1966) é um produto intelectual das elites brancas dominante. Resulta da negatividade atribuída à mestiçagem racial da população brasileira no pós-abolição, assim como reflete o pessimismo do fim do século XIX. Esse pensamento abrangia as características de indolência, apatia e imprevidência, o que estaria relacionado à massa de cor da população e a influência negativa dela para o progresso econômico da elite. Para isso, uma das soluções seria a imigração de europeus para o Brasil no sentido de clarear a população gradativamente.

Outrossim, a brancura pode ser associada a um branqueamento social, em que a população "não-branca" clareia a medida que ascende socialmente, adequando-se aos padrões do grupo branco, o que pode provocar determinada falta de solidariedade étnica, tendo em vista que há mecanismos simbólicos que contribuem para o indivíduo oriente suas ações, racionalmente, compreendendo que a sua ascensão social ocorrerá de maneira inversamente proporcional à solidariedade étnica que esse indivíduo apresente com outros não-brancos.

A ideologia do negro, segundo Ianni (1966) é uma ideologia de submissão, se ajustando a situação emergente, em que o negro orienta seu comportamento no sentido da ascensão social e integração numa sociedade dominada pelo branco, como parte de uma técnica de dominação utilizada pelo último, simplificando a preservação do poder e de seus privilégios sociais na passagem de uma sociedade pré-capitalista baseada no trabalho escravo para a capitalista, baseada no trabalho livre.

A ideologia do branqueamento e a ideologia do negro são ideologias da cor, mas a cor tem um base material que é o corpo, assim a relação de negatividade do negro consigo em uma sociedade racista, também pode ser considerada uma relação de negatividade com o próprio corpo, onde retomamos o termo utilizado por Sousa(1983) "o corpo como um campo de batalha".

A ideia conflituosa do negro com seu corpo é parte na construção da emocionalidade[21] do negro que ascende socialmente. Sousa (1983) analisa que ela é construída a partir de uma perspectiva em que os padrões de brancura são dominantes e determinantes, é baseada na frustração, na negação. Nesse sentido o corpo é compreendido como campo de batalha, em

[21] O conceito de emocionalidade é adotado por Sousa (1983) a partir de uma perspectiva da psicanálise.

que o sujeito vivencia a oposição entre negro/branco, negativo/positivo, em que o negro vê-se impulsionado a desejar um padrão que nunca poderá atingir, isso quer dizer, ser branco de fato. Nesse mesmo movimento, quando o negro é uma referência negativa para o indivíduo ser, negando-se principalmente sua cor, repudia-se também o próprio corpo.

Segundo Gomes (2008), o corpo do negro é parte em um processo identitário tenso, em que esse indivíduo é atualizado da sua distância em relação ao padrão branco, desde o seu nascimento. De maneira semelhante, a ideologia da cor pode ser considerada de maneira mais profunda e reflexiva, como ideologia do corpo, tornando-se o próprio, um corpo político que pode ser orientando nas relações tanto para aceitação quanto para a negação do indivíduo negro.

Dessa forma, cultural e historicamente, reitera-se a brancura como um estilo de vida que ultrapassa o branco e aprisiona o negro. O indivíduo negro é levado a descobrir outros caminhos e mecanismos compensação da sua identidade. O talento seria um deles. mecanismos , ou o desenvolvimento de um "talento"

Bernardo e eu conversamos sobre o *Dance Theatre of Harlem*, sobre a possibilidade para negros nos Estados Unidos ou o *Ballet Black* na Inglaterra, o qual é destinado a bailarinos negros e asiáticos, bem como sobre o bailarino cubano Carlos Acosta, único negro destacado do *Royal Ballet* também na Inglaterra, destacado na fala do bailarino.

> O Carlos tem uma história um pouco parecida com a minha também. Ele conquistou o público dele com o talento dele ... cativou..então assim, tem o Harlem também que tem uma linha diferente de dançar, entendeu?! E muita respeitada também. Mas no meu caso, eu me apaixonei pela linha versátil, o clássico, mas o clássico, aí vem o neoclássico e o moderno. É claro que se você for pro Harlem, é claro que você vai ser bom, mas eu quebrei essa coisa. Quem sabe um dia eu vou dançar com eles lá. Um balé, quem um dia dançar no Royal do lado do Carlos. Entendeu?! Mas eu preferi ir na maneira mais difícil. Que é clássico, que é o método mais clássico, mais Vaganova. Aquela cosia toda. E vai de cada um, vai de cada um. E você pode virar isso...

Quando Bernardo relata "eu preferi ir na maneira mais difícil", ao mesmo tempo em que expressa a valoração diferenciada quando o bailarino negro ocupa um lugar que não é para ele, expressa também que esse era um desejo de Bernardo, um projeto (VELHO: 2013) sendo comunicado, com coordenação de suas ações no sentido de alcançar seu objetivo. Um objetivo de não ser apenas bailarino, mas ser de uma maneira "mais difícil", o que lhe garantiria a satisfação profissional e prestígio.

Da mesma forma, quando afirma isso, está hierarquizando as companhias de balé clássico e externando uma visão de mundo, em que não só o difícil é mais desejado, mas também é o espaço europeu, em que a maioria dos bailarinos são brancos.

Quando Bernardo afirma: “E você pode virar isso”, não expressa somente uma possibilidade de o negro poder ocupar outros espaços além daqueles destinados a ele, mas que isso ocorre de maneira individual. Um ideal da cultura ocidental branca como afirma Sousa (1983). Da mesma maneira, reforça o lugar do bailarino negro no mundo artístico do balé clássico e as regras que o regem, em vez de abrir caminhos para que outros bailarinos negros tenham a mesma oportunidade. Supõe-se a igualdade e a possibilidade de outros bailarinos repetirem a mesma trajetória se fizerem o esforço necessário.

É interessante observar, sem que eu mencionasse o nome de Bernardo, alguns entrevistados destacaram o nome do bailarino ou fizeram menção a ele de diferentes maneiras. Como denúncia de descaso com a profissão para os brasileiros como um todo, como símbolo de preconceito e dificuldade de acesso do negro a companhias estritamente clássicas, como símbolo de democracia racial, assim como a diferença de acesso do homem negro bailarino e a mulher negra bailarina ao mercado de trabalho.

5.5 **Cena Cinco: As relações entre raça e gênero: “as meninas ficam pra trás”**

Enquanto Isabel se lembrava de bailarinas e bailarinos negros que conhecia, ela relatou:

> Tinha sim um bailarino negro no municipal ha 5 anos atrás chamado B. ele dança agora no *Netherlands Dance Theatre*, na Alemanha. Porque os próprios bailarinos brasileiros estão tendo que sair do seu próprio pais para buscar recursos e trabalhos fora. Por que lá são melhor aceitos. Ja a cor da pele tem a diferença sim numa companhia super clássica de repertório eles nao tem negra mulher, mas homem como falei tem sim porque ele precisam de meninos para carregar as mulheres. (Isabel)

Apesar de Eloísa não mencionar Bernardo em seus depoimentos, a fala dela reitera o depoimento de Isabel.

> O Balé na Europa, o balé nos Estados Unidos, o balé no Brasil, o balé em geral tá tendo esses problemas raciais. E agora tá começando a sair bailarinas negras, principalmente. E aqui no Brasil, tem essa questão da aceitação do ser afrodescendente, do ser negro, quando chega na parte do balé, piora. Eles querem que a companhia de balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, seja uma companhia de dança europeia, só que não dá gente [...] “Ah! Mas não era boa o suficiente!” Não quero nem saber. Quem disse que não era boa o suficiente? [...] Os bailarinos negros têm mais oportunidades, como têm número reduzido de homens no balé, tem que aproveitar o máximo. É muito difícil você chegar numa escola de balé e ter uma turma de vinte meninos, ainda mais aqui no Brasil, dependendo do país. Mas, os meninos tem mais oportunidade. Como têm muitas mulheres, as meninas ficam pra trás. São vetadas. Não quero saber se tem uma bunda grande, não quero

> saber, não quero saber. A minha amiga que é hoje em dia porta bandeira, ela dançava muito bem, passou pra escola de dança do Theatro Municipal, dava não sei quantas piruetas, tanto que ela é porta bandeira e não seguiu a carreira porque disseram que ela não ia conseguir ser bailarina clássica por causa da bunda dela. Eu acho isso um absurdo. Não é que no Theatro Municipal do Rio de Janeiro não tenha bailarinas brancas com a bunda grande, porque têm e eu vi. Então por aí, tá entendendo? Então as meninas caem em muita desvantagem. Elas são muitas. Na hora da peneira, se você não tem aquele pensamento que da minha professora: "Eloísa, pra você ser boa, você têm que ser melhor do que todas". Que é a maioria. "Pra você ser boa, você vai ter que ser a melhor". Pra eu me igualar a fulana, eu teria que ser melhor que ela. "Ah! Ela pode dançar! Ela é tão boa que ela pode dançar!" Mas se fosse mais ou menos aí não teria e mínima chance.[...]

No curso profissionalizante em que eu estudei dança, geralmente o contingente de alunos era composto de 10 a 15 meninas para até 0 e 2 rapazes em sala de aula e, mesmo quando houve um período em que esse número de meninos aumentou, nunca se equiparou ao números de bailarinas. Nesse sentido, o rapaz poderia ter um nível técnico mediano e conseguir se destacar rapidamente para fazer um *pas-de-deux*, assim como rapidamente conseguem dançar como solistas, precisando de 1 ou 2 anos depois que começam o curso para que isso aconteça. Enquanto os critérios de avaliação para uma menina conseguir dançar um solo ou variação, assim como *pas-de-deux* eram mais rigorosos e apurados.

A diferença de acesso entre mulheres e homens também foi apontado por Gustavo ao se lembrar da audição que ele, sua irmã e algumas amigas fizeram para entrar na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa:

> A minha irmã fazia balé e eu ficava na escola de balé esperando a minha irmã. E aí eu ficava um tempo esperando a minha irmã, eu ficava lá muito tempo. Aí minha mãe falou assim: Já que você tá aí, porque você não faz alguma coisa garoto? Eu hein! Aula, alguma coisa! Aí eu : Ai mãe, não sei. E aí a professora da minha irmã, resolveu me chamar pra fazer jazz. E aí eu fui fazer o jazz. Adorei o jazz. E aí eu devia ter uns 13 anos. 12 pra treze anos. E aí pra eu fazer...pra eu manter a bolsa de estudos tinha que fazer ballet clássico, e nunca tem homem no ballet. E aí acabou que eu fui fazer ballet com treze anos. Detestava, morria de sono com aquela música, batia cabeça, morria de sono. E aí minha mãe...Ô...o meu professor, e duas amigas minhas do balé iam fazer...o meu professor já era da Escola de Dança Maria Olenewa e essas duas amigas tavam querendo ingressar na escola. Que até então lá na Baixada a gente fala, a Escola do Municipal. Quem conhece pensa no Theatro Municipal, Ana Botafogo, Cecília Kerche (sic). Daí acabou que eu resolvi também fazer a prova, só tinha um ano de balé. Vim, as minhas amigas não passaram , nem a minha irmã, e eu passei. [...] mas é porque pra homem é muito mais fácil. [...] Nós tínhamos trinta meninos, ficaram 10.

Há outro fator importante a ser considerado. Inúmeras vezes havia conflito entre os rapazes, a escola e os familiares, por relacionarem normalmente o balé à homossexualidade, evidenciando o preconceito existente. O que funciona de maneira inversa para as meninas, as quais desde a infância são matriculadas em aulas de *baby class*, devido à delicadeza dos passos, à disciplina e etiqueta exigidas.

Alguns entrevistados acreditam que esse quadro está em processo de mudança, como relata Bruna.

> Mariana: Você vê diferença de ascensão na carreira entre as meninas e os meninos?
>
> Bruna: Se é mais fácil?
>
> Mariana: É, se haveria mais facilidade mais pra um, mais pra outro.
>
> Bruna: Não, antigamente era mais fácil pra homem porque tinha pouco homem, mas agora não tá mais acontecendo isso não. Tem bastante homem fazendo dança.
>
> Mariana: E você acha que isso tem algum motivo especial?
>
> Bruna: Acho que...pode ser o preconceito que diminuiu um pouco. Eu não sei. Nunca parei pra pensar nisso.

Lima (1999) observa a desvantagem da mulher negra com relação à possibilidade de mobilidade social e de ela ocupar funções de status maior no mercado de trabalho em relação a homens do seu grupo de cor quanto em relação a mulheres brancas.

Hasenbalg (1979) sugere que o racismo e o sexismo são parte da "estrutura objetiva das relações políticas e ideológicas capitalistas" assim, as divisões com base em características adscritivas como raça, sexo ou idade mantem uma ordem hierárquica, e fornece a lógica necessária para a manutenção dos membros subalternos da sociedade em seus "devidos lugares".

Da mesma maneira, a separação por das atividades por gênero, pressiona o mercado de trabalho em desfavor das mulheres. Ainda que elas ocupem maior espaço na sociedade, o fator cor duplica a dificuldade de a mulher negra ascender ou se posicionar em papéis centrais como o de primeira bailarina no corpo de baile de uma companhia.

Segundo a fala de Eloísa, o entendimento que mulheres "não-brancas" apresentam mais curvas, mais "bunda" em relação a mulheres "brancas" vai de encontro aos propósitos estéticos e padrões técnicos do balé clássico. Nesse sentido, a criação de uma imagem a respeito desse corpo feminino e negro, localiza a mulher negra em um espaço marginal do balé clássico ou mesmo fora dele, sendo duplamente estigmatizada pelo seu sexo e sua cor.

5.6 **Cena Seis: A exceção como regra e o mito da democracia racial**

Conforme já foi apontado, Bernardo é conhecido como o único bailarino negro a fazer um papel principal, desde1942, como integrante do corpo de baile do Theatro Municipal. Tendo dançado Giselle em 2002 com a Ana Botafogo.

Esta colocação tantas vezes mencionada aqui nos remete à ideia de marginalidade que o negro ocupa na sociedade brasileira, carioca, sendo necessários sessenta anos para que um bailarino negro fosse considerado talentoso o suficiente para fazer um príncipe

De outra forma, a fala de Bruna nos remete à ideia de miscigenação e possibilidade de diferentes bailarinos com fisionomias diversas comporem o quadro de funcionários do corpo de baile do Theatro Municipal, sem que haja problemas quanto a isso. Bruna se auto classifica como branca, de acordo com sua tonalidade de pele, mas, comenta que colegas geralmente brincam com ela pelos seus traços físicos, mais próximos do negro. No entanto, durante sua trajetória não aponta dificuldades além da financeira e de ter que reaprender novamente a técnica do balé clássico, já que ela teria aprendido errado até os seus 16 anos.

Encontrei com a bailarina em um período que o edital para seleção de bailarinas e bailarinos para funcionário efetivo do corpo de baile do Theatro Municipal havia sido publicado. Um dos critérios de inscrição e seleção era a cota tanto para pessoas com deficiência quanto para negros. Este primeiro edital incluía essa possibilidade depois que entrou em vigor a Lei Estadual nº 6.067, de 25 de outubro de 2011 e o Decreto Estadual nº 43.007, de 06 de junho de 2011, tornando obrigatória a reserva de 20% das vagas a candidatos negros ou índios. Pedi que Bruna comentasse a respeito. Diante do que se lembrou do episódio sobre a apresentação de Bernardo e toda a notícia que foi feita a respeito disso:

> [...] teve um rapaz, um amigo meu, ele tá até fora, ele fazia o primeiro papel, porque ele era muito bom. Mas foi engraçado quando ele fez o príncipe, aí saiu no jornal e tudo. Mas a gente ali tava normal, não tinha, nada demais. Não, não tinha porque ele não fazer, porque ele era negro. Ele era muito bom. Entendeu?! (Bruna)

O pensamento de Bruna pode ser aproximado do que Jacques D'adesky (2009) considera como a exceção que confirma a regra. Apesar do exemplo de Bernardo ser um exemplo positivo dentro da carreira de bailarino clássico para homens negros, não significa que há a mesma oportunidade para homens brancos e homens negros. Podendo ser demonstração da dificuldade dos últimos em ter acesso ao Theatro Municipal.

Conforme já mencionei, neste universo mulheres negras têm menos oportunidades que

homens negros. Apesar de estarmos lidando com variáveis de auto declaração e classificações subjetivas do que é ser "branco" ou "não-branco", podemos concluir que o padrão de negro na mentalidade dos bailarinos citados se aproxima do tom da pele mais escuro e cabelos crespos, tendo em vista a fisionomia de Bernardo.

Apesar de não se referir diretamente ao mesmo bailarino, Ítalo, também compartilha do pensamento de Bruna, enquanto ele analisava o cenário do balé clássico atualmente, respondendo a minha pergunta se haveria um físico específico para seguir a carreira ou alguma característica a ser destacada de maneira positiva ou negativa:

> M: Você falou do Harlem. Como você vê a aceitação do negro no balé?
>
> I: Hoje em dia tá bem melhor. Hoje em dia tá muito mais fácil. A dez anos atrás era muito difícil. Era difícil ver negro. Mas hoje em dia você vê. Cuba exporta milhões. O Royal ballet, o primeiro bailarino Carlos Acosta, é negro e é o primeiro bailarino do Royal, em Londres, que é um sistema britânico fechado.
>
> M: E aqui no Rio de Janeiro como você vê (sic?)
>
> I: Hoje em dia tá muito mais fácil. Tá muito melhor. No Theatro Municipal nós tivemos um, dois, três bailarinos negros, né? Eles ficaram alguns anos, mas depois eles optaram pra ir pra fora. Mas hoje em dia é aberto. Mas antigamente não era. " você vai colocar aonde"? [...]No Theatro Municipal do Rio de Janeiro você tem vários tipos, de várias alturas. Não é como a companhia na Holanda: só vamos aceitar tipo x. [...] Então aqui é assim, não tem essa discriminação. A gente vai pegando o que a gente pode ter de melhor.

Letícia por sua vez argumenta:

> Então eu, quando eu tinha minha academia aqui na Marquês de Abrantes, do ano 2000 a 2009, eu aceitei, eu tinha um projeto, eu aceitava as crianças que vinham dos núcleos da prefeitura, então eu tive muita gente da raça negra, inclusive hoje, eu tenho uma menina desse tempo, que tinha 12 anos, hoje ela trabalha pra mim aqui, tá se formando na Angel Viana. Fico até arrepiada. Ela pegou a primeira turma dela aqui de *baby class*. Ela é negra, mora em comunidade, sempre morou a vida toda. E tá se formando na faculdade de dança. Tipo, uma discípula assim, que eu comecei a ensinar, que eu me doei, e sempre vieram das danças populares e eu transpus pra dança clássica. Então, eu acho que eles são, fisicamente maravilhosos, tônus muscular, tem uma força física muito maior que a do branco, pra trabalhar com o balé clássico, e os meninos são maravilhosos. Eu acho que não há mais esse preconceito. O que o Flávio diz no livro dele, como ele era bem morenhino, era não, é, porque ele não morreu, ele jamais poderia fazer o papel de um príncipe, virtuoso e tal. Mas eu acho que hoje já se quebrou isso, essa história do príncipe russo, loiro do olho azul, porque não? Acho que hoje, o Orfeu negro, o príncipe negro.
>
> M: Mas você já viu algum negro no papel principal?
>
> L: Já, já, no próprio Theatro Municipal, e tem a companhia de negros, O *Alvin Ailey* que é nos Estados Unidos, pra negros, hoje em dia tem até brancos na companhia, antigamente não entrava. Não, eu já vi. Eu acho que apesar de...É que eu acho que caiu muito essa história do conto de fadas. Eu acho que isso caiu muito no mundo da dança, eu acho que o mundo da dança evoluiu muito viu?! Eu acredito que sim, posso até estar enganada, mas acho que agora se aceita dança,...Porque assim como existia o preconceito do balé clássico, também existia o preconceito dos outros em relação ao balé clássico. Eu acho que o balé clássico abraçou. Tanto é que as grande companhias de contemporâneo hoje em dia a aula obrigatória de se fazer é de balé clássico, se entendeu que é necessário. Quem não entendeu ainda tá por fora, quem

> tá por baixo. Entendeu? Aquela história: Ah! Os clichês do balé clássico...Palhaçada. A gente precisa da força física, da técnica que só o balé clássico te dá. Não tem como. Então eu acho que isso aí hoje em dia não tem uma grande relevância não, ao meu ver.

Diego por seu turno, conta ter feito duas audições para o Theatro Municipal. Em uma delas ficou claro que a banca não desejava a presença de bailarinos negros integrando o corpo de baile da instituição, já que na primeira parte da prova-aula, todos os bailarinos negros haviam sido dispensados.

No concurso de 2013, o bailarino se inscreveu por cotas por se identificar como negro. No entanto, acredita que não foi selecionado porque a seleção era destinada ao ingresso de bailarinos já conhecidos e para os mesmos se tornarem funcionários efetivos do Theatro Municipal. Ele diz que isto ficou evidente quando um bailarino que havia passado mal no meio da prova-aula acabou obtendo a segunda colocação no concurso, enquanto, muitos dos que fizeram a aula inteira não conseguirem se quer atingir a média para serem aprovados.

Um episódio que foi marcante, foi quando assisti o balé quebra-nozes na companhia de Paulo pouco tempo depois do concurso ser homologado. Paulo havia me alertado que um bailarino negro que estava no corpo de baile era contratado e seria agora efetivado. Utilizando os termos de Paulo para se referir a Bernardo, o rapaz era o único "negro mesmo" em todo o corpo de baile.

Infelizmente, não há no *site* da fundação CEPERJ, a qual foi responsável pela organização do concurso, a lista de bailarinos que se inscreveram pela ampla concorrência e pelas cotas para negros e índios. Mas, observando a lista final das seis "moças" e dos sete "rapazes" contemplados, nenhum deles havia se inscrito por cotas.

Podemos pensar em algumas explicações para esses dados. No edital fica claro que se o número de vagas a serem preenchidas fosse "igual ou superior a vinte" a porcentagem de negros e índios a serem classificados pelas cotas seriam de 10 % do total. O que não fica claro se seria pelo total de cada categoria, 10% do total de vagas para moças separado dos 10% dos rapazes ou se eram dez por cento das 13 vagas. No primeiro caso daria menos de um candidato por cotas, mas se aproximado para um, cada categoria teria uma vaga a ser preenchida, no segundo caso, haveria um bailarino, fosse do sexo feminino ou masculino para preencher a vaga.

O último inciso do edital, referente às inscrições por cotas, explica:

> Não havendo candidatos negros ou índios aprovados para preenchê-las, as vagas incluídas na reserva para negros e índios serão revertidas para o cômputo geral de vagas oferecidas neste concurso, voltadas à ampla concorrência, podendo ser preenchidas pelos demais candidatos aprovados, obedecida a ordem de classificação.

Dessa maneira, a lei possibilitava que a banca selecionasse bailarinas e bailarinos segundo critérios particulares. Nesse sentido, a lei teve sua eficácia diminuída, isso quer dizer, não contemplou os candidatos negros que se candidataram utilizando o critério das cotas, sem promover a inclusão de negras e negros no mercado de trabalho, a ação afirmativa inerente a criação da lei.

Na primeira etapa do concurso compareceram 116 moças e 49 rapazes. Sendo aprovados para a segunda fase 13 e 11 respectivamente. Foram classificados 8 bailarinos de cada categoria ao final do concurso. Apesar de não sabermos quantos candidatos se inscreveram por cotas e compareceram, é possível concluir que nenhuma bailarina ou bailarino que se identificasse negra ou negro foi classificada/o na prova, grupo do qual Diego faria parte.

Apesar de ter se candidato utilizando o critério das cotas, nesse concurso do Theatro Municipal, Diego geralmente orienta suas atitudes pelo pensamento do mérito, pelo esforço individual, se não consegue a vaga ou o prêmio desejado procura perceber o que precisa melhorar e não se questiona muito o resultado, se foi justo realmente ou não. Como exposto nesse trecho do seu depoimento, quando falávamos a respeito dos festivais de dança que são promovidos no Brasil e internacionalmente.

> Mariana: Teve algum festival que você pensou: Puxa, eu devia ter ganhado ...
>
> Diego: Com certeza teve. Mas assim, eu não acho. Mesmo que eu fale: eu devia ter ganhado, mas eu não ganhei, eu pelo menos acho assim. Alguma coisa aconteceu assim que não foi o suficiente pra eu ganhar. Eu não gosto de ficar questionando: Ah! Eu devia ter ganhado! −Não! Eu prefiro ver os meus erros pra tentar da próxima vez fazer melhor. E não procurando alguma desculpa pra alguma premiação que eu não recebi.

Duas das quatro entrevistadas que eram da Escola de Dança de Nova Iguaçu, citaram o Diego, pelo fato de acreditarem haver preconceito contra negros no universo do balé clássico no Rio de Janeiro ou para citar algum bailarino negro que conhecessem.

Enquanto Gisele falava sobre se sentir discriminada ou não em algum ambiente de balé clássico, declara que não se sentiu discriminada por ser negra, mas que já presenciou situações com colegas que considerava preconceito:

> muitos dos meus amigos sofreram, tinha um o Diego, que ele era realmente muito negro e a gente via que em concurso era mais difícil, ele não era ruim, era até bem, tinha técnica bem desenvolvida pros concursos que a gente participava nem sempre ganhava os lugares mais altos por causa, muitas vezes mesmo, a gente sabia que era por preconceito, porque ele não estava no padrão que um bailarino tinha que ser, que era branquinho.

Fala que se repete no depoimento de Fernanda:

> Diego está há anos batendo em porta de Theatro Municipal, Diego está a anos tentando entrar em companhias de dança e ele foi entrar em Salvador, porque é uma companhia de dança destinada a isso. Por que a São Paulo companhia de dança não pegou ele? Por que se ele dança bem? Se ele é tão bailarino quanto os outros? Por que a Débora Colker não pega também? Ela pega os moreninhos, mas não o negro, negro? Eu fui no último espetáculo dela, cadê?

Durante nossa convivência em sala de aula, Diego não realçava a questão de ser negro. Ficava mais evidente quando o professor fazia algum comentário, principalmente, em relação à participação do bailarino em festivais, alertando-o de qualquer dificuldade que pudesse encontrar nesse meio artístico, colocando sempre em terceira pessoa generalizada "eles não gostam de preto", quando se referia ao mundo artístico do balé clássico.

Paulo Melgaço se tornou professor e procurou estudar após ouvir na escola de dança que cursou balé clássico o professor dizer que balé não era para negros, assim, Paulo reorientou sua trajetória após o conselho de uma professora para que ele estudasse, esse era o caminho para ele ser negro e permanecer no balé. Hoje ele atua como professor de História da dança na Escola Estadual de dança Maria Olenewa e em outras escolas na cidade do Rio de Janeiro.

Bernardo foi alertado pelo irmão da sua condição enquanto negro no balé e da necessidade de esforço para conseguir sobrepor sua técnica em relação ao fenótipo.

Diego foi alertado também pelo professor para que se esforçasse e não se importasse com falsos resultados.

Todos os três autodeclarados ou classificados "negro", "negro mesmo", "muito negro", "negro, negro", "preto".

Veremos mais adiante que Isabel e Eloísa também foram alertadas sobre a sua identidade e a necessidade de se empenhar mais ou procurarem um espaço como *Dance Theatre of Harlem* onde ser negra não seria algo problemático, mas sim sinal de prestígio e possibilidades artísticas e profissionais.

Segundo Schwarcz (1999), os indivíduos têm a possibilidade de manipular a sua identidade racial devido à flexibilidade dos termos utilizados para a classificação racial no Brasil, relacionando cor a características biológicas ou culturais.

Na fala dos entrevistados, o termo "negro mesmo" apresenta menor flexibilidade quando pensamos na classificação racial brasileira como um contínuo de cores. Por apresentar menor flexibilidade e ser um fenótipo tacitamente notado, as pessoas com quem esses

bailarinos negros se relacionam dentro do universo do balé clássico, geralmente denunciam o tratamento dispensado a pessoas "negras mesmo", como uma espécie de alerta, favor, cuidado com o bailarino negro.

Até aqui pudemos observar que ser negro pode ser considerado como um fator limitador para que os bailarinos consigam seguir carreira ou ocupar lugares de protagonismo na organização interna de cada obra a ser dançada.

A maneira como cada um interpreta essa dificuldade e lida com as consequências pode variar de indivíduo para indivíduo. Paulo Melgaço destaca a experiência de Bernardo e Gustavo como trajetórias de luta pelo fato de serem negros, assim como Gisele e Fernanda relacionam a trajetória de Diego a situações de discriminação. Os bailarinos citados não negam essas dificuldades, no entanto, Bernardo e Diego buscam um espaço na carreira para que sejam reconhecidos pelos seus esforços e pela qualidade técnica. Assim, a questão da identidade e de experiências de preconceito são descoladas da identidade profissional, a qual ocupa um papel central em suas vidas.

Ser negro, para Gustavo, também é apresentado como um fator limitador e gerador de dificuldade para conseguir "viver de arte" no Brasil, dificuldades que concorrem ou são somadas ao fato de se considerar de origem pobre e de cidades marginais no cenário sociocultural do Rio de Janeiro, como Nilópolis (Baixada fluminense), onde ele morava no tempo de seus estudos em dança. Há no bailarino um sentimento de gratidão por que conseguiu ultrapassar essas limitações.

Hoje, estar em uma companhia como o Grupo Corpo[22] permite a Gustavo ter uma sensação de aceitação de sua identidade, apesar de destacar que ser negro na dança não é fácil.

O Grupo Corpo se dedica à dança contemporânea, por isso é mais fácil o acesso de bailarinos negros a esse espaço.

[22] Companhia de dança contemporânea com sede em Belo Horizonte (MG)

5.7 **Cena Sete: Vencendo Barreiras**

Segundo Paulo Melgaço, ao longo do curso o número de meninas diminui, o que se agrava no caso das meninas negras, fazendo com que pouquíssimas se formarem.

> [...] no caso das meninas, que o você vai ter modelos eurocêntricos retos, a brasileira não é o modelo, mas a negra brasileira está muito longe desse modelo, então a gente vai ver essa diferença, e muito maior com o físico. Por exemplo, nas nossas formaturas de negras que foram, agora enquanto escola. A gente....você chega no último ano, é um número muito reduzido. Vai reduzindo. Vai reduzindo muito. Mas assim, dentro do número de negros, vai se tornando muito menor. Por exemplo, ano passado a gente não teve nenhuma negra formando. São poucos os homens que a gente tem. No ano retrasado a gente teve um menino. Então o número é inferior sim. Além da redução ser natural, tem essas questões físicas que na verdade, assim. Esse modelo do Arthur Michell, no balé do Harlem, pensou em adaptar o balé pro negro, aqui no Brasil a gente ainda tá longe de pensar nisso né, é a forma russa de pensar. Se é que vai pensar, não sei se vai pensar nisso.

O modelo universalizado do balé russo, com um tipo ideal de físico é apontado por todos como um problema difícil de ser suplantado. Assim, de maneira geral as bailarinas brasileiras são vítimas de um processo de discriminação, particularmente as bailarinas negras, por não corresponderem a este modelo.

Paulo frisa a construção de outro modelo que o bailarino negro norte-americano Arthur Mitchell criou nos Estados Unidos, inaugurando seu espaço e metodologia próprios, voltando particularmente para as bailarinas e bailarinos negros.

Segundo Roberto DaMatta (1987) o racismo nos Estados Unidos apresenta características diferenciadas do racismo no Brasil. A classificação dos sujeitos negros é realizada pela hipodescendência e não permite classificações intermediárias e contextuais, sendo extremamente dualista onde só é possível as nominações branco ou negro. Naquele país há um ideal igualitário, de individualismo e a liberdade dos negros foi fruto de uma "sangrenta guerra civil". Dessa maneira, o racismo se mostra através da discriminação violenta e da segregação.

> Realmente, após o movimento abolicionista, a massa de negros livres tornou-se um problema social seríssimo no Estados Unidos. Diferentemente do Brasil, onde havia várias categorias de negros com posições sociais diferenciadas no sistema (negros escravos recentes, negros escravos antigos, negros escravos mais longe, ou mais perto das casas-grandes, negros livres há muito tempo, negros livres recentemente, crianças livres filhas de escravos etc.) naquele país a combinação do homem livre com o negro era muito mais rara e foi consequência de um sangrenta guerra civil. [...] como encontrar um lugar para negros, ex-escravos, num sistema que situava (e ainda situa) o indivíduo e a igualdade como a principal razão de sua existência social? Aqui, a única resposta é a discriminação violenta na forma de segregação que, diferentemente do caso brasileiro (e de outros países com contingente negro e

> predominância de estruturas sociais hierarquizantes), assumiu caracteristicamente a forma clara e inequívoca de *segregação legal, fundada em leis.* (DAMATTA: 1987, p. 79)

Segundo Oracy Nogueira (2006), o preconceito nos Estados Unidos tem como base a diferenciação pela origem, em que os laços de sangue se sobrepõem à aparência, assim como não há possibilidade de disfarce ou atenuação da condição de ser negro pela ascensão social, talento, polidez. Dessa maneira, sugere que os indivíduos do grupo discriminado tendem a ser mais solidários entre si e desenvolver mecanismos de identificação e relações sociais fechadas entre eles. Talvez, por isso, exista lá um balé direcionado para negros.

Enquanto nos Estados Unidos há o paralelismo institucional, aqui o que prevalece é a coexistência de brancos e não-brancos, não há conflito aberto, de fato ele é evitado, sem que as relações raciais discriminatórias fiquem em evidência.

Duas bailarinas negras que entrevistei tiveram uma trajetória, no universo do balé clássico no Brasil, semelhante à de Mercedes Baptista. Por isso tiveram maior facilidade de seguir carreira nos Estados Unidos, no *Dance Theatre of Harlem*. Temos, assim, um ambiente em que ser negro é diferencial, mas de maneira positiva e auto afirmativa e não concorre com a identidade profissional, mas se alia a ela.

Isabel é uma bailarina negra, de origem pobre, morava na comunidade de Parque Arará em Benfica, fazia aulas no projeto Dançando Para não Dançar e na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, onde ela e seu irmão eram os únicos negros da turma.

> Eu comecei balé em um projeto chamado Dançando para não dançar na favela da mangueira na vila olímpica eu tinha 8 anos. A minha professora se chamava Theresa Aguilar. [...] Então eu fazia muito esportes na vila olímpica, fazia natacão desde os meus 3 anos. quando fui crescendo fiz ginastica olímpica, futebol, vôlei e tudo mais. antes de decidir se eu queria continuar nas aulas de ballet ou não eu estava na ginastica olímpica e fazendo ballet, mas na verdade balé é total dedicação, eu não sabia se era isso que eu queria sabia, mas eu investi ao máximo, quando tinha 10 anos. Eu só realmente vi que gostava e que queria pro meu futuro foi quando entrei pra Escola Estadual de Danca Maria Olenewa.

Aos 14 anos, Isabel decidiu seguir a carreira de bailarina clássica. Esse projeto ficou mais nítido diante das cobranças de duas professoras que teve, para que melhorasse a sua técnica e trabalho corporal. Diante de tantas cobranças, teve de avaliar se realmente desejava continuar investindo em algo com tamanha exigência, como o balé clássico. Assim, começou a se aprimorar tecnicamente e a controlar a lordose que apresentava, motivo pelo uma das professoras lhe chamava a atenção.

> Mariana: [...] Qual foi o click na Maria Olenewa, como que é esse ritmo de aula que fez você perceber: Ah! Eu quero ser uma bailarina?
>
> Isabel: Então, na verdade minha turma tinha uns 14 e minha professora era super rígida. Ela era Paula Albuquerque. E naquela época as meninas eram mais novas que eu, e nessa época eles pegavam os mais velhos e reaproveitavam de turma. Essa professora era super exigente. Na verdade, teve um dia que ela falou: se você não melhorar bastante, se você não corrigir, eu não vou te corrigir mais. Mas ela não falou isso por maldade entendeu? E nessa época eu já tinha lordose e eu não sabia...como eu posso dizer...como fazer o meu corpo ficar apropriado entendeu? Pra dança? Eu não tinha controle físico, no momento. Então eu entrei em desespero e pensei: Ai meu Deus! Será que é isso que eu quero? Será que eu não quero? Será que ela tá certa entendeu?!Isso me deu um click pra realmente ver no que eu estava investindo. E a partir desse momento eu fui começando a melhorar e na minha turma uma das que mais se destacavam. Entendeu?! Foi bem difícil. Também tinha uma outra bem rígida: Edith ...ela também era rígida. Mas ela era rígida, mas ela dava mais força, a outra ia pelo lado assim mal, pra ver se você ficava com raiva e se inspirar e ia dançar mais, entendeu?

Isabel teve dificuldade de se estabelecer como bailarina clássica no Rio de Janeiro, apesar da sua rotina, revezando-se entre as aulas e ensaios no projeto e na escola de dança e de seu desempenho na dança clássica. O contato com Eloísa foi determinante para a mudança de seus os horizontes e logo a seguir foi fazer uma audição para o *Dance Theatre of Harlem (DTH)*, companhia americana, conhecida pelo seu trabalho desenvolvido com bailarinos negros.

> Eu conheci uma bailarina que deu aula no projeto, e ela tinha dançado no DTH antes. Ela me disse que tinha essa companhia em Nova York criada pelo Arthur Mitchell e que era uma companhia de neoclássico. E que eu como negra teria oportunidade de dançar nessa companhia porque você sabe como e no Brasil sem futuro para negros bailarinos. Mercado e bem ruim.

Eloísa por sua vez relata:

> Isabel teria todas as condições de estar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro agora, dançando maravilhosamente bem, até como solista. Se tivessem dado a oportunidade pra ela que dão pra outras meninas que têm semblante europeu, mas o que aconteceu com a Isabel? Ela tava lá no projeto Dançando Para Não Dançar, indo pra Débora Colker – desculpa, mas nada a ver, companhia contemporânea – e aí eu vi Isabel, fui dá aula lá, eu já tava de volta no Brasil, tava esperando, tava grávida do meu filho, eu vi a Isabel, eu vi que ela tinha, um que, eu falei: essa menina, ela pode ir pro Harlem. Aí eu falei com a diretora do projeto, do projeto Dançando Para Não Dançar e a gente fez um trabalho de mandar um DVD da Isabel, pro Harlem. Foi assim que a Isabel foi vista pelo balé do Harlem. Aí fizemos uma aula, ela fez uma barra. Aí eu falei, faz uma barra e uma variação. Uma barra pra ver o que ela tem e uma variação. Aí depois eu liguei pra lá e eles disseram que gostaram dela. E aí começamos a trabalhar o processo de bolsa de estudos pra ela. Ela conseguiu, mas acho que não foi fácil não. [...] a Isabel poderia, mas não acontece. Nós somos exportadas constantemente. Porque é só lá fora que a gente consegue concluir o sonho.

Isabel destacava sempre que era "negra", mas principalmente uma bailarina, que conseguiu com o próprio esforço. E, acredita na possibilidade de outras pessoas conseguirem realizar seus sonhos, apesar da cor e das dificuldades advindas deste fator.

Ao falar da dificuldade da bailarina negra em ter acesso a companhias de balé clássico no Brasil, ela avaliou, primeiramente, o brasileiro como um povo misturado e que todos deveriam ser tratados de maneira igualitária. Em sua família, ser negro nunca foi associado a impossibilidades e diferenças. Assim, acredita também que algumas pessoas assumem um lugar de vitimização ou de preconceito contra o próprio grupo discriminado do qual fazem parte, mas, sobretudo, que as bailarinas negras são atingidas pelos tratamentos diferenciados dispensados aos brancos e não-brancos.

Mais um vez, vemos aqui a ideia de que a discriminação é considerada como um fator social. Mas é esperado do indivíduo, que ele se posicione nos diferentes ambientes sociais e desenvolva atitude positiva a respeito de si e que consiga transferir isso para a sua vida profissional.

A bailarina atribui seu sucesso a sua atitude individual, ao seu esforço e foco. Mesmo tendo assistido a aulas em ambientes em que era a única negra, assim como, ter acesso a projetos sociais e ensino gratuito, recebido ajuda de Eloísa para ter acesso ao *Dance Theatre of Harlem* e estar em uma companhia em que a política é de integrar a diversidade étnica à dança. O pensamento de Isabel se assemelha ao de Bernardo quando ele considera que "você pode virar isso", apesar de ter ciência do preconceito, assim como ao pensamento de Paulo Melgaço: "eu posso sair desse lugar", ao de Diego quando ele procura corrigir seus erros e ensaiar mais, sem ficar questionando se um prêmio ou avaliação foi justa ou injusta.

Hasenbalg (1979) nos ajuda a perceber que essa maneira de pensar é atravessada pela ideia de sociedade democrática, ainda que o preconceito seja considerado parte nas relações raciais no balé. Ela é atravessada também pela ideia de democracia racial, ideologia do branqueamento e contínuo de cor presentes no Brasil.

O autor rejeita a ideia de sociedade democrática, mesmo considerando a possibilidade das relações serem pautadas na igualdade e liberdade individuais. Em seu mais célebre estudo, Hasenbalg mostrou que a mobilidade social dos negros é prejudicada independentemente de sua origem de classe. Portanto, se o racismo não depende das relações de classe, ele não seria eliminado com o fim do capitalismo. Do ponto de vista desse autor, a persistência das desigualdades só poderia ser compreendida como consequência da continuidade da discriminação racial.

O relato dos bailarinos entrevistados parece se aproximar do argumento de Hasenbalg (1979), como uma das consequências do contínuo de cor, do ideal de branqueamento e de democracia racial:

> As principais implicações do contínuo de cor são que (a) como regra geral, as oportunidades diferenciais de mobilidade social ascendente estão ligadas a diferentes matizes de cor; (b) parte dos membros mais claros e ambiciosos da população não-branca, sem constituir uma ameaça ao monopólio de propriedade, poder e prestígio da classe dominante branca. Na medida em que o Brasil pós abolicionista preservou o contínuo de cor, a prática colonial e do século XIX de cooptação social dos membros mais claros e capazes do grupo de cor foi mantida. Como consequência da identidade racial fragmentada dos não-brancos e da cooptação de parte do grupo, as aspirações políticas e econômicas de base racial são transformadas em projetos individuais de mobilidade social ascendente, como o resultado de que grande parte das energias das pessoas de cor são absorvidas na "questão imediata de conseguir incrementos de brancura" ou de assegurar posições sociais conquistadas. (pp.235-236)

Outrossim, argumentos como o de Bruna "[...] não tinha nada demais. Não tinha porque ele não fazer, porque ele era negro", de Ítalo " Hoje em dia tá mais fácil [...] aqui não tem essa discriminação" e de Letícia: " Eu acho que não há mais preconceito", também são atravessados por esses pensamentos a respeito das relações raciais no Brasil, indo ao encontro do que o autor analisa sobre a ideal de branqueamento, contínuo de cor e o mito da democracia racial:

> Se o ideal de branqueamento transformou-se na sanção ideológica do contínuo de cor desenvolvido durante a escravidão, o mito da "democracia racial" brasileira é indubitavelmente o símbolo integrado mais poderoso criado para desmobilizar os negros e legitimar as desigualdades raciais vigentes desde o fim do escravismo. (HASENBALG; 1979: p.241)

Segundo Oracy Nogueira (2006), o modo de atuar do preconceito de marca, possibilita ao "indivíduo de cor" contrabalançar suas características fenotípicas com a "inteligência ou instrução" que demonstre ter, e assim acessar os espaços frequentados por um branco em caráter de exceção.

A reação do grupo discriminado em casos de discriminação ou de sucesso seriam individuais. Nesse último caso, o indivíduo de cor compensaria os traços negróides ostentando aptidões para ser aprovado socialmente.

> Assim no Brasil, a experiência decorrente do "problema de cor" varia com a intensidade das marcas e com maior ou menor facilidade que tenha o indivíduo de contrabalançá-las pela exibição de outras características ou condições: beleza, elegância, talento, polidez, etc. (NOGUEIRA; 2006: p.302)

No entanto, viver nos Estados Unidos, ajudou Isabel a refletir sobre sua identidade, principalmente em relação ao seu cabelo. .

Segundo Gomes (2008) o cabelo carrega significado cultural, político e social que localiza o indivíduo dentro de um grupo étnico-racial. É considerado como uma linguagem, tendo em vista que comunica, informa e representa algo mais do que a si mesmo. Nesse

sentido, Gomes analisa o cabelo como uma forma de expressão das relações raciais no Brasil, tendo em vista a maneira "cromática, estética e corpórea" como elas são orquestradas em nosso país.

Assim, o cabelo também é a "marca da negritude nos corpos", com especial atenção para o cabelo crespo, este considerado reflexo de um processo identitário "complexo e fragmentado do negro". De todo modo o cabelo é manipulável e dependendo da postura do indivíduo em relação a sua identidade, assim como do olhar do outro, o cabelo pode ser usado para "camuflar, resistir, reagir e denunciar", as relações raciais no Brasil, a ideia estética dominante no país e os processos de subjugação e negação do corpo negro.

O tratamento diferenciado e de subjugação do ser negro age também sobre o manuseio do cabelo, um dos sinais diacríticos que caracterizam uma pessoa como negra ou não no país, sofrendo influência dos sentidos atribuídos aos traços negróides e suas gradações.

Quando Isabel fazia balé clássico no Rio de Janeiro, ela geralmente alisava o cabelo. Em entrevista a uma das integrantes do coletivo *Meninas Black Power*, Isabel relata:

> Meu cabelo naquela época era tratado pela minha mãe, em casa. No tempo que se fazia permanente com "bigudinho" pra deixar os cachinhos (na verdade produto químico, que acaba com cabelo da gente). Eu não tinha cabelo comprido o suficiente para fazer uma coque de bailarina de verdade [risos], então comprei um cabelo em forma de "xuxinha" e colocava em volta do meu cabelo preso. Aí conseguia fazer o coque. Foi assim por um bom tempo.

De outra maneira, através de uma conversa com seu namorado nos Estados Unidos decidiu deixar o seu cabelo natural, sem tratamento químico, assim como aprendeu a fazer coque com as colegas do trabalho. Isabel chegou a fazer um vídeo para divulgar como é possível fazer um coque com o cabelo natural para que outras bailarinas negras, nas mesmas condições, pudessem ter uma referência.

> Mariana: Você participou de uma entrevista, você publicou no *facebook*.
>
> Isabel: Ah! Sim, das Meninas Black Power eu acho.
>
> Mariana: Isso. Como que é pra você participar de entrevistas assim, E como essa experiência de falar, vi que você postou um vídeo, não sei se o vídeo [Como fazer coque de bailarina no seu cabelo natural] é antigo.
>
> Isabel: Não, é novo. Eu fiz porque tinha muitas meninas que vinham na minha página e falavam assim: Nossa, seu cabelo é afro, é natural, como que você faz o seu coque? Eu falo assim: Gente eu aprendi dessa forma. Aí uma menina no *Instagram* me perguntou: por que um dia você não faz um vídeo pra gente poder ver? [...] Assim, acho que tem bastante meninas falando assim: Nossa muito obrigado, eu acho que até o meu cabelo é tão menor que o seu, mas eu nunca consegui fazer. Você faz uma mágica aí. Eu não consigo fazer assim. Assim, pra galera negra, não tem muita referência. A referência que elas têm são pessoas que tem cabelo liso, que é óbvio que você vai conseguir fazer o coque. É muito fácil. Ou então você pega um cabelo falso e faz. Mas com o seu próprio é difícil. E ainda tem essa coisa aí no Brasil. Eu só aprendi isso aqui. Eu só fui ter o meu cabelo natural, aqui [Estados

> Unidos]. E era isso que a entrevista delas queria falar. Que é a menina black power, que é a menina que tem cabelo afro. E você é negra, e você ainda faz ballet, coisa que é pra elite. Sabe, é muito difícil, você gasta muito dinheiro com isso. Sei lá, foi bem legal. Eu acho super produtivo. Quando eu faço entrevistas assim, que podem me inspirar e inspirar outras meninas. Que não tem tanto contato com a bailarina negra.

Quanto aos espaços conquistados, Isabel avalia que outras bailarinas negras em outros países como Preciosa Adams, dos Estados Unidos e Michaela DePrince, de Serra Leoa conseguiram ir além dos empecilhos impostos pelas suas ascendências ou características físicas. A primeira fez dois anos de curso na Academia Bolshoi (Moscou) onde se sentiu discriminada em Moscou e a segunda atua na *Junior Company* no *Dutch National Ballet* (Alemanha).

Ao longo de uma de nossas conversas, pedi que comentasse sobre a notícia que tinha sido veiculada a respeito da discriminação que Preciosa Adams sofreu na Rússia.

> Mariana: Você chegou a ver uma reportagem, de uma menina, acho que é: Preciosa
>
> Isabel: Sim, Preciosa. Acabei de ver a história dela no Bolshoi
>
> Mariana: Você tem alguma opinião sobre a reportagem, quando você viu?
>
> Isabel: Eu acho, como ela falou na reportagem, ela já sabia pra onde ela tava indo. Que é o mesmo caso da Michaella. A Michaella tá indo pra uma companhia em Amsterdã e ela é a única negra. É o mesmo caso dessa menina, e se você parar pra pensar, pela persistência dela e pela força de vontade, ela vai chegar muito longe. Porque, pelo menos ela vai terminar o Bolshoi. Isso não significa que ela vai ter um emprego. Eles lá são super racistas, e eu não acho que passe disso. Ela vai terminar a escola, mas ela não vai dançar na companhia. Infelizmente. Sabe, mesmo ela sendo bonita ou não. O ballet vem de lá. Eles são muito quadrados, muito quadrados mesmo. Por exemplo, onde a Michaella tá, a galera tá mais tipo [...], mas aonde essa menina tá que é onde o ballet foi criado, que onde eles tem essa frescura, é um outro mundo. Obviamente ela vai ter professores que vão ajudar ela, assim como ela vai ter professores que não, que nem o que expulsou ela da audição. E foi o que eu falei. Você tem que ser muito forte mentalmente. Porque se você não for, ninguém vai chorar contigo não. Ballet é um mundo muito cruel como é um mundo muito bom. Primeiro que você acaba de distorcendo, porque a gente anda assim (com os pés paralelos. No ballet você tem que ficar assim (com os pés em 180 graus). Acaba se modificando. E você abre mão de muita coisa, que é da sua vida de criança até a sua vida adulta. Mais uma vez, se você não souber dividir e ter responsabilidade, ou tem aquela galera que só vive pra aquilo, tem as duas neuras entendeu? Mas ela tem que persistir sim, ela tem que ser persistente. Tem que ter força de vontade. É difícil. Não é fácil. Só que se você parar pra pensar, ela é apenas mais uma negra nesse círculo. Por exemplo, quando eu tava no Brasil, todas as companhias que eu fiz aula, não tinha negro. Na Escola de Dança Maria Olenewa, não tinha negro. Só eu e meu irmão na minha turma. Quando eu vim pra cá, aqui é uma companhia de negro, é diferente. Mas por exemplo, a Michaella foi pra Armsterdã, não tem negro. Ela é a única bailarina, menino, sempre tem um menino, eles tem que carregar as mulheres, então não importante entendeu?! Agora, menina?! Não tem menina. Nenhuma! É complicado.

Eloísa identifica-se como negra. Sempre morou na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, iniciando seus estudos de balé clássico numa academia em Copacabana, para correção de um problema ortopédico, porque tinha os joelhos juntos e pé chato [sem curvatura]. Inicialmente foi resistente a continuar as aulas de balé clássico, porque era uma das poucas meninas negras, apesar de já estar acostumada a ser uma das poucas negras na escola e em outros espaços onde frequentava. Conforme sua mãe recebia revistas que tinha a história bailarinos negros, por ser ativista do movimento negro, a resistência de Eloísa diminuiu, enquanto vislumbrava a possibilidade de ser bailarina clássica também.

> Eu já vivia essa realidade de ser uma das únicas negras na escola, e no balé então foi um choque. Eu cheguei, um bando de meia cor de rosa. Primeiro eu repeli. Eu rejeitei o balé. Minha mãe queria muito que eu concertasse minha postura, meu jeito de andar, o joelhinho junto, eu tinha 9 anos, 8 pra 9 anos. Muita discussão com a minha mãe, que eu não queria, no começo eu detestava, passava na televisão eu desligava. Aí minha mãe viu que era um problema de se encontrar. "Onde é que eu tô nesse negócio?" "Por que que eu tô nisso?" Pedia pra fazer sapateado, pedia pra fazer jazz. "Ah! Não!" Minha mãe falava: "Mas o balé é o básico. Antes de você ir pra essas coisas, você precisa fazer balé. Aí eu fui indo." Minha mãe é uma figura muito importante é uma pessoa muito importante nessa minha trajetória, porque minha mãe era ativista do movimento negro [...]. Então minha mãe, ela recebia umas revistas americanas e tinha muita informação claro. Ela veio e me mostrou uma revista americana, que vinha vários bailarinos dos Estados Unidos, e entre eles tinha uns dos bailarinos do Harlem [*Dance Theatre of Harlem*], tinha os bailarinos do The New York City Ballet, e aí eu vi que os bailarinos não eram só brancos. As bailarinas também. Eu me lembro perfeitamente da foto da Stephani Dabney no Pássaro de Fogo, o que foi o que abriu a minha cabeça e da (sic) em Stars and Stripes, que ela tá saltando alto assim e atrás está um bando de moças, mulher né?! Todas elas em fileira e todas negras. E ela negra né?! As feições bem...ela é clara, mas pra mim, ela tem as feições negras bem fortíssimas. Pra mim ela era uma bailarina negra, saltando, nas pontas. Eu fiquei encantada. Tinha o Mel Thomlinson, que era bailarino do Harlem, depois se tornou bailarino do The New York City Ballet. E aí eu fiquei e vi que tinha um caminho. Que existia um caminho. Depois minha mãe me mostrou outro livro também que era *Dancing in America*, que era um livro com fotos de todas as companhias americanas, e vinha foto da companhia do *Alvin Ailey* e vinha foto do balé do Harlem de novo. Aí no balé do Harlem as bailarinas estão de tutu, nas pontas. Eu fiquei enlouquecida. Eu falei com a minha mãe. Aí eu me apaixonei. Nessa história eu fiquei apaixonada, namorava s fotos, pegava as fotos pra mim, botando na parede do meu quarto. E aí, foi uma época que existia muitos filmes de dança, eu fui me envolvendo e veio a parte da sapatilha de ponta. Eu me apaixonei. Foi quando eu vi que tinha talento. Na infância toda eu era motivo de risada na família por ser muito magra e aquelas coisas né...a minha mãe e o meu pai eram as únicas pessoas que falavam que eu era linda. Até eu chegar no balé e o professor falar: "Olhas as pernas dessa menina. Que lindas! Olha só que físico lindo!" – "Nossa, aqui eu sou linda!" Aí eu comecei, e vi que eu tinha jeito. Porque quando eu botei o sapato de ponta, sinceramente, vou assumir, eu era uma das melhores da turma.

Aos 13 anos ela ingressou na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, concomitante a outra academia onde fazia aula. Eloísa se dedicou a melhorar tecnicamente até se equiparar às melhores alunas da escola. No entanto, percebeu que não conseguiria conforme o alerta da professora Consuelo Rios.

> Eu vi que eu tava tão engajada no balé, que eu quis fazer prova pra escola de dança do Theatro Municipal. Aí eu aos treze, treze pra quatorze anos fiz a prova pro Theatro Municipal do Rio de Janeiro, escola de dança do Theatro Municipal, a Escola de Dança Maria Olenewa e passei. Passei sem problema nenhum, passei pra escola, mas aí foi outra realidade. Mais uma vez eu era uma das poucas meninas negras, tinha outras meninas negras, mas eu percebia que eu era um pouco mais agressiva [...] assim agressiva no bom sentido, um pouco mais, me jogava mais. Não sei, eu me expandia normalmente. Eu não achava que eu era pior, eu pelo contrário, eu tinha confiança total, no meu talento, na minha técnica, e eu acreditei mesmo. Talvez por eu ter tido essa mãe que me dizia que eu podia ter o que eu quisesse na vida. Trabalhando, ralando, estudando, eu ia conseguir, que nada iria me impedir. Eu botei a questão racial, não botei de lado, a questão racial em vez de me botar pra baixo como "Eu vou fazer esse balé aqui eu não vou conseguir igual a fulana de olhos claros, que tem a cara da bela adormecida. Não, pelo contrário, falava: meu Deus! Vou ser a primeira bela adormecida negra do Theatro Municipal. Eu achava que eu ia ser alguma coisa, porque a minha perna era alta, eu tinha aptidões físicas extraordinárias que poucas meninas negras tinham. Minha perna era muito alta, o meu físico era muito longilíneo, o meu pé era totalmente virado, tinha todo o físico, en dehors, eu tinha en dehors. Algumas coisas não. Eu tenho lordose e tenho uma bundinha, que no futuro já me atacaram, dizia que era tudo quase perfeito mais a bunda africana atrapalhava, lá pros 16, 17 anos, antes de ir pros Estados Unidos. Isso foi tudo aqui no Brasil. Eu dei sorte, eu vou dizer que eu dei sorte porque quando você tem um caminho a traçar, Deus vai guiando, né?! Deus e os orixás, porque eu acredito nisso, e assim, até isso vem comigo. Então eu segui, entrava na escola de dança de cabeça erguida, tentando, eu fui tentando e fui melhorando, e cheguei ao ponto que eu tava ali, junto com as melhores alunas da escola, da Escola de Dança. E aí começou os conflitos né, porque um balé branco como *Les Sylphides*, o segundo ato de Gisele, eu não era chamada, ficava como reserva. Ficava de segundo grupo, caso alguém se machucasse eu substituiria. Então tinha esses dilemas. Tinha uma professora, negra, na Escola de Dança, que também tem muito anonimato nessa história, que foi a Consuelo Rios, que nunca dançou, disseram que ela nunca foi do corpo de baile do Municipal, nunca dançou por ser negra, então ela se empenhou em ser professora, então ela foi uma das melhores professoras, se não foi a melhor professora na história da Escola de Dança do Theatro Municipal. E ela era fantástica, Dona Consuelo. Ela chegou pra mim uma vez e disse: "Eloísa, pra você ser tão boa quanto as meninas aqui, você vai ter que ser a melhor. Porque você sabe como esse país é racista. Eu não tô te dizendo isso por mim, eu tô te dizendo isso pelo sistema. Então pra você ser tão boa quanto as meninas, você vai ter que ser a melhor." Então eu não questionei ela : Ah! A senhora tá falando alguma coisa...não concordo. Eu falei: Ah! É?! Então vambora.

Conforme a bailarina alcançava novos patamares dentro do balé clássico, chegou a fazer audição para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e conseguiu ser aprovada e classificada para ocupar uma das sete vagas disponíveis para aquela seleção. No entanto, considera que naquele espaço ela vivenciou realmente a experiência de ser discriminada.

As práticas de discriminação racial se evidenciam, mais claramente, em situações onde o negro sai do "seu lugar" e se encontra em uma situação onde sua presença não é habitual, ou seja, em posições de prestígio social.

Como argumenta Goffman (2012), nas interações face-a-face, aquele defeito visivelmente estigmatizado promove uma interação angustiada durante "situações sociais mistas". Da mesma maneira é compreensível que esse tipo de contato não ocorra suavemente.

Nesse sentido, uma das reações pode ser tratar o indivíduo como melhor ou pior do que os ali presentes e quando não for possível, tratá-lo como "não pessoa" ignorando sua presença. No caso de Eloísa, ela precisava se mostrar a melhor.

Ser considerado "não pessoa" pode ser aproximado do conceito de corpo abjeto de Judith Butler (PRINS & MEJER; 2002: p.161) este "[...] relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas "vidas" e cuja materialidade é entendida como "não importante", assim o agenciamento do sujeito é minado performativamente, discursivamente, quando submetido a um conjunto de regras que o precedem, como a normatividade branca, do tipo físico "sem bunda", alijando a bailarina e outros bailarinos de conduzirem realmente suas vidas e orientá-las segundo seus desejos, reflexões e ações.

Nesse sentido, ter que "ser melhor" era o motivo de atrito e ao mesmo tempo a solução para que Eloísa não fosse ignorada, mas isso só foi possível na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. No entanto, ao conseguir ser aprovada na audição para o corpo de baile do Theatro Municipal, tudo que pode ser feito para que ela não dançasse foi realizado, retirando-a gradativamente da cena a cada ensaio do balé *O lago dos Cisnes*.

> Eu não fiquei nem um ano no Theatro Municipal, foi aí que eu me deparei com o racismo mesmo, na veia, a diretora era a Tatiana Leskova. Depois eu vim saber que tinha rolado uma discussão, porque ela não queria que eu entrasse no Theatro. E aí vem aquela coisa de Brasil. Até hoje elas falam que eu não dei certo no Theatro Municipal, porque eu era muito pequena, porque era muito jovem. Mas a vida de bailarina começa cedo. E eu discordo. Eu sei, eu sinto que foi racismo. O balé daquela temporada era O lago dos cisnes, eu ensaiei, e eles me trocavam de lugar quase todo dia no segundo ato. Até que eu fui saindo da fila dos cisnes, e aí eu não fiz parte da parte branca do balé, de tutu branco, essa coisa homogênea, eu não entrava. Aí só dancei uma vez o primeiro ato e o terceiro ato, que é a parte da festa, dos camponeses, da festa que os italianos chegam, os espanhóis chegam, os húngaros chegam. Eu tô naquele meio. [...] Nessa história eu tive um baque muito grande, eu vivi realmente o racismo e a minha mãe do meu lado esse tempo todo, me apoiando moralmente, muito né?! Foi aí que eu quase parei, quase parei. Quase desisti. Uma crise existencial horrível.

Dessa forma, o *Dance Theatre of Harlem* se tornou uma possibilidade diante das rejeições que ela sofrera no Theatro Municipal. O que era motivo de estigma e baixa autoestima, nessa instituição, no Rio de Janeiro; se configurou como prestígio nos Estados Unidos, em uma companhia de proposta diferenciada.

> Voltei pra escola de dança do Theatro Municipal os meus estudos lá na escola, só que no último ano, eu não sei bem como é que eu voltei. Quando eu voltei eu fiquei mais seis meses. Fiquei mais um ano, depois mais seis meses. Seis meses, quase me formando, eu fui pros Estados Unidos com uma professora, que me chamou pra ir pra Nova Iorque, uma professora da escola de dança. Eliane. Esqueci o último nome dela. Foi quem me chamou pra fazer essa viagem de duas semanas, só que eu já tava pensando em outras coisas, né?! Duas semanas. Eu fui pra lá pra ficar duas semanas, só que eu não quis voltar pro Brasil. Eu já tinha falado com a minha mãe: Mãe! Eu não sei se eu vou voltar. E minha mãe era uma mãe muito boa, muito esperta. Minha

> mãe nunca passou medo pra mim, então eu fui, ela falou: "Olha, o melhor lugar pra uma mulher negra se desenvolver, crescer, hoje em dia, é nos Estados Unidos, Nova Iorque." Aí eu falei pra ela: "Eu quero ir pro balé do *Harlem*" – "Então vai". Aí eu fui, nessas duas semanas eu resolvi ficar, minha professora me ajudou, minha família me ajudou, minha mãe, minhas tias me ajudaram, aí nós arranjamos um maneira de eu ficar numa residência de estudantes até a companhia voltar. A companhia do *Harlem* voltou e eu fui fazer audição pra escola. [...] Eu não te contei, quando eu já tinha dois anos na escola [Escola Estadual de Dança Maria Olenewa], a companhia do *Harlem* veio ao Brasil, e o Arthur Mitchell me viu. Só que eu ainda era realmente bem novinha. Pouco desenvolvida, físico né?! Aí ele falou que quando eu crescesse eu teria um lugar na escola. Ele gostou muito de mim. Foi amor à primeira vista. Eu e ele. Eu me lembro que ele era mais alto do que eu. E eu me lembro do movimento que...ele mandou eu levantar o queixo. Eu tava olhando pra ele, botou a mão no queixo e falou: "Levanta o queixo! Agora abre o peito! Fica assim!" Que a coisa do balé do *Harlem*. Você chega ali, você tá dançando e primeira coisa é: "I am!""Eu sou!". [...] Isso ele passa antes de fazer um plié. Isso que é legal. Então quando eu fui, quando eu cheguei lá, ele já tinha uma ideia de quem eu era. Ele ficou comigo na cabeça. "cadê aquela garota?" "Cadê aquela menina do Rio de Janeiro?" "E aquela menina? Ainda tá fazendo aula?" Alguns amigos meus depois falaram pra mim.[...] aí eu entrei depois, fiz a prova pra escola *Harlem*, entrei. Logo depois eu entrei pra segunda companhia. Em um ano e meio depois eu entrei pra companhia. E aí eu fui. Entrei pra companhia, Teve momentos difíceis. Competição, criticagem que sempre tem no meio artístico. Aí teve uma época que eu dancei com outros artistas, outros coreógrafos, mas nunca saí por muito tempo não, só por uns meses e voltava. O balé do *Harlem* sempre foi a minha casa. Nesse meio tempo eu perdi a minha mãe. Minha mãe morreu, aí foi um momento muito difícil, eu fiquei meio estagnada. Aí eu saí, tive uma saída, vim pro Brasil, tive umas crises pessoais realmente, porque minha mãe morreu foi muito drástica, foi chocante, mas aí depois eu voltei pra companhia, aí foi que deslanchei. Que eu me tornei solista e primeira bailarina. Eu não sei quantas bailarinas negras se tornaram primeiras bailarinas lá fora, eu não sei se eu fui a primeira. Eu desconfio que eu fui a primeira bailarina negra brasileira a ter um posto de primeira bailarina.

A proposta de Arthur Mitchel para que Eloísa tivesse uma postura de afirmação através do *"I am!"* contrastava com a permanência da bailarina no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Eloísa ressalta o dia em que uma professora elogiou a desenvoltura dela, mas logo sentiria pesar por ela ter uma "bundinha africana", considerando que isso a atrapalhava. Da mesma maneira, Eloísa conta que tinha vergonha das suas curvas e tentava esconder com a saia e outros adereços.

> No meio de um ensaio, acho que na época da companhia do Theatro Municipal, a diretora era a Tatiana Leskova, implicou com uma coisa lá e falou que eu tinha um físico bom, mas tinha uma coisa que atrapalhava: "uma pena que tem essa bundinha africana no meio". Era africana mesmo, meu pai é africano, tenho maior orgulho da minha bunda. Mas quando eu cheguei em Harlem, nós não tínhamos esse problema, todas nós, e ninguém deixava de fazer o que tinha que fazer. Trabalhar a dança, a técnica. A bunda não foi um problema. Foi um alívio quando eu cheguei no Harlem, pra falar a verdade. Todo mundo tinha uma bunda como a minha: "Ah! Que legal!" Não era um problema. Eu lembro disso, desse comentário da lordose, ela era que atrapalhava né?! Eu não achava que atrapalhava, mas diziam que atrapalhava. E durante muito tempo eu achei que era um problema. Botam uma coisa na sua cabeça que você fica com aquela paranoia. Era um tal de ficar querendo cobrir de vez em quando, botar um saia pra disfarçar, nas aulas, ensaios. Ficar insegura quando não tinha nada em volta. Não tinha nada pra cobrir, mas aí depois, logo quando eu cheguei no Harlem, isso foi resolvido, vamos dizer assim. Não que eu esqueci, mas foi resolvido. Porque lá não tinha disso. Tem que tá trabalhando, tem tá mostrando

> todas as partes do corpo, tem tá trabalhando todas as partes do corpo. Não é um problema. Aí eu resolvi de certa maneira seguir em frente sem esses problemas. Ir pro Harlem foi muito bom.

Quando Elóisa afirma: "Botam uma coisa na sua cabeça que você fica com aquela paranoia." Retomamos aqui a ideia do olhar, da visão e do espelho (analisada no capítulo I), como partes da percepção do indivíduo sobre si e sobre os outros, como esse olhar é treinado em um processo educativo como balé clássico e de que forma isso influencia na consciência do indivíduo sobre si, sobre seu corpo e como esse olhar pode se desenvolver em noções de vergonha ou de prestígio social.

Apesar de ouvir de sua mãe, do seu pai e de seu primeiro professor de balé que era linda, o fato do seu corpo, sua cor e sua "bunda" serem categorizados de maneira estigmatizadora, negativa e ser considerada motivo de interferência na técnica clássica, promoveu um olhar envergonhado, um deslocamento de Eloísa sobre si e de seu corpo em relação aos padrões almejados para uma bailarina clássica, em que privilegiou-se a fala e a autoridade de uma professora em uma instituição que política e ideologicamente tem autoridade significativa no desenvolvimento do que é balé clássico no Rio de Janeiro, a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.

Segundo Goffman

> [...] os padrões que ele incorporou da sociedade maior tornam-no intimamente suscetível ao que os outros veem como seu defeito, levando-o inevitavelmente, mesmo que em alguns poucos momentos, a concordar que, na verdade, ele ficou abaixo do que realmente deveria ser. A vergonha se torna uma possibilidade central, que surge quando o indivíduo perceber que um de seus próprios atributos é impuro e pode imaginar-se como um não portador dele. (2012: p.17)

A vergonha e o aprendizado do que ela significa está relacionada à concepção do eu, à construção de uma "carreira moral", influenciada pelo ponto de vista dos normais, o qual é aprendido e incorporado dependendo do processo de socialização estabelecido. Mas há uma segunda fase em que o indivíduo aprende que possui o estigma e quais as consequências de possuí-lo. O autor se refere a quatro modelos para exemplificar como essa sincronia entre essas fases pode ocorrer, sendo que aqui destaco o modelo em que o indivíduo deixa as fronteiras da sua "sociedade normal" e aprende uma "segunda maneira de ser, ou melhor, aquelas que as pessoas à sua volta consideram real e válida". Ajustamento que ocorreu de maneira positiva e para a autoafirmação de Eloísa quando começou a trabalhar como bailarina do *Dance Theatre of Harlem.*

Nesse sentido, a visão e o olhar de Eloísa sobre seu físico, sobre sua identidade sofreu

várias vezes a mudança de prestígio para estigma durante a trajetória da bailarina, em que seu engajamento sensório e experiência da cultura ora compreendia a estética de seu corpo, ora o violentava. Inconsistências que parecem ter sido diminuídas ou sanadas a partir de maneira mais significativa naquela companhia, assim como pela apropriação do ativismo de sua mãe no movimento negro.

Sousa (1983) analisa esse movimento entre identidade de referência negativa e a reformulação dessa consciência:

> saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidade. (p.18)

Se avaliarmos as trajetórias das duas bailarinas em questão, segundo projeto e campo de possibilidades (VELHO, 2013), poderemos observar que o *Dance Theatre of Harlem* se torna uma possibilidade tanto para americanos, quanto para brasileiros, construindo outra imagem da bailarina negra e do bailarino negro dentro do universo da dança clássica, ainda que de linguagem mais neoclássica, moderna ou contemporânea.

Dessa maneira, ainda que Isabel e Eloísa tenham sido tolhidas de realizar o sonho de trabalhar num companhia clássica como o Theatro Municipal, como o era para Eloísa, o encontro com o *Dance Theatre of Harlem* possibilitou a realização de um objetivo de ser bailarina clássica profissional.

Entre trajetórias e campo de possibilidades, vemos que a maneira como a diferença estabelecida contra os indivíduos que apresentem traços negróides no Brasil, restringiu a atuação das bailarinas nacionalmente, reorientando os objetivos e a forma de realizá-los, empurrando-as para outros cenários que não fosse o cenário carioca do balé clássico, onde a ideia de balé branco europeu como padrão a ser alcançado era reforçada, enquanto o negro era constantemente rechaçado. Balé branco, segundo Eloísa é aquele balé em que todos devem estar homogêneos, o tutu é parte do figurino, assim como todo o cenário remete a cor branca.

As duas bailarinas, apesar de possuírem condições econômicas diferenciadas, morando em localidades do Rio de Janeiro marcadas pela distância entre periferia e centralidade na cidade do Rio de Janeiro em termos socioculturais, ambas as bailarinas sentiram dificuldade em acessar o universo do balé em sua plenitude. A forma como cada uma lidou com o preconceito foram saídas individuais que convergiram.

No entanto, enquanto Eloísa já vinha desde sua infância tendo referenciais para a construção positiva de sua identidade, além de desenvolvimento de uma postura ativista dentro da dança, Isabel desenvolveu sua identidade enquanto bailarina negra, principalmente a

partir de sua experiência de vida nos Estados Unidos, Nova Iorque.

A reação das bailarinas à discriminação e compreensão de determinadas situações também é diferente. Enquanto a lordose criticada pela professora na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa soava como uma correção para Isabel, para Eloísa foi uma expressão de preconceito enquanto tentava se estabelecer como profissional no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ficou marcado para ela, a associação entre ser negro e ter lordose, quadril e bunda grandes, como se ter um corpo curvilíneo fosse restrito a ser negro, apesar de acreditar que essa é uma características comum entre os mesmos.

Se de fato considerarmos que é possível aliar algumas características físicas com a ascendência ou características raciais do indivíduo, podemos considerar que o *Dance Theatre of Harlem* se constituiu enquanto a área leve para que tanto Isabel quanto Eloísa se sentissem à vontade com seus corpos, Isabel, com o cabelo e Eloísa com sua "bundinha africana"

É interessante observar como a postura ativista de Eloísa interferiu na trajetória de Isabel. É interessante também observar como o alerta da professora Consuelo Rios à Eloísa também fez com que se empenhasse de maneira diferente e organizada para que pudesse ser considerada uma boa bailarina, além de qualquer fator cor/raça/etnia que apresentasse.

Enquanto o problema social do racismo está presente, permeando e limitando as ações dessas bailarinas negras e desses bailarinos negros, a experiência anterior de um bailarino mais próximo, ou a ideia de denúncia presente na fala desses atores sociais, dá novo sentido ao passado daqueles que não conseguiram acesso ou ascensão no meio profissional almejado: o balé clássico. Assim como reajusta o pensamento e os desejos para o futuro daqueles que são orientados por essas falas.

No entanto, dizer que a bailarina negra e o bailarino negro precisam de mais esforço por conta de seus traços, pois são diferentes, são discriminados, é uma maneira de reiterar o preconceito. Segunda Sousa (1983), "Neste discurso encontramos ainda, uma marca característica da cultura ocidental e branca, onde estamos imersos: o individualismo – a doutrina e apologia da responsabilidade individual" (p.37).

Assim, a ideia de esforço pode parecer uma possibilidade a esses indivíduos como a melhor estratégia, ou maneira de agir para que a diferença da cor/raça/etnia sejam anuladas ou minimizadas para a realização de seus objetivos, pensando que individualmente, cada um assumindo a sua responsabilidade individual, futuramente haverá mais negros no universo do balé clássico, no exterior e no Brasil, quando na realidade, essa relação entre esforço e realização profissional não é uma equação que de fato funciona, mas mascara as fronteiras existentes entre os espaços destinados ao grupo discriminado, nesse caso os negros.

Por outro lado, no âmbito dos campos de possibilidades, conhecer alguém que tenha passado pela mesma experiência de busca por um lugar onde o sujeito consiga vivenciar sua identidade e seu trabalho podem servir como referencial positivo, reconstruído a imagem do negro sobre si, assim como sobre a experiência da "negrura".

No conjunto dos entrevistados é necessário observar que Fernanda e Gisele também se consideraram negras, Fernanda, morena clara ou desbotada como a mesma se denominou e Gisele. No entanto, nenhuma das duas consideraram ter sofrido algum tipo de discriminação por serem negras, apesar de terem relatado que Diego, colega em comum, teria passado por essa situação.

Se fôssemos avaliar um pouco mais, podemos observar que Fernanda, com uma situação socioeconômica mediana, com condições financeiras para comprar o que quisesse no balé, teria enfrentado durante todo o seu estudo em dança a relação com o seu quadril e seu peso como características estigmatizadas, enquanto, sua pele é clara, o cabelo alisado, não eram características problemáticas em si. Nesse sentido, ainda vemos a fala de Paulo, atuante. Dentro dos quesitos técnica, peso, situação financeira e cor/raça/etnia, ficou bem menos evidente estes últimos e a questão econômica.

Já Gisele encontrou mais empecilhos técnicos e os traumas emocionais gerados pelas competições e exigências disciplinares durante sua experiência, além da dificuldade econômica que sua família sempre enfrentou. Teve problemas pontuais com seu peso somente, em duas companhias devido à extrema competividade e caráter disciplinar como na Maria Olenewa, escola em que a bailarina relata colegas que já ingeriram shampoo para perder peso.

5.8 **Cena Oito: Caminhos alternativos**

Podemos dizer que a sala de aula e o palco são espaços políticos onde são realizadas as diversas interações possíveis no âmbito/universo do balé clássico. Nesse sentido, existem relação de poder e de negociação para que as posições de marginalidade e centralidade sejam distribuídas entre os diversos profissionais. A combinação cor da pele e cabelo provocam interferências nas relações estabelecidas, de acordo com a forma como esses dois fatores compõem o corpo humano, em que uma forma corporal transforma-se ou é apresentada como

um padrão, enquanto outras fogem a um padrão esperado, por exceção.

Nesse sentido, os diferentes matizes corporais atravessam a informação social de bailarinas bailarinos negros, fazendo com que eles fiquem reduzidos aos traços negróides que apresentem, como se fossem "defeitos"/ "imperfeições".

Os traços negróides são definidos na relação entre "brancos" e "não-brancos", são produtos de relações de poder, de dominação e subordinação, em que há jogos de força, preterindo o segundo grupo de participar igualmente das relações trabalhistas e raciais tal qual os brancos, mantendo o poder e prestígio vigentes.

Para que isso ocorra, é reiterada a ideologia da cor, mais precisamente, a ideologia do branqueamento, diferenciando, classificando e hierarquizando os bailarinos brasileiros, afirmando-se a brancura de maneira positiva enquanto nega-se ou diminui-se qualquer proximidade com a "negrura".

Nesse sentido, considerando a sociedade brasileira e a fragmentação da população em cores variadas, bailarinas e bailarinos são parte nesse contínuo de cor, em que ser negro mesmo, com cor de pele mais escura e cabelo crespo são características críticas e compulsórias das quais os indivíduos não conseguem se desvencilhar.

Assim, o universo do balé clássico se apresenta como um ambiente desfavorável ao corpo de negras e negros, em que a cor da pele e o cabelo são características rechaçadas, mas especialmente o formato do quadril e o bumbum no caso das mulheres.

Bailarinas e bailarinos negros são pressionados a se conscientizarem de suas identidades enquanto empecilhos à realização de seus sonhos ao colocarem seus corpos em cena, ao tentarem ultrapassar as fronteiras simbólicas da estratificação racial e social, saindo do lugar em que estão, procurando ocupar um lugar de centralidade e de ascensão em suas carreiras.

A democracia racial se estende para a sala de aula e para o palco, um mito sobre a convivência harmônica e igualitária entre indivíduos "brancos" e "não-brancos" no Brasil. Assim, aparentemente a presença de negras e negros é possível em qualquer ambiente, no entanto, são constantemente limitados em suas ações e participação, tornando-se invisíveis ou tendo que construir caminhos alternativos para realização de seus sonhos.

De acordo com a ideia de democracia, é possível pensar que todos tem acesso às mesmas oportunidades para realizar seus sonhos em que apenas a presença de um negro nesses espaços de centralidade corrobora o discurso do esforço e do mérito. No entanto, esse discurso é apenas uma maneira de mascarar a desigualdade presente nas relações raciais brasileiras, tendo em vista que a ascensão de um indivíduo negro não retira os negros,

enquanto coletividade, desse lugar de subalternidade construído historicamente para eles (para nós). Da mesma forma, o *ethos* que permeia a carreira de bailarino clássico, faz com que a disciplina e o esforço individual mascarem ou minem denúncias de racismo

Todos os bailarinos, independente de qual a cor/raça/etnia a qual se identificam apresentam algum tipo de fator que limita suas ações dentro do universo do balé clássico e que orienta suas trajetórias para que permaneçam ou para que busquem outros horizontes, reajustando o projeto de vida que tinham inicialmente.

Podemos pensar que o indivíduo se torna capaz de agir diante das condições sociais que são apresentadas a ele durante sua vida, a seu favor, ao conscientizar-se da expectativa do outro a seu respeito, assim como das consequentes restrições a um determinado imaginário ou cenário social, limitando suas ações no âmbito da realização de desejos, sonhos e objetivos individuais. De outra maneira também podemos pensar que se há as condições sociais impostas a cada um desses "grupos discriminados" e aos "não discriminados", são regras diferentes.

Se pensarmos conforme nos sugere Butler (2012), podemos compreender que o corpo também é parte da construção da identidade, ou melhor, parte intrínseca a ela. Enquanto um é compreendido enquanto superfície regulada politicamente num campo cultural de hierarquia, a outra é compreendida enquanto fantasia performada coletivamente. A partir disso é possível pensar sobre o conceito de raça/etnia enquanto produção discursiva que encontra significado a partir de atos performativos, de acordo com interesses políticos encenados publicamente.

A experiência das regras de um corpo clássico branco, discursiva e politicamente performado pode orientar a vida desses profissionais tanto para a subalternidade e para fora do contexto do balé clássico, quanto o uso que professores, ensaiadores e coreográficos fizeram delas, limitando ou dificultando o acesso de bailarinas e bailarinos a ambientes considerados estritamente clássicos.

De outra forma, uma vez conscientes do processo ideológico (SOUSA:1983) sob o qual se encontram, bailarinas e bailarinos negros estariam sempre negociando as regras desse jogo, no sentido de modificar e ampliar o campo de possibilidades ao qual estão limitados.

Dessa maneira, a experiência corporificada da discriminação, ou a consciência da própria condição de negro quando bailarinos colocam seus corpos em cena, pode ter como consequências tanto a permanência de um sentimento de vergonha ou jocosidade, como se ser negro fosse um defeito, ou poder ser um elemento de subversão e reinterpretação das regras imposta a eles.

Assim, permanecendo em companhias próprias para negros ou em companhias para

“corpos diversos”, pode ser um caminho individual para um problema social, assim como a abertura para que outras bailarinas negras e outros bailarinos negros ocupem esses espaços, uma espécie de subversão da ordem.

Subversão, segundo Butler (2012), só aconteceria utilizando os próprios termos de determinada lei, podendo estar explícita e registrada ou apenas simbolicamente evidenciada.

A libertação que ocorre sem a utilização desses termos configura mais uma forma de encarnar as regras estabelecidas e suas normatizações. Assim também seriam encarnados os mecanismos de repressão dali gerados.

Não obstante pudemos observar nos depoimentos que ser negra/o e bailarina/o é negociar entre a profissão e a identidade étnico-racial na maioria das vezes e que os atributos: cor da pele e cabelo influenciam o conjunto de pessoas que fazem parte desse mundo artístico, promovendo a reorientação dos projetos de vida de bailarinas e bailarinos, devido a limitações na atuação profissional desses, ou ao impedimento que prosseguissem com essa modalidade de dança, oscilando entre conscientização e promoção no mercado de trabalho, a identidade étnica e a reivindicação pelo reconhecimento, e a racionalização das atitudes desses profissionais a fim de possam realizar seus planos, ainda que seja necessário ampliar o foco e fazer inúmeras concessões para isso.

De outra maneira, as iniciativas e os pensamentos convergem para a responsabilização do indivíduo, os referenciais para bailarinas e bailarinos negros no Brasil ainda permanecem no anonimato, há inserção lenta de negras e negros no mercado de trabalho referente ao balé clássico nesse país, enquanto muitos se servem de outras modalidades de dança e companhias com propostas diferenciadas que oferecem maior possibilidade de exercer a profissão ou desistem de dar continuidade à carreira.

CONCLUSÃO

O objetivo central deste estudo foi problematizar as relações raciais no universo do Balé, discutindo como se constroem determinadas modalidades de discriminação social. Sustento que o universo do balé contribui, sem dúvida, para estigmatizar ainda mais a população negra. Com seus discursos e representações, através de valorização do corpo branco, contribui para reproduzir e ampliar relações de dominação, reestruturando as relações assimétricas de poder dos brancos sobre os negros.

O mundo do balé é composto por diferentes atores sociais como: bailarinas e bailarinos, familiares, professores, ensaiadores, jurados, comerciantes, público, pessoas que coordenam suas ações no sentido da produção dos espetáculos. Por outro lado é um universo que apresenta convenções específicas, que são ritualizadas na sala de aula, no palco, em festivais e concursos, *workshops*, a partir do que é desenvolvida determinada sensibilidade sensorial pelos bailarinos, interferindo na maneira de eles perceberem a si mesmo e ao mundo ao redor.

Diante de um processo pedagógico, o olhar desses profissionais é direcionado e treinado para a valorização de determinada estética, preenchendo de significados determinados conceitos como beleza, feiura, disciplina e, outros. Existindo toda uma construção social de quem está dentro ou fora dos padrões estabelecidos, influenciando na maneira como cada um se enxerga e em suas construções identitárias, o que pode ocorrer de maneira positiva ou negativa.

A repetição dos exercícios ajuda no desenvolvimento de maior ou menor sensibilidade dos indivíduos sobre seus corpos, da forma como esses olhares serão direcionados sobre eles, da forma como esse corpo viverá a cultura na qual está inserido, na forma como ele será cultura, isso quer dizer, de que forma o indivíduo construirá sua corporeidade.

O corpo e todos os seus atributos serão alvos de julgamentos, serão aproximados ou distanciados de determinados padrões estéticos convencionados. O que ocorre desde a manipulação do cabelo, na elaboração do coque, até as pontas dos pés. Cada parte do corpo de bailarinas e bailarinos atua atentamente para a percepção das exigências estabelecidas, no olhar do colega, no espelho, nas falas e olhares dos professores, nas anotações dos jurados, nas observações e aplausos do público. Cada parte de corpo atua atentamente para perceber o

que é ser bailarina e bailarino.

Eles devem ser fortes e estarem preparados sempre para serem julgados, desde o olhar que lançam sobre os espelhos da sala de aula, até os olhares de seus colegas, professores, público. O que está relacionado a manter um ritmo de vida sadio, incluindo a alimentação, para não desenvolver algum distúrbio alimentar, por exemplo, bulimia e anorexia.

O esforço para manter-se sempre em equilíbrio, persistir nos treinos e ensaios é uma qualidade que sobressai a todas as outras, nesse sentido toda dificuldade do bailarino e da bailarina em desenvolver determinado passo, ou qualquer limitação física ou artística deve ser superada através da perseverança, persistência, através da "ralação". Podemos considerar o balé clássico e a disciplina, são parte da vocação para o trabalho.

Consideramos que essa visão de mundo influencia na superação de limites financeiros apresentados pela maioria das bailarinas e bailarinos. Da mesma forma, vimos esse entendimento da disciplina como vocação, para a superação de diferenciações sociais entre brancos e não-brancos e em todos os aspectos estigmatizados no universo do balé clássico.

Compreendemos que determinadas limitações atribuídas aos corpos dos sujeitos que procuram essa arte, são parte de um processo de diferenciação subjacente ao discurso da igualdade, liberdade e democracia, em que o mérito é o único fator importante para realizar os próprios sonhos, os próprios projetos de vida.

Para bailarinas brasileiras, como um todo, o principal empecilho seria o quadril e o bumbum, para bailarinas e bailarinos seria a ideia de que o povo brasileiro tem o movimento corporal a partir do umbigo, dessa forma, esses indivíduos são impelidos a se ajustarem através de exercícios incessantes para conseguirem se adequar aos padrões estéticos e técnicos europeus, diante do que as bailarinas são consideradas mais "retas" e todos, tem o movimento corporal mais contido, em que a principal expressividade está na parte superior do corpo.

Nesse sentido, o corpo híbrido do brasileiro é fabricado pelo mundo artístico do balé clássico de origem russa, sendo a primeira forma de classificar, diferenciar e hierarquizar aqueles que estarão em destaque os que não estarão. A esse corpo é atribuída memória corporal baseada em um gestual esperado do brasileiro, um gestual gerado pelo umbigo invariavelmente, um gestual marginalizado no mundo do balé clássico, o que é considerado um preconceito estético de acordo com Howard S. Becker.

A imagem da bailarina e do bailarino são baseados em um padrão eurocentrado. Há a valorização da tez clara, porte fino, magro para as meninas e um porte forte, mas sem exageros. O quadril e a bunda são partes do corpo estigmatizadas, tornando o corpo híbrido,

mestiço brasileiro problemático para o desenvolvimento do balé clássico no Brasil, para as bailarinas brasileiras.

A cor da pele e o cabelo são parte em desigualdades, especialmente, para bailarinas negras. São fatores que atravessam a imagem da bailarina, incluindo o fator talento e vocação, até a classe. Classe e raça se conjugam de tal forma interferindo nos projetos de vida de bailarinas e bailarino.

Da mesma forma, ainda que seja produzida linguagem própria da dança brasileira, ela é marginalizada e sempre fica a mercê das classificações e da técnica do balé clássico. Mesmo Eros Volúsia, Mercedes Baptista e seus dançarinos atribuem ao balé clássico importância para doutrinar o corpo e prepará-lo para aprender qualquer técnica. O que nos remete ao pensamento de Howard S. Becker (1977), quando fala do tipo inconformista de artista. O artista inconformista pressiona seu mundo artístico no sentido de promover determinada mudança nas convenções e de questioná-las, mas todo inconformista alguma vez já esteve ligado a determinadas normas, as quais têm como ponto de partida para suas reivindicações. Nesse sentido, podemos considerar que Eros Volúsia e Mercedes Baptista cumpriram esse papel em suas áreas específicas. A primeira através de uma ideia de dança mestiça brasileira e a segunda através da dança afro e de sua ligação com o balé clássico.

A dança afro se torna essa modalidade que possibilita a atuação de brasileiros, sendo Mercedes o caso emblemático para pensar não só sobre o corpo híbrido brasileiro e seus costumes e crenças sempre à margem da cultura brasileira. Ao criar a dança afro, criou também um espaço e um gestual que funcionam para a afirmação da identidade negra e aceitação desse corpo, retirando o negro do lugar de poluidor para uma posição central nessa modalidade de dança.

A sala de aula e o palco podem ser compreendidos como oscilantes entre não-lugares ao mesmo tempo que são espaços políticos, culturais, ideológicos.

Nesse sentido, a experiência do balé clássico, mais do que um mundo artístico se transforma um campo artístico, com articulação e negociação de poder, em que há interiorização de um *habitus*, com disposições sociais interiorizadas, promovendo uma conformidade em relação ao "tudo se passa como se", privilégio de uns em detrimento de outros.

Em suma, o balé clássico dramatiza as relações raciais na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura.*

BASTIDE, Roger. Os problemas da memória coletiva In: *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo. Livraria Pioneira/USP. Vol.2. 1960

BECKER, Howard S. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In. (Org) VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte.* Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1977.

BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. 2ed. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. Revista de Sociologia e Política. Curitiba, 26, p. 83-92, jun. 2006.

BOURDIEU, Pierre. A Gênese do conceito de *habitus* e de campo. In: *O poder Simbólico*. 11ª ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2007.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo. EDUSP. 2008.

_____. Esboço da teoria da Prática. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. col. Grandes cientistas sociais. São Paulo. Ática. 1983. p.46-81.

BUTLER, Judith. 2003. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

_____. Corpos que pesam. Sobre os limites discursivos do sexo. In.(org.) LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade*. 2ed. Belo Horizonte. Autêntica, 2000. (Edição eletrônica).

CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. *Programa de ensino de ballet: uma proposição*. Rio de Janeiro. UniverCidade. 2006.

CSORDAS, Thomas J. A Corporeidade como um Paradigma para a Antropologia. In: *Corpo/Significa/Cura*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2008.

_____. Modos Somáticos de Atenção. In: *Corpo/Significa/Cura.* Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2008.

D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo; racismo e anti-racismo no Brasil*. Rio de Janeiro. Pallas, 2009.

DAMATTA, Roberto. O Ofício do etnólogo ou como ter anthropological blues. Boletim do Museu Nacional. Nova Série. n.27. Rio de Janeiro. 1978.

_____. Rocco. 1987.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. 2ed. São Paulo. Perspectiva. 2012.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador 1: uma história dos costumes*. 2ed. Rio de Janeiro. Zahar. 2011.

_____. *O processo civilizador: Formação do estado.* Rio de Janeiro. Zahar. 1993. 2v.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49ª Ed. São Paulo: Global, 2004.

FRY, Peter. *Estética e política: Relações entre "raça", publicidade e produção da beleza no Brasil.* In.: GOLDENBERG, Miriam.(Org). *Nu & Vestido*. Rio de Janeiro. Record. 2002.

_____. O que a Cinderela negra tem a dizer sobre a "política racial" no Brasil. In.: Revista Usp. São Paulo . (28): 122-135, dezembro/fevereiro 95/96.

GIACOMINI, Sonia M. Beleza Mulata e Beleza Negra. In.:Estudos Feministas. Pp. 218-227. ano 2. 1994.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ed. Rio de Janeiro. LTC. 2012.

GOLDENBERG, Miriam (Org). *Nu & Vestido*. Rio de Janeiro. São Paulo. Record. 2007.

GOMES, Nila Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2 ed. Belo Horizonte. Autêntica. 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* dp&a. Rio de Janeiro. 2011
HASENBALG, Carlos A. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil. Rio de Janeiro. Editora Graal. 1979.

HASENBALG, Carlos A. SILVA, Nelson do Valle Silva. *Relações raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro. IUPERJ. 1992.

HASENBALG, Carlos A.; VALLE, Nelson do; LIMA, Márcia.(org) *Cor e Estratificação social*. Rio de Janeiro. Contra Capa Livraria. 1999.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das Tradições. In.: *Invenção das Tradições*. 2ed. São Paulo. Paz e Terra. 1997.

IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1966
_____. Octavio ianni: o preconceito racial no brasil. In.:Estudos Avançados. USP. n18. 2004.

LIMA, Márcia. O legado de Oracy Nogueira ao estudo das relações raciais. Tempo Social, Revista de sociologia da USP, julho, 2007. v. 19, n. 1.

LIMA, Nelson. Dando Conta do Recado: A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. UFRJ. 2005.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In. Sociologia e Antropologia. São Paulo. Cosac Naify, 2003.

MATHEWS, Eric. *Compreender Merlau-Ponty*. 2ªed. Petrópolis. Vozes. 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo. Cosac Naify. 2013.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil; identidade nacional versus identidade negra*. 3ed. Belo Horizonte. Autêntica. 2008.

MONTEIRO, Marianna. Noverre: *Cartas sobre a Dança*. 1ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. In.: Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, v. 19, n. 1. Novembro 2006.

POLLAK, Michel. "Memória e identidade social", Estudos Históricos 10, 1992, p. 200-212. [13p.] Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br>

PRINS, Baukje & MEJER; Irene C. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. In.: Estudos feministas. UFSC. ano 10. 2002 pp. 155-167.

QUEIROZ, R. da S. & OTTA, Ema. *O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza*, São Paulo. Senac. 2000.

SALAZAR. Adolfo. *História da Dança e do Ballet***.** Portugal. Realizações Artis.1962
SAMPAIO, Flávio. *Ballet essencial.* Rio de Janeiro. Sprint. 1996.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador. Edufba; Pallas, 2007.

SAPIR, Edward. Cultura espúria e cultura autêntica. In. *Sociologia & Antropologia*.v2, nº 4. pp 355-60. 2012.

SCHWARCZS, Lilia. No país das cores e nomes. In. QUEIROZ, Renato (Org.) *O corpo do brasileiro*. São Paulo. Senac. 2000.

SILVA, Helio R.S. "Andar e Ver". Horizontes Antropológicos 32, 2009, p. 171-188.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. *Setenta e cinco anos: a história que fez estórias*. Rio de Janeiro: 2002.

_____. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Fundação Cultural Palmares. 2007. Disponível em http://afro-latinos.palmares.gov.br/_temp/sites/000/2/publicacoes/mercedesbaptista.pdf

SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro. Edições Graal. 1983.

VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade: Ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro. Zahar. 2013.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis-RJ. Editora Vozes. 1974.

WEBER. Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo. Martin Claret. 2005.

ANEXO A - ***Os entrevistados*** .

Lúcia tem 58 anos, mora no Grajaú, casada, tem um filho, é doutora em psicologia, trabalha no Instituto de Estudo de Saúde Coletiva da UFRJ, faz parte do movimento negro. Lúcia sempre gostou muito de dançar, sendo conhecida por isso entre colegas e família. Teve influência da família materna, pernambucana, aprendendo desde cedo o frevo. Seu contato mais formal com a dança foi no Colégio Pedro II, onde estudara, com aproximadamente 16 anos. Ali teve contato com a dança moderna e a dança afro, quando teve oportunidade de fazer audição para dançar com balé da Mercedes Baptista, onde permaneceu até os seus 24 anos. Depois precisou se dedicar à faculdade de psicologia e trabalhar, o que não poderia conciliar com a dança, devido a sua condição econômica.

Paulo Melgaço é mineiro, casado, tem um casal de filhos, mora no Rio Comprido no Rio de Janeiro, para onde veio no início da década de 90 para realizar o sonho que tinha de mudar-se para cá. Sonho que foi nutrido desde seus 8 anos de idade enquanto assistia à novela "Estúpido Cupido" na rede globo de televisão. O gosto pela arte e pela pesquisa foi desenvolvido principalmente na escola durante os passeios que a mesma proporcionou, como a primeira vez que ele assistiu o balé O Lago dos Cisnes no Palácio das Artes aos 12 anos. Aos quatorze, começou a fazer aulas de balé clássico naquela instituição, mas a fala de um professor o fez sentir que aquela dança não era uma atividade para ele, por ser negro. Por incentivo de outra professora, descobriu o estudo como uma forma de se aproximar da dança, via o mundo acadêmico. Formou-se em Desenho Industrial e Artes Plásticas em Juiz de Fora, revezando-se entre estudos e trabalho, encontrando no mestrado a oportunidade para financiar sua mudança. Em 1993 já estava no Rio de Janeiro quando começou a lecionar História da Dança na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Para além do espaço institucional, contribuiu com a dança clássica desenvolvendo pesquisas e elaborando livros como a biografia de personalidades como Mercedes Baptista. Além da sua atuação na dança, atua como professor na rede municipal de ensino de Duque de Caxias, assim como em universidades, lecionando, ora disciplinas relacionadas a artes ou a educação.

Celso tem 44 anos, é solteiro, natural do Rio de Janeiro, negro. Teve uma criação dividida entre sua avó e sua mãe, entre Bangu e Copacabana, mas atualmente mora em Miguel Pereira, é doutor em antropologia, atuando como professor da rede estadual de ensino do Sul Fluminense. Desde cedo teve contato com a dança afro, já que sua mãe participava de um dos principais grupos da modalidade no Brasil na década de 60, 70, começando a dançar

aproximadamente aos 11 anos de idade, por sugestão de uma amiga da família, para que parecia ser um menino muito tímido, parando já em 92, ao 22 anos. Mas atuou se dedicou à dança através da universidade.

Ítalo teve seu primeiro contato com o balé clássico aos 10 anos aproximadamente, em uma clínica de fisioterapia que frequentava, durante as sessões de ginástica corretiva que fazia devido um problema que tinha nas pernas, por uma ser mais curta que a outra. Ainda que com certa resistência dos pais pela dúvida de onde ele iria chegar fazendo balé clássico e pela família ter uma tradição de militares, mas logo começaria as aulas de dança na clínica, ainda que temporariamente escondido dos pais, e depois passou a fazer aulas na Escola de Dança Alice Arja, instituição renomada pelo trabalho que desenvolve. No entanto, foi o contato com a bailarina russa Eugênia Feodorova que o fez alavancar a carreira, a partir do que foi convidado a compor o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde trabalha cerca de 10 anos. Além de atuar como bailarino, também desenvolve trabalhos como coreógrafo, assim como de professor em algumas instituições que fornecessem o curso profissionalizante em dança, jurado em festivais. Chegou a ministrar cursos de férias por alguns anos na escola de dança onde me formei.

Renato é um jovem na faixa etária de 20 anos, com experiência vasta em dança, tendo participado de grupos no Rio de Janeiro e em Brasília, formado em balé clássico e graduado em dança pela Escola de Dança Angel Vianna localizada no flamengo (Rio de Janeiro). Atualmente vinha desenvolvendo um trabalho envolvendo a técnica do balé clássico, focando a população brasileira ou pessoas que apresentam quadris mais largos, coxas grossas, glúteos mais proeminentes, características que geralmente dificultam a execução dos movimentos ensinados pelas escolas tradicionais como a russa e a italiana.

Ítalo teve seu primeiro contato com o balé clássico aos 10 anos aproximadamente, em uma clínica de fisioterapia que frequentava, durante as sessões de ginástica corretiva que fazia devido um problema que tinha nas pernas, por uma ser mais curta que a outra. Ainda que com certa resistência dos pais pela dúvida de onde ele iria chegar fazendo balé clássico e pela família ter uma tradição de militares, mas logo começaria as aulas de dança na clínica, ainda que temporariamente escondido dos pais, e depois passou a fazer aulas na Escola de Dança Alice Arja, instituição renomada pelo trabalho que desenvolve. No entanto, foi o contato com a bailarina russa Eugênia Feodorova que o fez alavancar a carreira, a partir do que foi convidado a compor o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde trabalha cerca de 10 anos. Além de atuar como bailarino, também desenvolve trabalhos como coreógrafo, assim como de professor em algumas instituições que fornecessem o curso

profissionalizante em dança, jurado em festivais. Chegou a ministrar cursos de férias por alguns anos na escola de dança onde me formei.

Bernardo tem 30 anos, carioca, foi criado pela mãe, sendo o mais novo de dois filhos. Já novo se mudou para Minas Gerais onde grande parte da família dele mora. Devido o incentivo do irmão, que já era bailarino, começou a fazer aulas de balé clássico com 7 anos, em uma academia próxima de onde ele morava. O fato de ter ganho um concurso quando pequeno auxiliou para que aperfeiçoasse sua técnica. Aos 16 anos já tinha ganhado alguns prêmios como bolsas para companhias na Inglaterra, Alemanha, mas não poderia ir porque ainda estava cursando o ensino médio e era um risco muito grande que assumiria ao aceitar as bolsas. Pouco tempo depois, fez audição para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde permaneceu por três aproximadamente. Dançou como primeiro bailarino em 2002 substituindo o bailarino principal que se encontrava machucado. Sua participação em Giselle foi extremamente divulgada pelos jornais de grande circulação como o príncipe negro participando de um balé romântico reverenciado por quem atua na área. Apesar da experiência adquirida durante sua atuação no Theatro Municipal, pediu uma licença à direção da instituição para eu pudesse procurar outras companhias para se aperfeiçoar e trabalhar. Procura que lhe rendeu a vaga de demi-solista na Companhia de balé da Holanda, onde trabalha há 10 anos.

Gustavo tem 29 anos, é natural do Rio de Janeiro, Nilópolis. Começou a dançar aproximadamente com 12 anos numa escola de dança na baixada fluminense, após algum tempo fez audição para a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, formando-se em 2006. Em sua carreira passou por companhias na Venezuela, Argentina, São Paulo Companhia de Dança. Por 6 anos compõe o corpo de baile do Grupo Corpo em Minas Gerais. Além de dançar, também ensina balé clássico e História da Dança em algumas escolas de dança em Belo Horizonte e cursa faculdade de jornalismo, pretendendo trabalhar com crítica da dança quando se "aposentar". O que pretende fazer quando completar 33 anos e já tiver permanecido 10 anos naquela companhia devido as lesões que já sofreu e também por querer uma vida mais estável para conciliar melhor com o casamento. É grato pelas conquistas que teve devido o balé e por conseguir viver dessa arte, sendo um menino oriundo da baixada e negro.

Isabel tem 24 anos, é carioca, de Benfica, onde foi criada pelos seus pais ao lado do irmão. Desde cedo os dois foram incentivados pelos pais a fazer atividades físicas, como natação, ginástica artística. Nesse íntere, Isabel iniciou seus estudos de balé clássico aos 8 anos de idade, no projeto Dançando para Não Dançar na vila olímpica da Mangueira. Aos dez anos começou a ter aulas na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, quando decidiu

investir na carreira de bailarina profissional. Tinha como ídolos a bailarina Ana Botafogo e uma de suas professoras de balé clássico, mas seu maior espelho era o próprio esforço, disciplina e determinação. Fez estágios em companhias como Grupo Corpo e Débora Colker, mas foi o conselho de uma professora do projeto que faria a carreira dela alavancar, ao fazer o teste para o *Dance Theatre of Harlem*, já que o mercado para bailarinas negras no Brasil não parecia promissor. Aos 18 anos a bailarina mudou-se de Benfica no Rio de Janeiro para Nova Iorque, nos Estados Unidos, onde trabalha atualmente para aquela companhia, que é conhecida pelo seu corpo de baile e composto em sua maior parte por bailarinos negros.

Bruna tem 37 anos, é carioca, casada, tem dois filhos, trabalha atualmente como bailarina solista do Theatro Municipal do Estado do Rio de Janeiro e tem uma academia de dança em Vila Valqueire. Sempre foi apoiada pela mãe em seus estudos, mas encontrou resistência da família por considerarem a dança, uma profissão que "não dá futuro", e o dispêndio com o balé era grande diante das condições financeira que ela tinha. A bailarina começou a fazer balé na escola onde estudava no Méier, por indicação médica. Tempos depois foi matriculada numa academia que oferecia o curso profissionalizante em dança em Copacabana por sua mãe, ali permanecendo até os dezesseis anos, quando participou de um seminário internacional de dança em Brasília. Nesse evento, uma professora a alertou de que teria aprendido tudo errado e apesar de ter jeito para balé. Assim, a mesma aconselhou Bruna a fazer aulas com uma professora russa no Rio de Janeiro. Aos 18 anos se viu obrigada a começar a trabalhar para custear a mensalidade, o que a atrapalhava Nesse íntere, fez audição três vezes para o Theatro Municipal, tornando-se funcionária da instituição aos 22 anos, em 1999.

Diego tem aproximadamente 25 anos, filho único, morador de Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, começou a fazer aulas de dança entre os 14 e 15 anos na escola em que estudava, entrando em curso profissionalizante logo depois onde permaneceu até se formar em 2010. Em paralelo, cursou a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa de 2008 a 2011, onde permaneceu fazendo aulas. Da mesma forma, começou a faculdade de letras na UFRJ, em 2007 trancando-a para se dedicar à dança. Concomitante a isso, começou a dar aulas de balé clássico em uma escola em nova Iguaçu e mais tarde em um projeto desenvolvido pela G.R.E.S Beija-flor de Nilópolis. Diego também gostava de desfilar nessa escola de samba. Seu primeiro desfile ocorreu em 2005, em ala, mas após três anos passou a desfilar como parte da comissão de frente. Dentre as modalidades de dança, Diego gosta mais de balé clássico, no entanto, atualmente, tem procurado fazer audições para companhias com uma linha mais contemporânea. Atualmente, foi aprovado na seleção para integrar o balé do Teatro

Castro Alves na Bahia.

Ana tem 30 anos, natural do Rio de Janeiro, moradora de Nova Iguaçu (Baixada Fluminense), foi criada pela mãe, teve sempre uma condição financeira mais humilde. Ana declara-se branca, apesar de saber que sua mãe e sua avó maternas são negras. Começou a fazer aulas de dança entre 5 e 6 anos de idade, por influência de um comercial de meias feito pela atriz Cláudia Raia, formando-se no curso profissionalizante em 2001. Cursou a Escola de Dança Maria Olenewa a partir dos 11 anos, onde permaneceu por um ano e meio. Aos 21 anos começou a fazer faculdade de Educação Física, concluindo o mesmo aos 23anos. Desde os 14 anos dava aula de dança, começando no curso profissionalizante em dança em Nova Iguaçu, depois em outra escola na mesma cidade, desde seus 18 anos até os 30.

Fernanda tem aproximadamente 30 anos, reside em Nova Iguaçu (Baixada Fluminense), onde atualmente administra um estúdio de dança junto com a sua irmã. É a segunda de três filhos. Seu pai é aposentado pela Polícia Rodoviária Federal e sua mãe trabalhava em casa. Começou seus estudos em dança aos 3 anos, mas foi aos 7 anos que iniciou o cursos profissionalizante na Escola de Dança de Nova Iguaçu, formando-se em 2002.

Marta tem 25 anos, é filha única, sua mãe é pedagoga e seu pai militar da Marinha, ambos aposentados atualmente. Marta reside em Nova Iguaçu, cidade onde estudou dança desde os 3 anos e o curso profissionalizante em dança na Escola de dança de Nova Iguaçu até os seus 16 anos, quando se formou. Trabalha dando aula para crianças desde os 14 anos de idade, ocupação que concilia e conjuga com a sua formação em pedagogia, profissão que escolheu seguir pelo exemplo de sua mãe e como forma de poder conciliar a dança com uma formação acadêmica que pudesse dar retorno financeiro, já que considera a profissão de bailarino uma profissão de retorno incerto. Desde da sua graduação até o mestrado desenvolveu pesquisa sobre o curso técnico em dança oferecido pela FAETEC no Rio de Janeiro. Atua também como coordenadora pedagógica na rede municipal de Mesquita (Baixada Fluminense).

Gisele tem 24 anos, começou a fazer aulas de dança quando tinha 7 anos em Sepetiba (zona oeste da cidade do Rio de Janeiro) , onde morava com seus pais e sua irmã. Seu pai trabalhava como pedreiro enquanto sua mãe ficava responsável pelos afazeres de casa e estudava na tentativa de conseguir algo melhor. Aos 8 anos conseguiu bolsa para fazer aulas na Escola de Dança de Nova Iguaçu, assim repetia de segunda a sexta a viagem de aproximadas duas horas de Sepetiba para Nova Iguaçu e vice-versa. Quando ela tinha 13 anos, sua mãe desenvolveu fibromialgia, doença crônica, em que o tratamento era feito

somente em Nova Iguaçu, assim eles se mudaram para a cidade, diminuindo a distância. Após algum tempo, Gisele começou a fazer aulas na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Nessa época também tinha seus estudos no ensino regular privado e os custeios com o balé clássico financiados por um membro de uma instituição beneficente sueca. Aos 18 anos deixou a Escola de Dança de Nova Iguaçu onde havia se formado para poder se aperfeiçoar, estudando em outra academia do Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Dança na Tijuca e outra academia no Méier. No entanto, interrompeu sua carreira de bailarina para investir na faculdade de farmácia, pensando que a carreira de bailarina clássica é curta e seria necessário ter algo para dar estabilidade financeira a ele. Junto a isso, por ser uma faculdade paga, seu "padrinho" não poderia continuar financiando os estudos na universidade e no balé clássico. Desde os 21 anos trabalha como professora de balé clássico buscando uma proposta de trabalho diferenciada, em que possa desenvolver nos seus alunos determinadas características necessárias para um bailarino de maneira mais "cuidadosa", sem gerar muito estresse ou traumas emocionais, repensando a própria experiência dela como bailarina. Atualmente concilia os trabalho em duas escolas de dança em Nova Iguaçu com o trabalho no Aeroporto Internacional Tom Jobim, no setor de informações.

Letícia tem aproximadamente 40 anos, reside na zona sul do Rio de Janeiro, começou a fazer aulas de balé clássico com sete anos no Fluminense Futebol Clube em Laranjeiras e por recomendação da sua professora fez audição para a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, onde ser formou com 16 anos. Concomitante ao curso profissionalizante, fazia aulas na academia Dalal Aschar como reforço, porque era "cheinha" na época, onde tinha bolsa integral. Por incentivo da professora estagiou dançando no corpo de baile do Theatro Municipal, assim como fez cursos de especialização para ensinar balé para crianças. Atualmente desenvolve um trabalho na academia que tem em laranjeiras, assim como terceirizando o ensino de dança para crianças em creches.

Eloísa tem 44 anos, brasileira, é descendente de mãe sergipana e pai cabo verdiano. Começou o balé com reside em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, começou a fazer aulas de balé entre 8 e 9 anos por problemas ortopédicos. Inicialmente teve dificuldades para conseguir se adaptar ao curso de balé clássico, porque problemas de identificação, sendo a única negra no curso, no entanto o contato de sua mãe, historiadora e ativista do movimento negro, com revistas norte-americanas em que mostrava bailarinas negras dançando balé a influenciou para que continuasse o curso. Eloísa começou seus estudos em balé clássico em uma academia em Copacabana, depois cursou a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa e posteriormente trabalhou no *Dance Theatre of Harlem* (EUA), onde permaneceu por 14 anos.

Atualmente trabalha dando aula na companhia Débora Colker e permanece fazendo aulas de balé clássico, invariavelmente leciona em cursos fora do país como o fez no último curso de verão no Harlem.

Tiago tem aproximados 60 anos, é carioca, caçula de quatro irmãos, sua mãe cuidava da casa, seu pai trabalhava como motorista para o Itamaraty, morava em Irajá, mas mudou-se para Sepetiba com a aposentadoria de seu pai. Seus estudos artísticos iniciaram-se aos 8 anos, quando começou a aprender música na Escola de Música Mário Mascarenhas. Posteriormente, já na adolescência começou a fazer aula de teatro para melhorar a dicção na Escola de Teatro Martins Pena, ambas no centro do Rio de Janeiro, grupo com qual viajou para o Nordeste, passando por Recife, Salvador, onde aprendeu algumas danças regionais, fez aulas de balé clássico. Após notícia que sua mãe estava doente, retornou ao Rio de Janeiro e por recomendação do professor Carlos Moraes, procurou Mercedes Baptista, na Escola de Dança de Maria Olenewa, antigo INEARTE, onde permaneceu por sete anos. Após esse período foi desligado da escola, por recomendação de Mercedes Baptista, a continuar as aulas de afro com Gilberto de Assis, um dos discípulos da bailarina. Devido a uma viagem que o professor fez ao Japão ele começou sua carreira de coreógrafo e professor de dança afro. Atualmente desenvolve trabalha dando aula de dança afro em campo grande (Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro) para a ONG AfroReggae, no Leme (Zona Sul do Rio de Janeiro) tem um grupo de dança afro Ilé Ofé e dá aulas de dança no Centro Cultural Teatro do Oprimido na Lapa (Centro do Rio de Janeiro).

Pedro nasceu em 1936, tem 78 anos, mineiro, caçula de cinco filhos, dois homens e três mulheres. Foi criado pela mãe e pelo irmão, o pai faleceu ele tinha dois meses. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro quando ele tinha 8 anos. Inicialmente morou na favela Praia do Pinto, de um complexo de três favelas na região da atual Lagoa Rodrigo de Freitas, mudando-se depois de pouco tempo para o complexo de favelas Pavão-Pavãozinho, onde morou até 1970. Nesse período sua mãe trabalhava na favela entoando calangos enquanto vendia broa de milho para os moradores. Antes de começar a dançar, Pedro seguiu carreira militar. Foi jogador de futebol da segunda divisão, jogando no São Cristóvão de 1960 a 1965. Nesse intervalo, assistiu a uma apresentação de Mercedes Baptista em 1955 no extinto Teatro Arena, no Largo da Carioca, ano em que começou a dançar afro junto àquela professora. Através da dança afro trabalhou como “capitão de disciplina” de um grupo de dança da empresa têxtil Ródea, em São Paulo, através da qual viajou junto com o grupo para a Alemanha, onde residiu por 14 anos. Em 1990 fundou a Escola de Mestre Sala e Porta Bandeira no Rio de Janeiro, projeto social para o ensino desses ofícios para jovens de

comunidades, funcionando na Praça Onze. Atualmente, Pedro reside no Bairro de Fátima (centro do Rio de Janeiro), é aposentado, mas continua atuando no carnaval e no projeto social.

Janete, mais conhecida por Jô, nasceu em 1967, tem 47 anos, é carioca, nasceu na Tijuca, criada no morro do Salgueiro Em 1982, seus pais foram para Santa Cruz, seu pai ganhou uma casa pela empresa em que trabalhava, bairro onde reside até hoje, onde casou, estudou, teve seus três filhos. Iniciou sua vida profissional fazendo faxina, também como babá. Após trabalhar como babá para uma juíza no Humaitá, começou a fazer curso de enfermagem e passou a cuidar de idosos. Começou a trabalhar com Mercedes Baptista entre 2003 e 2004, quando a bailarina ainda morava em Santa Tereza, depois na Casa de Repouso Dom Pedro V em Copacabana, até o desde o momento do falecimento da bailarina.

Angelina tem 72 anos, é mineira, mudou-se para o Rio de Janeiro aos treze anos, na companhia de sua mãe e suas irmãs, seu pai um mês depois. Inicialmente moravam em Edson Passos, bairro de Mesquita, cidade da Baixada Fluminense. Angelina começou a trabalhar jovem, exercendo o ofício de babá, ajudante de cozinha. Sua mãe se encontrava doente nessa época, enquanto seu pai trabalhava como ajudante de pedreiro. Angelina morou algum tempo da casa de uma senhora, irmã de sua professora, em Copacabana, bairro onde começou a fazer aulas de balé clássico para negros, em uma academia na Avenida Copacabana com Raul Soares, bailarino do Theatro Municipal. aos 18 anos. Nesse momento também teve conhecimento do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, integrando o grupo. Participou dos desfiles de carnaval com coreografias elaboradas por Mercedes Baptista, viajou para França por seis meses, posteriormente para o México, onde permaneceu cinco anos, com outro grupo de danças brasileiras, Brasiliana. Nesse intervalo, teve seu filho, motivo pelo qual diminuiu a intensidade das viagens, trabalhando em coreografias de grupos de dança para o ator e produtor Haroldo Costa e revezava as aulas de dança afro com Mercedes Baptista na Academia da Bailarina. Atualmente, Angelinaa é aposentada, reside em Copacabana, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro (RJ).

Clarice é aposentada, reside na Zona Sul do Rio de Janeiro, no bairro Flamengo. Começou a fazer aulas com Mercedes Baptista quando a bailarina já estava na academia em Copacabana. Fez aulas com o objetivo de conhecer a dança afro e como exercício, já que tinha a profissão dela: funcionária pública. Clarice também exercia a função de procuradora de Paulo Krieger, marido de Mercedes Baptista, aproximando-se de Mercedes como amiga, tornando-se procuradora da bailarina posteriormente.