

Sobre o balé clássico: o que devemos jogar fora?

Por: Juliana Moraes

A dança se faz presente em minha vida desde os 6 anos de idade. Quando fiz 17 entrei no curso de dança da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) e dos 21 aos 24 estudei no Laban Centre de Londres. Ao retornar ao Brasil, precisei reorganizar minhas expectativas e encontrar um caminho que desse conta de meus anseios criativos e também de uma nova realidade corporal: estava completamente incapacitada fisicamente, tendo desenvolvido uma grave tendinite nos pés, que me impedia de andar 50 metros.

Foi nesse momento que me indicaram as aulas de balé clássico de Zélia Monteiro, que ensinava com uma abordagem somática e poderia me auxiliar a voltar a dançar. Desde então frequento suas aulas duas vezes por semana, tendo interrompido o processo entre o início de 2005 e o final de 2007, quando interessei-me pela Iyengar Ioga, e em breves períodos por problemas pessoais e excesso de trabalho. São ao todo mais de 10 anos de contato com o trabalho dessa professora, e posso dizer que continuo a frequentar suas aulas pois descubro a cada dia algo novo, numa espiral vertical de mergulho infinito.

Zélia Monteiro estudou com Maria Melô, ex-bailarina italiana do La Scalla de Milão que viveu muitos anos em São Paulo. Ela trouxe consigo o método criado por Enrico Cecchetti e ensinado para Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky e Léonide Massine, entre muitos outros. Esse método privilegia os princípios de alinhamento corporal e o próprio Cecchetti escreveu que é melhor fazer um exercício uma vez, bem feito, do que repetir errado várias vezes (um dos princípios de diversas abordagens somáticas, que apareceriam muito tempo depois). Zélia incorpora ao método Cecchetti os ensinamentos de Klauss Vianna, de quem também foi assistente. Por isso ela traz para aula conceitos como o alinhamento do maléolo externo com o trocanter(1) maior, ou o movimento da cabeça pensando no osso zigomático(2). Ela experimenta as coisas, depois propõe para os alunos, que às vezes propõem também novas sensações e possibilidades. É um processo vivo, que mantém o código do balé mas que se permite às vezes parar para analisar, testar, improvisar e conversar.

Alguns poderiam imaginar que após tanto tempo eu girasse 32 *fouettés*(3), desse cinco piruetas e levantasse a perna em quase

180 graus... O fato é que não, pois o balé ministrado nas aulas de Zélia não se mede pela quantidade, e sim pela qualidade. Mesmo que eu não gire cinco piruetas, as que faço são completas do início ao fim, sem recurso a subterfúgios como levantar o calcanhar antes do giro ou descer de qualquer jeito. E para mim é isso que importa, muito mais do que o virtuosismo dependente de uma forma ideal. Hoje compreendo que a grave tendinite que se acometeu em mim foi derivada de alinhamento equivocado, a partir de um *en dehors*(4) falso que mantinha o músculo do psoas e a fásia lata (6) encurtados, o que me obrigava a exercer força desmedida em músculos que não são feitos para isso. Sei também que minha retificação lombar deve ser parcialmente responsável pelo encurtamento do psoas, e que precisarei sempre manter um foco nessa região do corpo para não sobrecarregar o sacro e a bacia com o peso de todo o tronco. Aprendi que meus braços eram encurtados, e que eles ainda se encurtam um pouco entre uma aula e outra, como se o dia a dia de sentar-me à frente do computador puxasse para o centro as mãos que nas aulas de balé expando para os lados e para cima. Aprendi que sou um só corpo, o que dança e o que ensina, o que cria e o que lê, o que ama e o que corre para pegar o metrô.

Talvez uma pergunta interessante seria por que demorei tanto tempo para chegar a essa óbvia conclusão (encontre-me hoje com 39 anos). Provavelmente, minha arrogância na juventude, aliada a uma sensação de poder absoluto sobre meu corpo e meu destino, tenham me tornado surda aos ensinamentos de alguns professores que, pensando retrospectivamente, lembro de terem identificado e tentado corrigir meu trabalho corporal. Outra razão talvez tenha sido minha vontade de testar os meus limites, imaginando o quanto eu poderia me aproximar das bailarinas que tinha como modelos. Foi somente quando desisti dos modelos, com o corpo completamente destroçado, que consegui começar a me reorganizar. A dor força uma humildade na gente.

Zélia me fez parar de olhar no espelho (eles ficam cobertos por cortinas), diminuir o ângulo de minha primeira posição de pés, manter meus joelhos semiflexionados em todas as posições de pernas, colocar o *tendu derrière* (7) na diagonal, baixar as pernas nos *développés* (8), abrir minhas costelas flutuantes, direcionar meu esterno para baixo, parar de combinar a cabeça com as pernas pois isso criava maneirismos, manter o paralelismo entre os ossos rádio e ulna nas posições de braços, alinhar todos os dedos das mãos (eu mantinha o dedo indicador separado dos outros)... Eram tantas informações novas que, no início, era como se eu não soubesse mais nada. Depois de um tempo, fui conseguindo esticar um pouco mais os joelhos (mantendo a rotação das coxas), minhas pernas começaram a subir novamente mais de 90 graus e recomecei a combinar a cabeça com as pernas, agora de forma fluida, passando pela coluna.

Pode parecer uma contradição, mas foi o balé clássico que me permitiu voltar a dançar as peças que crio, nas quais fragmento o corpo colocando-o sempre em curto circuito no tempo presente da cena, através de diversas estratégias de composição.

Quando escuto ou leio algumas pessoas argumentarem que o balé clássico enrijece o corpo, impregnando-o de maneirismos, tenho sempre vontade de perguntar: de qual balé você está falando? Sim, é inegável que existam muitas escolas e professores que ensinam equivocadamente, e também é fato que muitas vezes o corpo do bailarino clássico fica tão impregnado do código, que isso mancha todo movimento que ele faz. Eu mesma devo confessar que pensei assim durante algum tempo. Hoje em dia, acredito que demonizar o balé clássico é jogar a criança junto com a água do banho. Não precisamos eliminar o código, mas sim repensar as estratégias de ensino/aprendizagem e as ideologias que permeiam a sua perpetuação dentro do universo da dança.

Para que o balé faça sentido atualmente, podemos manter o código e jogar fora outras coisas tradicionalmente ligadas a ele: o ideal inatingível; a frustração da menina que, na adolescência, cria mais peitos e quadris do que é aceitável pelo modelo dominante (ou do menino que não cresce o suficiente); a hierarquia militarizada das escolas e conservatórios; a tirania do professor que ensina pela cópia e que se nega a responder qualquer pergunta; a tirania do coreógrafo que lida com os corpos dos intérpretes como se fossem meras engrenagens substituíveis de um sistema.

É comum associarmos o ensino de balé a uma disciplina rígida, e isso não acontece à toa: para evitar os favorecimentos dentro do Ballet da Ópera de Paris, no início do século 19 Napoleão Bonaparte instaurou a meritocracia militar na instituição, com provas para os papéis mais disputados. O mesmo sistema foi levado para a escola do Ópera de Paris, que passou a se organizar assim como as escolas de cadetes do exército, inclusive com uniformes. Alguém já viu o que acontece quando um soldado se revolta contra o superior? Estava instaurado na dança o sistema de ensino no qual o professor manda e o aluno cumpre a ordem.

Infelizmente, essa cultura de nunca questionar serve também aos professores mal formados, que não saberiam como responder a perguntas simples, como: por que minha perna não sobe? Por que fico saindo do eixo? Por que o balé tem tantas poses? Por que no balé não se senta nem se deita no chão? Por que ficamos olhando pra frente o tempo inteiro? Por que só cinco posições de pés? Por que fazer exercícios na barra se quando a gente vai para o palco tem que dançar sem ela? Por que as meninas usam meia calça rosa? Por que sapatilhas de ponta? É mais fácil mandar a criança ficar quieta e pronto, e ainda justificar o silêncio pela tradição.

Talvez um conceito importante possa nortear as mudanças que precisam ocorrer no ensino de balé clássico: é preciso empoderar os alunos, ensinar-lhes os instrumentos e dar-lhes assistência no processo. Não precisamos nos tornar todos improvisadores em tempo integral (essa talvez seja uma nova armadilha ideológica à qual alguns parecem nos querer submeter). O balé clássico pode se tornar uma forma de treinamento saudável, eficiente, crítico e criativo, desde que abandonemos o modelo do corpo idealizado e o ensino militarizado que massacram principalmente as jovens, objetificando seus corpos e docilizando suas ações.

(1) Trochanter: cada uma das proeminências ósseas da parte superior do fêmur.

(2) Osso zigomático: osso par do crânio humano, que forma parte da órbita ocular, também conhecido como o "osso da bochecha" ou "osso malar".

(3) Fouetté: literalmente, significa "chicoteado". Passo de balé que se refere a um movimento em que uma só perna fica apoiada no chão, enquanto a outra provoca um giro (ou pirueta) rápida.

(4) *En dehors*: posição de balé em que os pés ficam posicionados para fora (exterior).

(5) Psoas: único músculo que se conecta às pernas. Localiza-se lateralmente, a partir das vértebras torácicas para as vértebras lombares. A partir daí, estende-se para a pelve, para fixar a parte superior do fêmur na coxa.

(6) Fáschia lata: músculo tensor que atua na articulação do quadril.

(7) *Tendu derrière*: no balé, extensão gradual da perna de trabalho para trás, em que o pé toca o chão por inteiro e depois se estende da meia ponta para a ponta.

(8) *Développé*: passo de balé em que a perna de trabalho se recolhe em flexão até o joelho da perna de suporte e em seguida se desenvolve (estica) – para frente, trás ou lateral.

** Juliana Moraes é bailarina, coreógrafa, curadora e professora. Doutora e bacharel em Dança pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), mestre e especialista pelo Laban Centre de Londres. Professora do curso de Artes Visuais da Faculdade de Belas Artes (SP). Fundou e dirigiu a Cia. Perdida entre 2008 e 2013.*