

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

VIRGÍNIA SPÓSITO DE SOUZA

**O corpo que dança: a história-social e
hexis corporal no balé clássico.**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas, para a obtenção do Título de
Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Veronica
Fabrini Machado de Almeida.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Souza, Virginia Sposito de.
So89c O corpo que dança: a história-social e hexis corporal no balé clássico. / Virginia Sposito de Souza. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes. 1.
Hexis corporal. 2. Balé. 3. História social. I. Almeida, Verônica
Fabrini Machado. de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The body which dances: social-history and corporal hexis in classic ballet.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Corporal hexis ; Ballet ; Social history.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Veronica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo.

Prof. Dr. Jorge Schroeder.

Prof^ª. Dr^ª. Célia Aparecida Tolentino.

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kulh.

Data da Defesa: 29-10-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

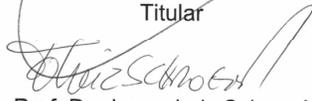
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Virgínia Spósito de Souza - RA 056900 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida
Presidente



Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idalgo
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular

Dedico este trabalho aos meus pais Regina e Alfredo, meu irmão Xande e ao meu marido Anderson pelos ensinamentos, inspiração e amor incondicional.

Agradecimentos

Agradeço à Profa. Dra. Verônica Fabrini pelas ações e pelas palavras de incentivo e encorajamento que ajudaram na conclusão deste texto. Ao Prof. Dr. Jorge Schroeder pela preciosa dedicação na análise deste trabalho. Em especial ao *Próf.* Dr. Alexandre Bergamo pela generosidade, eterna paciência e amizade que contribuíram e contribuem em minha vida. À Profa. Dra. Célia Tolentino (*Derê*) pela amizade inestimável, pelos ricos conselhos e grandeza d'alma. Ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas que me deu a oportunidade de realizar esta pesquisa.

Aos meus entrevistados Paulo César (Paulinho) e Marcelo Cirino por compartilhar suas experiências e também a paixão pela dança.

Aos meus amigos que participaram de algum modo desta pesquisa: Ao meu amigo MauriCINHO Adinolfi por pacientemente lembrar da importância da dança em minha vida. À mama NIA, Kelle Rae Oien (duas chutas) *to bring back the joy of dance into my life*. Ao meu amigo Daniel Celidônio pela energia generosamente oferecida *Aewoh!*. Ao casal *Lentilha* pela amizade construtiva, em especial à Erika Batista pelo carinho e dedicada ajuda derradeira e pelos deliciosos momentos de choros, risadas e fofocas internéticas. E aos queridos amigos Daniela Rosa, Marcelo e Dna. Ondina pela ajuda em todas as fases e pré-fases desta pesquisa e principalmente pela amizade e carinho dedicados.

“While I dance I cannot judge, I cannot hate, I cannot separate myself from life. I can only be joyful and whole. That is why I dance.”
Hans Bos

Resumo

O texto analisa o processo de construção histórico social do corpo bailarino clássico contemporâneo. A reflexão aponta para sua construção corporal tanto quanto para o uso simbólico dessa construção, que reflete uma *hexis* corporal distinta. O texto também considera como as atitudes e percepções são manifestadas através do habitus do bailarino. A trajetória social do bailarino também é analisada quando ele produz escolhas para sua sobrevivência social dentro das condições estratificantes de seu campo de atuação. As relações estratificantes entre os bailarinos, principalmente os clássicos, dentro do campo da dança apresentam uma lógica distinta que é estudada quando do exame da gênese de seu caráter.

Palavras chave: 1. Dança Ocidental 2. Balé Clássico 3. Relações de Poder 4. Norbert Elias. 5. Pierre Bourdieu.

Abstract

This text analyses the social-history construction process of the classic ballet dancer's body in our contemporary time. Following this reflexion, the research point to its symbolic use, as well as the dancer's body construction, which reflects a singular corporal *hexis*. The text also consider how the dancer's perceptions and his attitudes manifestate through the ballet dancer habitus. The dancer social trajectory is also thought when he must produce choices to his social survive inside the stratifying conditions of his acting field. The stratifying relations between dancers, mostly the classic ones, inside the dance field, present a distinct logical that is studied when is used a genesis examination of its character.

Key words: 1. Occidental Dance 2. Clássico Ballet 3. Power Relations 4. Norbert Elias. 5. Pierre Bourdieu.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I.....	16
CAPÍTULO I: Corpos Esculpidos.	
1.1.1: Disposições corporais.....	17
1.1.2: A <i>Performance</i> hipotética.....	24
CAPÍTULO II: Duplo Espelho.	
1.2.1: O reflexo do <i>Habitus</i>	29
1.2.2: Códigos Simbólicos.....	32
1.2.3: Corpo re-significado.....	41
PARTE II.....	51
CAPÍTULO I: A autonomia da Dança no Ocidente.	
2.1.1: Herança pagã.....	52
2.1.2: Danças Macabras.....	54
2.1.3: O Desvínculo.....	56
CAPÍTULO II: Métrica.	
2.2.1: A ideação de uma Dança Desigual.....	58
2.2.2: O uso da Mensuração.....	60

2.2.3: Medir o Movimento.....	63
2.2.4: O Tempo do Movimento.....	73
2.2.5: A Cartografia da Dança.....	76

CAPÍTULO III: Perspectiva.

2.3.1: A Forma Espetáculo.....	80
2.3.2: A Lógica da Corte.....	82
2.3.3: Balé à francesa.....	87
2.3.4: A interferência da Ópera.....	91
2.3.5: O retorno ao eixo central.....	96

CAPÍTULO IV: Autocontrole

2.4.1: A dança e o processo de centralização das cortes.....	104
2.4.2: Atitudes fúteis.....	109
2.4.3: Dançar no <i>monde</i>.....	117
2.4.4: Molière.....	126
2.4.5: Lully.....	131
2.4.6: Beauchamps.....	136

CONSIDERAÇÕES

FINAIS:.....	141
ANEXOS:.....	143
REFERÊNCIAS:.....	164

Introdução

Este texto trata da relação intrínseca entre a dança e o corpo dançante. Como este corpo constrói a dança e ao mesmo tempo é construído por sua obra. Observamos através do estudo histórico social do balé clássico, como a dança pode formar disposições corporais específicas em seus bailarinos ao mesmo tempo em que estas disposições corporais formam a dança. Ao analisar o processo de construção histórico-social do corpo do bailarino, percebemos seu uso simbólico, bem como a construção de um corpo que reflete uma *hexis* corporal singular.

A construção da *hexis* corporal do bailarino se manifesta através da herança de uma racionalidade distinta, a da aristocracia européia. Para se obter a compreensão desta *hexis* corporal, é preciso entender o processo de formação da racionalidade aristocrática européia. Explicar a lógica do comportamento social da corte, particularmente a francesa, é fundamental para a compreensão das manifestações artísticas aristocráticas.

Ao ler o uso do bailado dentro da racionalidade aristocrática, entendemos como ele se torna instrumento simbólico de legitimação social dentro da corte e como ele é usado para condicionar o comportamento social dos cortesãos franceses.

A investigação do processo histórico social de construção corporal do bailarino, oferece condições de perceber como se manifestam as percepções que o agente social partícipe dos saberes da arte do bailado tem sobre suas atitudes corporais e reflexivas. O bailarino se torna um duplo espelho. De um lado do espelho, ele reflete o ideal de imagem corpórea de seu criador, imagem esta produzida para distinção social. Do outro lado, ele reflete contra os agentes sociais que não são partícipes da racionalidade que está inscrita em seu corpo.

É importante olhar mais à fundo a constituição social a partir da qual se origina o balé clássico, pois ao perceber as características principais desta sociedade específica, bem como seu jeito de pensar, apreende-se melhor esta típica construção artística da corte e como ela é absorvida, entendida e expandida.

Considerar a constituição social peculiar, que é a sociedade de corte, para entender as funções exatas do balé, dentro desta figuração social, não significa em absoluto uma tentativa de reduzir seu significado artístico ou o prazer estético que ela pode oferecer. O interesse é compreender como funciona a racionalidade dos cortesãos para entender como o balé constrói a *hexis* corporal dos bailarinos que herdaram, por consequência, parte do *ethos* encontrado na sociedade de corte.

Para tanto, o texto apresenta duas partes: A primeira parte explícita, a partir da análise de Bourdieu (2003), as relações distintivas entre os bailarinos, principalmente os clássicos, dentro do campo da dança no Brasil. A segunda parte procura identificar a gênese das relações estratificantes no campo da dança, existentes hoje não só no Brasil.

Ao tentar identificar a gênese das relações estratificantes dentro do campo da dança utilizamos o pensamento de Norbert Elias que convida a entender a figuração das cortes européias para que se entenda sobre a racionalidade própria que dá origem ao balé clássico conhecido hoje.

Elias (2001) instrui que antes de tentar compreender uma outra racionalidade distinta da burguesa, é preciso entender a racionalidade a qual estamos inseridos. Ao observar a lógica de racionalização burguesa, compreendemos melhor outro código de valor que é peculiar, a racionalidade cortesã. “Alcançamos melhor a linguagem das formas quando se compreende o tipo de compulsão para representar e de sensibilidade estética característico dessa sociedade” [...] (ELIAS, 2001 p. 95).

Ao olhar para a história da dança ocidental, identificamos algo peculiar em relação a outras civilizações. A dança na civilização ocidental se mostra autônoma em relação ao rito religioso. A partir dessa separação, a dança é recriada e usada como um instrumento de legitimação do poder, primeiramente dos senhores feudais e depois dos representantes soberanos da Europa.

A reutilização da dança, que é símbolo de manifestação popular, implica em alguns problemas a serem resolvidos por aqueles que se autodenominam como superiores, os membros da corte. Para que a dança seja utilizada como instrumento de distinção social ela deve apagar os vestígios de sua origem popular. É preciso criar regras a serem inseridas nas coreografias a fim de que aqueles que não participam das cortes não conseguem acompanhar, muito menos entender a lógica das coreografias e assim os cortesãos possam legitimar para o não participante da corte seu sentimento de superioridade.

O uso da quantificação dentro das coreografias para que possa medir o movimento, o tempo do movimento e o espaço em que é possível se movimentar são fundamentais para o uso distintivo da dança em seus primeiros momentos, bem como a construção de um novo corpo que dança.

Dentro da criação e recriação de uma dança de caráter distintivo, o passo inequívoco a ser dado nas criações coreográficas é se espelhar e refletir a lógica da

figuração da corte, recriando-a em forma de espetáculo, colocando a corte em perspectiva.

Para que este processo de mudanças ocorridas na da ocidental seja mais bem entendido faz-se necessário entender a lógica de autocontrole necessária à sobrevivência dos indivíduos dentro da figuração que cria o balé, principalmente aqueles responsáveis pelas coreografias dentro da corte. Entendemos melhor, através de uma breve análise das trajetórias sociais de Beuchamps, Molière e Lully, como as criações coreográficas e de métodos de exercício são afetadas pela racionalidade distinta da corte francesa, o que por consequência explica o uso do corpo do bailarino como agente estratificador.

PARTE I

Capítulo I

Corpos Esculpidos

1.1.1 Disposições Corporais

“Manter a cabeça ereta e alta; a se manter direito sem curvar as costas, a fazer avançar o ventre, a salientar o peito, e encolher o dorso; e a fim de que se habituem lhes será dada apoiando-os contra o muro, de maneira que os calcanhares, a batata da perna, os ombros e a cintura se encostem nele... ser-lhes há igualmente ensinado a nunca fixar os olhos na terra, mas a olhar com ousadia aqueles diante de quem eles passam...”

(Foucault, 1987, p.117).

Ao ler esta passagem retirada do livro de Foucault, a qual descreve o treinamento de soldados da segunda metade do século XVIII, podemos comparar o treinamento destes soldados ao treinamento cotidiano de um bailarino. Não tanto no período antes do fim do século XVIII, pois o vestuário ainda não possibilita uma maior flexibilidade de movimentos, portanto de rigor físico. Não que não existissem bailarinos que fizessem passos que exigissem rigor físico, porém estes bailarinos não podem ser considerados e nem reconhecidos como tais, pois estes não são partícipes das cortes, são considerados saltimbancos acrobatas – isto é, membros da plebe sem eira nem beira para quem as regras de postura e distinção estavam dispensadas.

Assim como um soldado, neste período da segunda metade do século XVIII, o corpo do bailarino se encontra em processo de reconstrução e consolidação simbólica. Reconstrução porque a mudança de vestuário, do uso das roupas de corte para o uso das malhas, possibilita estruturar com maior clareza posturas, gestuais e movimentações através do corpo do bailarino. Consolidação simbólica, pois a racionalidade própria desta arte e o símbolo que ela reflete já fora construído.

Através do conceito *habitus*, podemos perceber de que forma o indivíduo se manifesta como um ser social. Bourdieu, no texto *Gosto de classes e estilos de vida*, analisa a socialização como caracterizada pela formação do *habitus* esclarecida como sistemas de disposições duradouros e transponíveis, estruturas estruturadas dispostas a funcionar como estruturas estruturantes.. Ao pensar na perspectiva de trajetórias

individuais, entretanto, a estrutura é passível de mudança. Ao pensar em perspectivas mais abrangentes, isto funciona como uma composição já estabelecida que é interiorizada e acaba compondo quem a interioriza.

É a formação do *habitus* que caracteriza o processo de socialização do indivíduo, é a existência de práticas e representações organizadas que se ajustam aos seus propósitos, segundo entende o teórico francês. Porém, pensar que os princípios que geram e organizam tais práticas, assim como suas adaptações a fim de concluir seus objetivos, sejam propositais, conscientes e controlados não é válido. Não há um controle das operações necessárias para atingir o objetivo, mas são práticas e representações objetivamente reguladas e regulares dentro de um limite humanamente possível de regularidade, que, porém, não podem ser consideradas apenas como produtos da obediência às regras estabelecidas, apesar de também serem.

O *habitus* é produzido por capacidades que um indivíduo pode adquirir por treino ou adaptação agregada a uma categoria específica de condições de sua existência. É o produto da posição social de um indivíduo e de sua trajetória social dentro de sua posição. É através de uma experiência duradoura de uma determinada posição no mundo social que o indivíduo vai adquirir sistemas de percepção e apreciação particulares à sua posição social dentro de seu meio.

Compreendemos essas disposições do indivíduo como atitudes e inclinações para pensar, perceber, fazer, sentir e se postar diante de seu cotidiano. Ao compreender comportamentos e valores particulares, o indivíduo não mais se conscientiza e racionaliza sobre suas percepções, pensamentos e ações. Seus comportamentos e valores são considerados por ele como naturais e evidentes. O que o indivíduo interioriza é acionado quando necessário sem necessariamente ser um ato consciente. O indivíduo não lembra a todo o momento das regras que ele precisa observar para agir de acordo com a ordem estabelecida pelo seu grupo social. Ele adquire esquemas de percepção e ação que podem ser distintos como dois elementos do *habitus*: o *ethos* e a *hexis* corporal.

O *Ethos* é definido como aquele que indica os valores e os princípios em estado prático. *Ethos* pode ser considerado como a interiorização inconsciente da moral reguladora da conduta cotidiana do indivíduo. O indivíduo não tem consciência que sua conduta social cotidiana é regulada por uma determinada moral. Todos os seus pensamentos, atos, julgamentos que considera natural de se ter em seu cotidiano, ou seja, que tais ações não poderiam ser mais íntimas, reveladoras do que ele é e do que ele

se propõe ser, na verdade, apenas fazem parte da interiorização que este indivíduo fez no seu processo de socialização. São como ações cotidianas inconscientes reveladoras de processos de percepção de uma moral determinada.

Bourdieu (2003) indica que ao olhar para a ética, percebe-se que nela mora o oposto do *ethos*, pois a ética é considerada como o formato teórico, argumentado, explícito e codificado da moral. São regras e condutas de socialização que se apresentam ao indivíduo de forma consciente.

Outro componente do *habitus* que traduz esquemas de percepção e ação interiorizados pelos partícipes de um dado grupo social é a *hexis* corporal. Podemos considerar que a *hexis* corporal está em correlação com as posturas e disposições corpóreas. É o mesmo processo de interiorização inconsciente que o indivíduo adquire observado no *ethos*, porém estas são interiorizações relacionadas ao corpo, ao tipo de valoração corporal, tipo de postura corporal e movimentos gestuais significantes que são mostrados pelo indivíduo através de seu corpo e que espelham para si e para os outros, pertencentes de seu grupo social ou não, seu processo de percepções dentro de seu grupo. Todavia, são representações corporais também consideradas naturais para o indivíduo. Ele também não pensa em si mesmo dissociado de como o seu corpo se manifesta.

Geralmente esse processo de pensar uma possível dissociação entre seu ser e seus gestos e posturas corporais dificilmente se manifesta. Porém, uma possível manifestação pode acontecer caso o indivíduo se encontre em situação de comparação por exercício de estranhamento de outra *hexis* corporal muito díspare da sua. Neste caso, pode ocorrer até um processo de consciência de sua lógica corporal e gestual o que poderia acarretar também em um processo de crítica e ou em um processo de estruturação estratégica de sua gestualidade a fim de obter apenas uma consciência de si dentro do contexto que se encontra.

A partir destes dois componentes do *habitus*, podemos perceber que ele se realiza como um instrumento não materializado através do qual é possível ler e conduzir os julgamentos e percepções em relação à realidade e que ao mesmo tempo é produtor de práticas cotidianas. Isso indica que o *habitus* é o produto da posição e da trajetória social e que ele se encontra no alicerce da definição das personalidades:

O *habitus* é o princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição como estilo de vida unitário, isto é, como conjunto unitário de escolhas de pessoas, de bens, de práticas. Como as posições das quais são produto, o *habitus* são diferenciados; mas também são diferenciantes. Distintos, distinguidos, eles são também operadores de distinções; mobilizam princípios de diferenciação diferentes ou utilizam diferentemente os princípios de diferenciação comuns. Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas [...]; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e divisão, gostos diferentes. Fazem diferenças entre o que é bom e o que é mau, entre o que é bem e o que é mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas não são os mesmos. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto a alguém, pretensioso ou exibicionista a outro, vulgar a um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 23)

Bourdieu (2003) esclarece que as ações e representações dos indivíduos, bem como seus *habitus*, se diferenciam de acordo com a posição e com os interesses ligados a esta posição específica que o indivíduo se encontra ou, pelo menos, se encontrou por boa parte de sua vida. Suas percepções e avaliações são adquiridas através desta permanência duradoura em determinada posição no espaço social. Mas como esta experiência duradoura em uma posição social particular poder ser determinada? A resposta dada por Bourdieu (2003) a esta questão se torna simples ao pensar sobre a origem nuclear dos indivíduos, ou seja, a família, o núcleo de indivíduos que se tem o mais íntimo contato desde o nascimento ou desde a mais tenra infância. Este núcleo de pessoas, ou uma pessoa nuclear, já está estabelecido em uma determinada posição no espaço social, e a partir desta posição determinada no mundo social herdada pela família, também é absorvido seu *habitus*, não automaticamente, porém, através de um processo. Daí ser necessária uma permanência duradoura:

As representações dos agentes varia de acordo com sua posição(e com os interesses ligados a ela) e com seu *habitus*, como sistema de esquemas de percepção e de apreciação, como estruturas cognitivas e avaliadoras, que eles adquirem através da experiência duradoura de uma posição no mundo social. (BOURDIEU *apud* BONEWITZ, 1987, p. 156).

Bonewitz (1987) afirma que Bourdieu chama de *habitus primário* aquele que é constituído das disposições que são adquiridas no tempo mais remoto da vida do

indivíduo, a infância. É nela que o indivíduo sofre as ações pedagógicas mais cruciais, portanto mais duradouras.

O núcleo familiar cumpre o papel principal no processo de socialização primária, pois a filiação social é o mecanismo estruturante do *habitus* adquirido, produzindo no indivíduo um *habitus* de classe. Vale ressaltar aqui que toda família é ocupante de uma colocação específica dentro de seu espaço social, portanto, os esquemas de ação e percepção que são transmitidos para o indivíduo através da família dependem dessa posição a qual a família se encontra dentro de seu grupo social.

Diferentes posições sociais traduzem diferentes esquemas de percepções e ações, mesmo que compartilhem a mesma sociedade. Dentro de uma mesma sociedade podem coexistir incorporações de disposições partilhadas em um campo social determinado adquirida de forma pessoal e cada um delas existe em relação a uma determinada posição social.

No entanto, não podemos pensar que os *habitus* adquiridos pelo convívio na classe que os indivíduos percebem a partir da educação que recebem de sua família sejam imutáveis. É importante perceber que o *habitus* se constitui em uma estrutura interna que a todo o momento está em perspectiva de reestruturação. Isso indica que as representações e práticas de um indivíduo não podem ser consideradas como totalmente livres, todavia muito menos pensadas como totalmente determinadas. Não podemos pensar que os agentes sociais não conseguem fazer escolhas individuais, porém estas escolhas são fatalmente orientadas pelo seu *habitus*:

É uma relação de homologia, isto é, de diversidade na homogeneidade, refletindo a diversidade na homogeneidade características de suas condições sociais de produção, que une os *habitus* singulares dos diferentes membros de uma mesma classe: cada sistema de disposição individual é uma variante estrutural dos outros, na qual se expressa a singularidade da posição no interior da classe e da trajetória. O estilo “pessoal”, isto é, aquela marca particular que trazem todos os produtos de um mesmo *habitus*, práticas ou obras, nunca é mais do que um desvio em relação ao estilo próprio a uma época ou a uma classe. (BOURDIEU *apud* BONEWITZ, 1987, p. 100-102).

Dentro da mesma sociedade pode haver uma grande diversidade de *habitus*, todos representantes das classificações próprias da sociedade. O princípio das diversidades entre os *habitus* individuais se encontra em trajetórias sociais particulares.

As práticas individuais não se traduzem em meras execuções das regras explícitas. Elas revelam um sentido do jogo que é adquirido através do *habitus*: o sentido prático, que se define como uma capacidade para mover-se, atuar e orientar-se de acordo com a disposição ocupada dentro do espaço social. Deste modo, os agentes partícipes de um mesmo *habitus* não necessitam combinar a fim de que ajam da mesma forma. Cada agente executa seus “gostos pessoais” e, sem saber, concorda espontaneamente com muitos outros agentes que possuem os mesmos sentimentos e refletem geralmente da mesma maneira como podem ou não fazer as mesmas escolhas que ele.

Ao instituir e ser instituído pelo *habitus*, o agente social compreende também suas chances objetivas de sucesso social e proporciona os meios de estipular estratégias sociais coerentes com suas chances. O *habitus* possibilita um contíguo de condutas e atitudes que estejam compactuados com os condicionamentos do indivíduo. Ele exterioriza inconscientemente o que também recebeu inconscientemente – os esquemas de percepção de pensamento e de ação – que permitem apenas, por meio da fantasia da existência de liberdade, que ele tenha percepções concomitantes com as relações de classe e as regularidades objetivas a sua classificação na sociedade. Contudo, o *habitus* adquirido na classe implica no fato de que os agentes sociais possam proceder de uma determinada maneira.

É importante perceber que o *habitus* pode ser suscetível à mudança social. Ao refletir sobre a possibilidade das condições de existência objetiva de um indivíduo modificar-se no sentido de ascender ou decair socialmente, por exemplo, de forma abrupta, tem-se a chance de notar que mesmo com condições objetivas novas, o agente social não deixa de refletir através de seu *habitus* adquirido.

Mas ele o faz de acordo com a trajetória social que o agente cursa. O indivíduo pode ter nascido e vivido sob a égide de um *habitus* particular, entretanto este indivíduo pode ter contato com outra qualidade de disposições e assim ter a possibilidade de também perceber esta disposição diversa ao seu primário, isso através da experiência vivida e interiorizada de uma possível ascensão, decadência social ou mesmo uma estagnação:

O *habitus* não é o destino que às vezes acreditou-se ser. Como produto da história, é um sistema de disposição aberto, que está incessantemente diante de experiências novas e, logo, incessantemente afetado por elas. É duradouro, mas não imutável. Dito isso, devo acrescentar imediatamente que a maioria das pessoas está estatisticamente destinada a encontrar circunstâncias afinadas com aquelas que modelaram originariamente o seu *habitus* e, por conseguinte, a ter experiências que virão reforçar as suas disposições. (BOURDIEU, 1992, p. 108-109).

Ao privilegiar o conceito de *habitus* proposto por Bourdieu, é possível compreender que comportamentos são sempre também produtos de aquisições sociais. Portanto, defini-los como inatos aos agentes sociais apenas demonstra a ilusão que tem-se em pensar que se pode fazer escolhas livres de qualquer influência externa duradoura. Tal ilusão demonstra claramente o processo inconsciente de absorção de *habitus*.

E que, portanto, os corpos, assim como nossas percepções e racionalizações, se comportam de uma determinada maneira, que se coordena com os comportamentos corporais e racionais daqueles que dividem um mesmo campo. Um bailarino profissional que entra em contato com a dança clássica ou contemporânea ocidental em um estágio primário de absorção do *habitus* possui uma *hexis* corporal própria que reflete a racionalidade própria desta arte a qual nele foi inscrita e que naturalmente foi criada a partir dessa racionalidade própria, refletindo-a. Seu corpo sofre uma inscrição simbólica e é através desta inscrição que este corpo se posiciona nas situações cotidianas tanto cênicas quanto ordinárias de sua vida.

1.1.2 A *Performance* hipotética.

Clarificamos melhor esta análise através de uma hipotética *performance* de dança regida pela improvisação de bailarinos. Pensemos que a *performance* é constituída por bailarinos franceses, alemães e russos e que todos os bailarinos improvisam movimentos de acordo com seus “gostos pessoais” e suas escolas. Se fosse pedido para cada um deles coreografar a música usada na *performance*, é provável que cada coreografia saísse única, pois seria regida de acordo com seus “gostos pessoais”, entretanto, todos os outros bailarinos poderiam facilmente fazer intervenções nas coreografias uns dos outros. E mesmo sendo uma *performance* improvisada, a possibilidade do diálogo de ação entre todos os bailarinos poderia ser praticamente total, mesmo que os estilos escolhidos por cada um sejam diferentes. Mesmo que alguns dancem balé clássico e outros dança contemporânea, é provável que a possibilidade dialógica entre as ações possa ser considerada. Mesmo que a escola russa se difira da escola francesa que se difira da alemã, a base das ações dos bailarinos é compartilhada por todas as escolas citadas.

Podemos considerar o processo de construção da *hexis* corporal destes bailarinos como, no mínimo, similar: há uma partitura básica em comum entre esses agentes sociais oriundos destas escolas de dança que possibilita uma harmonia mínima de movimentos no processo de improvisação. Sobre um mesmo tema, eles podem criar uma harmonia inteligível a eles mesmos e a um possível espectador que é partícipe da racionalidade própria que originou a dança regrada ocidental.

É possível que os bailarinos não tenham consciência para onde esse exercício de improvisação pode levar seus movimentos, porque nessa hipótese coreográfica, eles não dispõem um coreógrafo “orquestrando” seus movimentos. Porém todos os movimentos buscam o estabelecimento de uma harmonia de ação entre si, se isto for exigido da *performance* de improvisação. Em outras palavras, o *habitus* é um princípio que estabelece uma orquestração das práticas sociais sem que haja necessidade de um regente. Fica claro aqui por conta dessa harmonização sem regente que o *habitus* tende a produzir um engano. Ao ajustar as chances objetivas com as motivações subjetivas, o agente se engana pensando que ele é o único autor de suas práticas cotidianas, não conseguindo perceber que para fazer suas escolhas, ele apenas mobiliza o *habitus* que o modelou: De acordo com Bourdieu:

O *habitus* é aquilo que se deve supor para explicar o fato de que – sem ser propriamente racionais, isto é, sem organizar a sua conduta de modo a maximizar o rendimento dos meios de que dispõem, ou mais simplesmente, sem calcular, sem explicitar, seus fins e sem combinar explicitamente os meios de que dispõem para atingi-los, em resumo, sem fazer combinações, planos, projetos – os agentes sociais são razoáveis, não são loucos, não cometem loucuras (no sentido em que se diz que alguém fez uma compra “acima dos seus meios” ou “fez uma loucura”); os agentes sociais são muito menos extravagantes ou iludidos do que tenderíamos a acreditar espontaneamente, e isso precisamente porque eles interiorizaram, ao fim de um longo e complexo processo de condicionamento, as chances objetivas que lhes são oferecidas e porque eles sabem ler o futuro que lhes convém, que é feito para eles e para o qual eles são feitos (por oposição àquilo que se diz: “isso não é para nós”). A dialética das esperanças subjetivas e das chances objetivas está sempre em funcionamento no mundo social e, na maior parte do tempo, ela tende a garantir o ajuste das primeiras às segundas. (BOURDIEU *apud* BONEWITZ, 1992, p. 105).

As escolhas coreográficas que os bailarinos fazem na hipotética *performance* de improvisação, não podem ser consideradas, nem como idéias próprias e únicas tiradas a partir de seus “gostos pessoais”, porque para ter essas idéias, o bailarino se utilizou de sua *hexis* corporal que o condicionou a pensar e desenvolver tais movimentos corporais. Mas, não se pode destituir este agente social, o bailarino, da capacidade de criação e improvisação dentro de uma gama de possibilidades oferecidas pelo *habitus* que o modelou, e é esta gama de possibilidades oferecidas pelo *habitus* que o modelou que ilude este agente ao considerar-se agente criador de algo totalmente dispare dos demais, pois ele ajusta, como mencionado antes, as chances objetivas com suas motivações subjetivas. Daí a possibilidade harmônica de movimentos entre os diversos bailarinos, mesmo em situação de improviso.

Pensemos sobre como os bailarinos refletem sobre a proposta de *performance* de improvisação. No processo de reflexão de uma pré-resolução sobre a proposta, todos os bailarinos podem pesar suas chances objetivas de sucesso artístico - social. Ao observar que suas escolhas de movimentos, que podem ser consideradas como subjetivas, são reflexo de seu condicionamento corpóreo, de sua *hexis* corporal, ou seja, que sua subjetividade corpórea e mental possa ser fruto do condicionamento sistêmico de seu corpo como um todo, é provável que a possibilidade do não uso dessa subjetividade corpórea é nula. Este pode ser um caminho que este agente-bailarino possui para ser

expressar. Através de sua *hexis* corporal que, como visto anteriormente, está em correlação com as posturas e disposições corpóreas do bailarino, sendo o processo de interiorização inconsciente que o indivíduo adquire relacionada ao corpo, ao tipo de valoração corporal, tipo de postura corporal e movimentos gestuais significantes. Estes movimentos e gestuais significativos podem ser mostrados pelo indivíduo através de seu corpo e podem espelhar para si e para os outros, pertencentes de seu grupo social ou não, seu processo de percepções dentro de seu grupo, é certo que não de uma forma mecânica. Contudo, são representações corporais também consideradas naturais para o indivíduo. Ele também não pensa em si mesmo dissociado de como o seu corpo se manifesta. Suas escolhas de ações e gestuais podem estar ajustadas às chances objetivas de sucesso social, ou seja, estão de acordo com a construção, modelagem e condicionamento de seus corpos.

Os bailarinos da hipotética *performance* de improvisação que têm a possibilidade de fazer escolhas subjetivas de movimentações baseadas nas suas escolhas objetivas de sucesso artístico-social, ou seja, utilizam-se de seus conhecimentos primariamente adquiridos para definir seus “gostos pessoais”, portanto seus movimentos, compartilham de uma *hexis*-corporal comum, portanto, as chances de harmonização dos corpos no momento da *performance* são altas.

Tentar uma prática de dança que se constitui antagônica à sua *hexis* corporal, dentro da *performance* de improvisação, é experimentar as chances objetivas de fracasso artístico-social. Não que não existam impossibilidades de aprendizagem e experimentações de *hexis*-corpóreas diversas.

Um bailarino clássico, por exemplo, possui qualidades que o faça perceber as técnicas, movimentos e gestuais do Butô, todavia, este processo de percepção de uma *hexis* corporal diversa se dá através de sua própria *hexis* corporal, o que no máximo é um processo de retradução gestual.

Por mais que o bailarino clássico ou contemporâneo tente buscar a “pureza original” no exercício da técnica Butô, ele sempre tende a fazer uma releitura, pois seu modo de perceber e ser afetado são reflexos da racionalidade própria que o constitui e que não é compartilhada pela racionalidade própria originária do Butô. Neste processo de releitura, o bailarino utiliza sua *hexis* corporal com a ilusão de lhe ser natural, pois não consegue refletir sobre outro meio de processar aquele conhecimento que lhe é estranho, o Butô.

Pensemos então a possibilidade de estes bailarinos se mudarem para uma companhia de dança japonesa não ocidentalizada que tem como proposta cênica também a improvisação com busca de harmonia de movimentos e gestos entre os bailarinos. Chamemos esta proposta cênica de improvisação harmônica. Nesta situação, as condições cênicas de existência objetiva destes agentes sociais se modificam. As chances de estes mesmos bailarinos obterem algum sucesso, mesmo que tenham sido bem sucedidos em suas estratégias subjetivas em relação à suas objetividades na *performance* de improvisação harmônica anterior, se mostram extremamente difíceis ou quase nulas. Tentar uma prática de dança que se constitui antagônica à sua *hexis* corporal, dentro da *performance* de improvisação, é uma oportunidade de experimentar as chances objetivas de fracasso artístico-social.

Suas estratégias de escolha de movimentos que se supõem serem bem sucedidos na a improvisação ocidental, se arriscam sempre em serem mal interpretadas pelas *hexis*-corporais dos bailarinos orientais não ocidentalizados, pois são *hexis* corporais diversas das suas.

Mesmo se o bailarino tiver um prévio contato com a técnica oriental, ao se encontrar em uma nova condição objetiva-cênica, fatalmente ele lança mão de sua *hexis* corporal adquirida primariamente, pois o processo de apreensão de sua *hexis* corporal primária impede que aconteça uma mudança em suas percepções corpóreas que leve o mesmo tempo da mudança de suas condições objetivas. O bailarino não consegue adaptar suas estratégias de ação corporal adquiridas a uma condição objetivo-cênica diversa da condição a qual sua *hexis* corporal foi estruturada, ou talvez, o significado, ou a falta de significado que o bailarino dá à condição objetivo-cênica diversa impessa a sua adaptação.

A incapacidade de adaptação de sua *hexis* corporal à nova condição objetiva-cênica leva-o a cometer estratégias de ação corporal erradas dentro do processo de improvisação cênica, sua partitura de movimentos corporais se torna incompreensível aos outros bailarinos constituídos de *hexis* corporais diversas às sua, e por outro lado este bailarino não consegue compreender a partitura de seus colegas orientais. Esta situação o leva a cometer erros de interpretação da objetividade-cênica, levando-o, por sua vez a erros de ações cênicas que impossibilitam uma possível harmonia de movimentos e gestos dentro da proposta de improvisação harmônica. O bailarino não consegue, ou no mínimo terá muita dificuldade em definir novas estratégias de ação,

pois não possui tempo suficiente para dar significado e então apreender esta *hexis* corporal diversa à sua que se apresenta nesta situação objetiva-cênica nova.

Capítulo II

Duplo espelho

1.2.1 O reflexo do *habitus*.

Bourdieu (2003) esclarece que cada posicionamento distinto no espaço social corresponde diretamente a estilos de vida diversos. Estes estilos de vida podem ser considerados como uma re-significação simbólica que apresenta diferenças objetivas encontradas nas condições de existência. As práticas cotidianas e apropriações dos agentes sociais exprimem metodicamente suas condições de existência dentro do espaço social. Esta expressão metódica, sistemática das práticas e propriedades dos agentes é chamada de estilo de vida, pois é o produto do *habitus*.

Bourdieu em seu texto *Gostos de classe e estilos de vida* traduz em “sistemas de disposições duráveis e transferíveis que exprimem sob a forma de preferências sistemáticas as necessidades objetivas das quais ele é produto.” (BOURDIEU, 2003, 73.)

Bourdieu (2003) elucida que a fórmula criadora do estilo de vida pode ser encontrada no gosto, bem como na inclinação e competência para se apropriar simbólica ou materialmente de objetos ou práticas de natureza que classificam quem as consome ou por eles são classificadas. Em cada subespaço simbólico, é possível verificar a existência de um conjunto de predileções singulares distintas que exprimem intuitivamente a mesma intenção.

No espaço da *hexis* corporal, há intenções expressivas idênticas de um grupo que denotam sua distinção social. Um tipo particular de postura corporal que visa à obtenção de uma estrutura corpórea desejada como ideal, uma economia dos gestos que é compartilhada por um grupo social que só pode se expressar corporeamente desta forma particular, definindo uma unidade de estilo, porque se entregam diretamente ao espaço intuitivo.

O corpo do bailarino é, mesmo que não seja efetivamente partícipe, representante de uma *hexis* corporal distinta. Sua *hexis* corporal representa a racionalidade própria da arte que o condiciona e se inscreve neste corpo. O corpo do bailarino é exposto durante longo tempo, normalmente no período o qual o agente está desenvolvendo seu *habitus* primário – aquele mais duradouro –, às práticas corpóreas cotidianas que traduzem um *habitus* considerado como aristocrático. Todas as regras

existentes na técnica da dança clássica ocidental são traduções sistemáticas de regras de convivência social cortês.

O exercício de condicionamento corporal que propõe a busca pela centralização do corpo, e por gestos suaves e racionalmente definidos, ou se rígidos, racionalmente rígidos, todos os movimentos calculados¹, se encontram na herança deixada pela racionalidade aristocrática. Estes movimentos, em princípio calculados, são compreendidos pelo agente artístico-social - o bailarino -, que os reproduz não só em sua representação cênica, como também em seu cotidiano ordinário. Estes movimentos são, através de um longo período de exposição, reproduzidos de forma inconsciente criando uma impressão de naturalidade.

O bailarino passa a não mais observar como algo construído e artificial, a afetação de seus gestos, a centralidade e postura de seu corpo, o cálculo de suas ações e pensamentos. Ele utiliza toda racionalidade própria da técnica para cumprir seu papel profissional eficientemente. Mas, não acredita manter as mesmas qualidades e processos de raciocínio que ele precisa executar em sua profissão, em sua vida cotidiana. Geralmente, o discurso da dissociação do uso dos saberes em relação às situações objetivas diversas, é uma constante.

Entretanto, no campo do balé clássico, é impossível o agente social conseguir se dissociar de seus saberes quando lhe convém, ou quando ele acha que a situação objetiva em que ele se encontra não necessita de seus saberes. Não importa qual situação objetiva este bailarino enfrente, sua *hexis* corporal vai, de um jeito ou de outro, se expressar em relação à objetividade que o cerca, mesmo que esta seja absolutamente antagônica à sua objetividade cênica-ordinária.

A “naturalidade” que o bailarino atribui aos seus gestos cotidianos ainda pode ser mais mascarada se em seu meio social existirem outros partícipes da mesma construção de *hexis* corporal, como no caso em que o bailarino participa de uma companhia de dança e que, portanto, a maior parte de sua vida social gire em torno dessa companhia e, conseqüentemente, seu círculo de relações sociais sejam seus companheiros de trabalho. Mesmo que a construção da *hexis* corporal dos indivíduos não seja ortodoxamente a mesma, a racionalidade entre o membro dessa elite e o bailarino é compartilhada, contribuindo assim para a sensação de naturalidade de posturas, gestos e formas de raciocínio. Tal fato se torna ainda mais efetivo e forte se o

¹ A reflexão sobre o cálculo dos gestos, e dos pensamentos e ações extremamente elaboradas se apresenta na seção I do capítulo VI.

indivíduo estiver em uma posição social que o estabeleça como partícipe do grupo definidor ou herdeiro destas regras que ele compreende.

Um bailarino que possui maior capital social e cultural, possui mais chances de sucesso social em relação a outros bailarinos, pois este bailarino é exposto desde cedo, mesmo antes de ter algum contato com a dança, a uma rede de contatos sociais que possibilitam sua inserção no meio da dança, além de possuir *habitus* social herdeiro daquele criador da arte em questão.

Se todos os seus pares sociais compartilham a mesma racionalidade a qual o bailado pertence, nada mais “natural” que seus pares sociais sendo detentores por herança deste saber, sejam também detentores dos poderes que instituem este saber. Deste modo, escrevem e reinscrevem as regras para a entrada e manutenção desta entrada. Escrevem e reinscrevem códigos simbólicos distintivos e os requerem à todos aqueles que são desejosos de participar desta figuração social específica, a do “mundo da dança”.

Essas regras, por sua vez, são instituídas para a manutenção deste poder, são reinventadas ou e intensificadas sempre que for necessário criar um fosso de saberes entre aqueles bailarinos partícipes do estrato social herdeiro e aqueles não partícipes. Dessa maneira, aqueles bailarinos não partícipes, estão “naturalmente” sempre atrás na corrida dos saberes. Sempre falta uma língua a aprender, sempre falta um curso a fazer.

Essa sensação de alcance impossível de saberes dá a impressão ao bailarino, que não compartilha do *habitus*, de incompetência pessoal e, ao mesmo tempo, dá a impressão também a este bailarino, que aquele bailarino partícipe seja naturalmente competente para o ofício de bailar. O que corrobora ainda mais para que o bailarino partícipe não se perceba construído artificialmente, acreditando ser dotado de um “dom especial”, pois todas as suas situações objetivas, desde seu *habitus primário*, a facilidade de entrada no meio da dança, a obtenção dos códigos simbólicos apropriados e a ratificação de seus “opponentes” lhe dão à certeza de que ele foi feito para atuar como bailarino, o que de fato ele foi, porém não naturalmente.

1.2.2 Códigos simbólicos

Quando o bailarino não participa do estilo de vida gerador das regras de comportamento corpóreo que o moldam, a análise de uma construção de *hexis* pode se tornar mais clara:

Destinado a manifestar a unidade que a intuição imediata apreende e pela qual se guiam as operações ordinárias de classificação, entre todas as propriedades ligadas a um grupo, o esquema teórico das práticas e das propriedades constitutivas dos diferentes estilos de vida justapõe informações relativas a domínios que o sistema de classificação ordinário separa – a ponto de tornar impensável ou escandalosamente simples a aproximação: o efeito de disparate que daí resulta tem a virtude de romper as hierarquias ordinárias, isto é, as proteções que envolvem as práticas mais legítimas, e de deixar transparecer, assim, as hierarquias econômicas e sociais que aí se exprimem, mas sob uma forma irreconhecível. (BOURDIEU, 2003, p. 74-75).

Bourdieu (2003) considera a cultura como uma hierarquia de valores e de práticas. A cultura é analisada sob a perspectiva de que possui todas as propriedades de um capital² e que também funciona como um campo. Assim como os outros campos, o campo da cultura funciona como um mercado simbólico e de bens simbólicos em que os produtores deste campo precisam criar signos que simbolizem diferenças entre sistemas culturais. Maneiras de ver, sentir e raciocinar são atos constitutivos destes sistemas culturais.

Bourdieu explica que a forma como se observa um quadro, como as escolhas televisivas e filmográficas são feitas, são características de uma maneira de ver que não consegue se sobrepor ao *habitus* que molda o indivíduo, porque é fruto dele.. Existe todo um universo simbólico formador de modos de percepção como, o cinema, a pintura, a poesia e modos de raciocínio, como o aprendizado escolar. Este universo

² Bourdieu define tipos de capital: O capital econômico, que é constituído pelos diferentes fatores de produção(terras, fábricas, trabalho) e pelo conjunto dos bens econômicos: renda, patrimônio, bens materiais. O Capital Cultural, que corresponde ao conjunto das qualificações intelectuais produzidas pelo sistema escolar ou transmitidas pela família. O capital social entende como indivíduos inseridos em uma rede de relações sociais estável podem se beneficiar de sua posição ou gerar externalidades positivas para seus membros.

simbólico acaba por assumir uma autonomia dentro de cada campo social que lhe permite estruturar as relações sociais do campo a partir dele.

Ao se criar e desenvolver instituições, organizações que permitem ao agente social alcançar modos de ascender, ao decifrar os códigos simbólicos com “naturalidade”, e até criá-los, estes sistemas simbólicos conseguem, portanto adquirir a autonomia necessária para estruturar as relações sociais. O trabalho de criação de códigos simbólicos pressupõe que os agentes sociais também consigam certa autonomia e que suas práticas cotidianas estejam ligadas a essa produção cultural, tornando-se um especialista.

Na contemporaneidade da civilização ocidental, percebemos que o campo da produção cultural da dança é formado por técnicas e estilos que são frutos do trabalho dos especialistas de determinados campos da dança, como por exemplo, o balé clássico.

De acordo com o pensamento de Bourdier (2003), a cultura se constitui em um conjunto de esquemas de percepção que são elaborados por agentes sociais que tanto possuem um nível elevado de capital cultural, como também têm uma autoridade legítima reconhecida pelos que dela participam e também pelos que não participam. Não podemos achar, contudo, que a aceitação e a valoração destes códigos simbólicos produzidos no campo das artes, assim como em outros campos, são automáticas. As difusões destas representações simbólicas para o conjunto da sociedade passam por processos lentos, pois são produzidas em meios restritos por agentes sociais partícipes da cultura dominante. Portanto é necessário para os representantes da cultura dominante trabalhar a fim de definir os seus códigos simbólicos como legítimo o que, necessariamente, tende a conflitar com outros símbolos culturais representantes de outros *habitus* não participantes da cultura dominante.

A criação artística considerada legítima por uma sociedade é tão arbitrária quanto a criação artística que não é considerada nem como criação artística. Ou seja, as criações em si são arbitrárias, o que faz uma ser legitimada em detrimento da outra, é o longo trabalho que a classe dominante faz para legitimar a sua criação, assim considerando-a como arte legitimada e apagando toda a parte que possa lembrar seu estado arbitrário.

Na dança, estes discursos são proferidos a partir da *hexis* corporal do bailarino, pois são inscritos em seus corpos códigos simbólicos específicos e somente quem consegue decifrá-los e conseqüentemente reproduzi-los com eficácia é considerado e pode se considerar como um criador artístico de direito.

As lutas simbólicas a propósito da percepção do mundo social podem tomar duas formas diferentes. Do lado objetivo, pode-se agir por ações de representação, individuais ou coletivas, destinadas a fazer ver e valer certas realidades: penso, por exemplo, nas manifestações que têm como objetivo manifestar um grupo, seu número, sua força, sua coesão e fazê-lo existir visivelmente; e no nível individual por todas as estratégias de apresentação de si[...] destinadas a manipular a imagem de si e principalmente [...] da sua posição no espaço social. Do lado subjetivo, pode-se agir tentando mudar as categorias de percepção e de apreciação do mundo social, as estruturas cognitivas e de avaliação: as categorias de percepção, os sistemas de classificação, isto é, no essencial, as palavras, os nomes que constroem a realidade social tanto quanto a expressam, são o móvel por excelência da luta política, luta pela imposição do princípio legítimo de visão e de divisão legítima. (BOURDIEU *apud* BONEWITZ, 2003, 98).

Definir o que pode ser legítimo ou não é imprescindível tanto para todos os agentes sociais quanto para todo o grupo social a fim de que possam manter ou mudar a ordem estabelecida, contribuindo assim para a manutenção ou subversão das relações de forças.

Todavia Bourdieu (2003) esclarece que a realidade social não espelha somente as relações de força, ela espelha também relações de sentido. Contudo, presume-se que o uso do poder simbólico impõe significações legitimadas, assim podem-se encobrir as relações de forças que são seu alicerce, segundo Bourdieu no texto *Réponses*, citado por Bonewitz.

Nessa perspectiva, podemos pensar que as relações sociais também são relações de concorrências de arbítrios culturais. Ao impor sua arbitrariedade como legítima, a cultura dominante passa a impor suas percepções do mundo social, o que acaba por violentar simbolicamente outros agentes produtores de outras arbitrariedades culturais:

A violência simbólica é, para falar tão simplesmente quanto possível, essa forma de violência que se exerce sobre um agente social com a sua cumplicidade... Para dizer isso mais rigorosamente, os agentes sociais são agentes cognoscentes que, mesmo quando submetidos a determinismos, contribuem para produzir a eficácia daquilo que os determina, na medida em que eles estruturam aquilo que os determina. E é quase sempre nos ajustes entre os determinantes e as categorias de percepção que os constituem como tais que o efeito de dominação surge... Chamo de desconhecimento o fato de reconhecer uma violência que se exerce precisamente na medida em que ela é desconhecida como violência; é o fato de aceitar esse conjunto de pressupostos fundamentais, pré-reflexivos, que os agentes sociais avalizam, pelo simples fato de tomar o

mundo como óbvio, isto é, como ele é, e de achá-lo natural porque eles lhe aplicam as estruturas cognitivas que são originárias das próprias estruturas desse mundo. Por termos nascido num mundo social, aceitamos um certo número de axiomas, que são óbvios e não requerem condicionamento. É por isso que a análise da aceitação dóxica³ do mundo, em razão da concordância imediata das estruturas objetivas e das estruturas cognitivas, é o verdadeiro fundamento de uma teoria realista da dominação e da política. (BOURDIEU *apud* BONEWITZ, 2003, p. 99).

Na perspectiva de Bourdieu no texto *Résponses*, a aceitação dóxica só prevalece se, as representações dominantes se impuserem no conjunto social através de um processo de condicionamento que esteja subordinado, por um lado à racionalização de exigências próprias do *habitus* dominante, que se utiliza fundamentalmente da linguagem no exercício de definição do que pode ser considerado como legítimo ou não. É através do uso da palavra que se determina a forma como as coisas ou pessoas vão existir ou não dentro daquele conjunto social. É através do discurso depreciativo ou valorativo que se define a qualidade da existência de coisas e pessoas.

Como o estrato dominante precisa estabelecer um contínuo processo de legitimação a fim de justificar sua dominação, o alvo do discurso valorativo será tudo e a todos que a representam, por outro lado, o alvo do discurso depreciativo será sempre o estrato dominado que carrega um *habitus* cultural considerado arbitrário pela cultura dominante. A palavra acaba estigmatizando tudo aquilo que não é parte das representações dominantes como sendo uma qualidade negativa. Analisemos o termo utilizado para desvalorizar tanto a *hexis* corporal quanto o *ethos*: não ter postura, ou não ter compostura. Não ter postura significa tanto não possuir o conhecimento das posições consideradas adequadas que o corpo deve manter e de maneiras gestuais que devem ser representadas através do corpo, como também significa não ter atitude e nem possuir seriedade. Aqui está claro quanto à *hexis* corporal que as regras de comportamento social que o corpo deve seguir estão definidas no significado da palavra, as regras embutidas na palavra. A palavra indica que o corpo não pode extravasar barreiras socialmente definidas, deve ter a habilidade de saber conter-se e impor-se. Ter postura é sinônimo de ter atitude, atitude corpórea e racional estabelecida por uma ordem estabelecida.

³ A doxa são representações dominantes como o conjunto das opiniões comuns, crenças estabelecidas, idéias preconcebidas dadas como óbvias.

Ao observar a reflexão de Bakhtin, percebemos que a palavra, não só contribui como é essencial para o papel de legitimação do poder estabelecido:

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade de toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é modo mais puro e sensível de relação social. O valor exemplar, a representatividade da palavra como fenômeno ideológico e a excepcional nitidez de sua estrutura semiótica já deveriam nos fornecer razões suficientes para colocarmos a palavra em primeiro plano no estudo das ideologias. É, precisamente, na palavra que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica. Mas a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo neutro. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa. (BAKHTIN, 1995, p. 36-37)



Estátua de Mercúrio:Giambologna, Florença. 1550.
49 x 70 - 3k - jpg - www.scultura-italiana.com/Galleria/

Não coincidentemente há uma pose de balé com este mesmo nome, *attitude*, recriada por Carlo Blasis⁴ que se inspirou na pose da estátua de Mercúrio feita por Giovanni da Bologna⁵ do período da Renascença Florentina.

O período da Renascença Florentina oferece inúmeras obras artísticas que refletem a importância que a elite aristocrática dava à sua postura corporal. Segundo o que Gombrich (1986) relata sobre o pensamento de Warburg, as pinturas que retratam grandes famílias da alta burguesia do período da renascença florentina, como a família dos Médici, são retratos encomendados com a finalidade única de refletir distinção, corroborando para a legitimação de seu poder. A reflexão de Warburg aponta a falta de liberdade de criação artística nestes retratos por parte do artista. A pintura ou a estátua é quase que totalmente dirigido por quem o encomendou, o trabalho do artista-plástico se reduz à técnica. Sempre a preocupação maior de quem encomenda-os, é ser retratado não como sua realidade se apresenta, mas com o ideal que precisa fazer de si. Coluna ereta, pescoço alongado, nariz pronunciado, feição compenetrada. O artista plástico tem que traduzir em sua obra uma *hexis* corporal que simbolize o status social de quem o encomenda. Mesmo que a realidade de sua *hexis* corporal não contribua, o que geralmente ocorre, a imagem que deve refletir tem de ser de um ideal de *hexis* corporal que justifique a manutenção de seu poder.

Bourdieu (2003) aponta que a eficácia da aceitação das representações dominantes também depende das instituições, criadas para o exercício de legitimação, que operam no propósito de difundir as realidades da *doxa* dominante. A autoridade que as instituições detêm é utilizada para oferecer ou negar créditos às pretensões dos agentes aspirantes em se especializar e ou produzir seus códigos simbólicos. O crédito é oferecido àqueles que conseguem reproduzir, com efeito, as representações dominantes, além de compartilhar com o sentimento de desvalorização de criações culturais consideradas inferiores.

⁴ Carlo Blasis nasceu em 4 de novembro de 1797 em Nápoles e morreu em 15 de janeiro de 1878 em Cernobbio, município da Província de Como localizada ao Norte de Milão, Itália. Blasis foi o primeiro a publicar em 1820 uma análise das técnicas de Ballet, seu trabalho foi chamado de: "*Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse*" que pode ser traduzido por: "Tratado elementar na Arte da dança, teoria e prática." Blasis é mais conhecido por criar a pose de ballet *attitude* que foi derivada da estátua de Mercúrio feita por Jean Boulogne. Blasis também é conhecido por ter ensinado Enrico Cecchetti, que expandiu suas técnicas. Informação retirada do Dicionário virtual de Ballet do American Ballet Theatre.

⁵ Giovanni da Bologna, ou Giambologna, nascido com o nome de Jean Boulogne em 1529, morreu em 1608. Foi um escultor conhecido por seu estatuário de mármore e bronze em estilo maneirista. Ele foi também muito influenciado por Michelangelo, porém desenvolveu seu próprio estilo maneirista. Dicionário virtual Enciclopédia Britânica.

A eficácia da ação das instituições depende de seu poder de nomeação. Titular ou não, agentes por meio de ritos solenes, representa para o agente social estar ou não inserido, ser ou não ser reconhecido, isto desde que o agente esteja preparado para submeter-se aos veredictos das instituições, pois o discurso da instituição somente tem êxito se localizar nos agentes estruturas internas cognitivas e afetivas prontas para considerá-lo, ou seja, este agente necessariamente tem que ter tido contato pelo menos de alguns valores do *habitus* que a instituição representa para conseguir dar alguma importância em receber o ou não certa titulação.

Não por acaso, os estratos dominantes se ocupam em instituir e legitimar suas representações no espaço social com o intuito de alcançar e preparar mais agentes sociais para que estes estejam predispostos a considerar seus sistemas de produção de capital simbólico. A própria existência de uma cultura considerada legítima estrutura as práticas dos agentes sociais. A partir do momento que estes agentes dão crédito a estas representações simbólicas, suas práticas cotidianas estão de acordo com a lógica da distinção, pois os agentes sociais buscam incessantemente acumular o capital simbólico com o intuito de alcançarem cada vez mais o imaginário de distinção, a fantasia de pertencer a um grupo de seres humanos agraciados possuidores de valor-humano mais elevado. A lógica da distinção trabalha no sentido de que sempre há algo a se alcançar para quem não está localizado no cume da classe dominante, que constantemente cria novos símbolos de distinção, desvaloriza os que foram outrora criados e que já foram alcançados pelos aspirantes, que se dedicam a pertencer ao grupo dos agraciados. A desvalorização e a criação incessante de novos símbolos de distinção servem para os “agraciados” justificar, pois possuem tais símbolos, a sua posição de “agraciados”.

Os agentes do estrato social dominante devem sempre possuir um acúmulo de capital simbólico significativo para que continue existindo a crença em seus méritos distintivos. Eles criam um carisma em torno de si que só tem significado à medida em que outros agentes sociais, que são afetados pelas verdades construídas do estrato dominante, possam aprovar as propriedades que distinguem e valorizam o dominante carismático. A confirmação e existência de um carisma especial por parte do representante do estrato dominante vêm justamente dos representantes do estrato dominado, pelo fato de estes últimos já terem compreendido como uma realidade verdadeira o jogo simbólico da distinção social.

Como foi salientada anteriormente, a lógica da distinção consiste no distanciamento distintivo entre as práticas, ou seja, assim que uma prática considerada

distinta e possuidora de um valor simbolicamente elevado, portanto oriunda da classe dominante, se dissemina, ela perde seu poder de distinção e, portanto seu valor simbólico se esvai, e logo a prática é substituída por outra estritamente reservada aos membros da classe dominante, ou a disciplina e rigurosidade exigida na prática é intensificada. Bakhtin esclarece este ponto ao pensar a imagem artística como símbolo e produto ideológico.

Todo corpo físico pode ser percebido como um símbolo [...] E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade [...] Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral. Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. (BAKHTIN, 1995, pp. 31-33).

As fotos tiradas de duas bailarinas de séculos diferentes praticam posturas no mínimo similares. Estas imagens mostram como se perpetua no tempo a pose, ou a *hexis* do já citado aqui, *attitude*:



Pierina Legnani *in* lago dos Cisnes (1895) Marijnski .
Marijnski (<http://www.marijnsky.ru/en/>)



L. Lacarra *in* Lago dos Cisnes. Séc.XXI
San Francisco Ballet (<http://www.sfballet.org/>)

Percebemos que até dentro das artes já estabelecidas desde o seu nascimento como de bom gosto, o processo constante de manutenção da distância distintiva opera. O exercício constante de superação corporal e gestual opera no sentido da busca incessante por uma *hexis* corporal que se aproxime cada vez mais ao super-humano, ao inatingível, pois se passível de alcance pela maioria, perde seus *status* como algo feito por “poucos e bons”.

Hoje em dia qualquer estudante de balé que não possua o mesmo nível de capital cultural que um estudante da arte da classe dominante, tem possibilidade de conseguir concluir a mesma pose de Pierina Legnani. Porém, é necessário que se tenha uma disposição de doação temporal e corporal constante para que a pose de Lúcia Lacarra seja concluída. Essa doação corporal e temporal só acontece na medida em que as preocupações da ordem de sobrevivência objetiva, pelo menos por um longo período de tempo, não exista. Daí o sentido da superação pela distinção não ser uma superação que trabalha no sentido somente técnico, não é só a força e a flexibilidade que está em jogo e que pode dar o sentido de distinção, mesmo que também dê.

Ao observar bem as posturas das bailarinas, percebemos que o julgamento do que é e foi considerado delicado e belo não é o mesmo, o conceito do que é ter postura de uma bailarina legitimada também sofreu mutação. A economia dos gestos opera aqui como instrumento de uma racionalidade que a todo o momento impõe superação com a finalidade de demonstrar distinção.

O bailarino precisa ser pensado como um espelho duplo, possuidor de uma *hexis* corporal construída para refletir o ideal de *hexis* corporal de seu criador, o estrato dominante. E criado também para refletir ao mesmo tempo, esse ideal de *hexis* corporal distinta para o dominado, a fim de confirmar sua dominação através da violência simbólica. Esta violência simbólica, que através de seu corpo reflete o ideal que a classe dominante tem de si, toma proporções mais efetivas ao se levar em consideração que o corpo que a reflete pode não ser partícipe do mesmo sistema de disposições que origina este ideal de *hexis* corporal.

1.2.3 Um corpo simbolicamente re-significado.

Pensar a construção de uma *hexis* corporal que representa a cultura aristocrática em um bailarino cujos sistemas de disposições estão de acordo com sua *hexis* corporal e refletir sobre a construção da *hexis* corporal de outro bailarino cujo *habitus* não está de acordo com suas “novas” disposições corporais, pode levar a entender a lógica da violência simbólica inscrita nos corpos dos bailarinos.

Um bailarino que possui uma construção corporal herdada dos ideais de construção corporal aristocrático e que também é herdeiro do *habitus* da elite burguesa, que por sua vez herda parte da racionalidade aristocrática. E, em um bailarino cuja construção corporal é também herdada dos ideais de construção corporal aristocráticos, porém este bailarino não herda um *habitus* semelhante ao aristocrático reflete problemas diversos.

Consideramos que o segundo bailarino herda um *habitus* considerado inferior pelo estrato social dominante definidor de capital simbólico, uma situação, que em nada na nossa contemporaneidade pode ser considerada exótica, o acúmulo de capital cultural entre os dois bailarinos mostra-se claramente desigual. Ao levar em consideração a análise de Bourdieu, em seu texto, *O Mercado dos bens simbólicos*, sobre a economia dos capitais, percebemos que as chances de garantia de sucesso e reconhecimento social entre os dois bailarinos não pode ser considerada igualitária. Isso sem contar o capital social e simbólico daquele herdeiro do estrato dominante.

Por mais que o bailarino representante do estrato dominado, que está sempre aquém das manifestações de exigências simbólicas emitidas pelo estrato dominante, tenha técnica, talento, disciplina, teatralidade, carisma, entre outras exigências da profissão, dificilmente ele consegue oferecer em medida de igualdade os créditos simbólicos extras, altamente considerados na lógica de distinção social, em relação ao seu colega representante do *habitus* dominante.

Na entrevista⁶ com diretor do grupo “Dança de Rua do Brasil” localizado no Teatro Municipal da cidade de Santos em São Paulo, percebemos o esforço que Marcelo Cirino faz ao disciplinar seus alunos no sentido de tentar colocá-los a par das exigências

⁶ Entrevista feita em 2001

próprias do *habitus* dominante a fim de que seu grupo possa alcançar algum tipo de reconhecimento artístico-social dentro do campo da dança:

“O processo vem da seguinte forma: Têm pessoas aqui que viajam e querem fazer um prato de comida de dois metros. Isso é uma atitude errada! Se não, vai na casa de uma família comer um prato deste num restaurante! Então ele pode dar três viagens, não precisa fazer esse procedimento”. Então esse tipo de coisa eu não aprovo. Muitos daqui não sabe se expressar, conjuga o verbo errado. Então o grupo de dança de rua do Brasil vai num festival de dança e vai chegar um integrante lá; Porque nós vai pra cidade tal próxima”. Então a gente procura dar uma orientada pra saber se expressar, saber se comportar nos lugares, saber chegar, saber sair.. Ser um profissional na íntegra, na atitude, ser um cara íntegro. Então a gente procura orientar dessa forma, explicando, as vezes o cara não tem condições. O cara as vezes chega numa viagem, o cara chega com uma meia lá que quando tira o tênis incomoda todo mundo, porque aquela meia... . São coisas simples que acaba disciplinado as pessoas”.(Marcelo Cirino)

Sua preocupação em adequar seus alunos às exigências do *habitus* dominante não é apenas prevenção. Quando Cirino consegue implantar seu projeto de ensino e formação em dança de rua para crianças e adolescentes⁷, no Teatro Municipal de Santos em 1991, trabalha com um público considerado carente de conhecimento:

“O objetivo era tirar as crianças das ruas. Ao invés delas estarem nas ruas sendo vulneráveis à violência, ao caminho das drogas. Pra não trilhar o caminho errado, então a gente procura ocupar a mente dessas crianças com arte, né? Porque já diziam os sábios que a arte por si educa. A gente quis passar arte pras crianças e até colocar uma filosofia onde essa filosofia pudesse tar estimulando eles a tirar boas notas na escola... o curso foi com o objetivo para as crianças, mas aí depois que vai aparecendo as apresentações, gente de todos os lados começaram a

⁷ Prefeita Telma de Souza, Partido dos Trabalhadores.

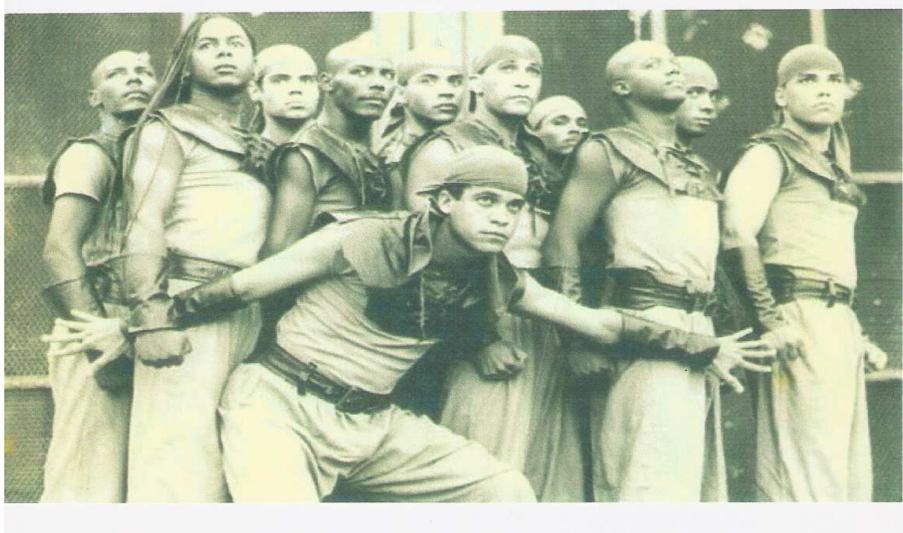
participar”.(MarceloCirino)

Portanto, para manter seu projeto de dança de rua dentro de uma instituição que representa o ideal de cultura do estrato dominante, é preciso observar mais rigidamente as exigências do *habitus* dominante, principalmente quando há uma mudança de governo dentro da cidade, quando se retira um governo tido como popular e entra, um governo representante da elite santista⁸.

Até que aconteceu um fato curioso! Porque a gente sempre teve dificuldade pra conseguir coisas aqui no teatro, tudo era com muita dificuldade. Pedia um som novo, nunca vinha, tinha que trazer o som de casa. E o Balé clássico sempre foi a menina dos olhos da prefeitura, né? E a gente sempre ganhou Joinville e nunca fizeram nada especial pra gente. Quem ganha nota máxima em Joinville ganha um troféu transitório, depois tem que devolver o troféu para o ano que vem, outro grupo pegar. E a gente pegou três anos esse troféu e o balé clássico pegou esse ano e o prefeito já queria fazer uma solenidade aqui no teatro. Aí depois que o chefe do curso falou: “ Olha, esse troféu que vocês querem fazer uma comemoração, o Dança de rua já pegou três vezes! Um troféu de nota máxima e não fizeram nada! Agora vão fazer proclássico.”

Aí enfim...Deram uma maquiada, né? ! Chamaram o dança de rua, grupos convidados, fizeram uma festa geral, mas não especificaram porque era por causa de troféu! Sendo que esse troféu esteve com a gente aqui três anos! (Marcelo Cirino)

⁸ Prefeito Beto Mansur, eleito pelo PPB.(2001)



Dança de Rua do Brasil (www.dancaderua.com.br/)

O bailarino representante do *habitus* considerado como inferior pelo estrato dominante, quando inserido na lógica da distinção, credita um valor carismático maior, um “dom” maior, uma impressão de naturalidade, como se seu “colega” partícipe do *habitus* que se auto-considera como superior, tivesse nascido para cumprir aquela função, que representa não só corporeamente, mas em todas as suas práticas, o ponto distintivo que se pretende alcançar.

Além da lógica de distinção, o bailarino que não compartilha do mesmo sistema de disposições do estrato que oficializa o campo da dança no Brasil, tem de enfrentar outra situação problemática. Quanto mais inserido dentro da lógica de distinção que o obriga a perceber o *habitus* que se considera superior, mais seus gostos vão ser considerados refinados e quanto menos inserido, mais seus gostos vão ser considerados diversos, portanto, vulgares.

“A gente quando chegava em festival de dança, por não entender, o pessoal achava que não tinha nada a ver...o pessoal...tinha um monte de pedreiro, faxineiro no grupo, padeiro, o pessoal torcia o bico um pouco assim, né?! Depois da apresentação o pessoal já olhava com outros olhas. Teve essa discriminação sim, essa coisa de não saber o que é isso. Curso de dança de rua? O que é isso? Coisa de marginal? Coisa de moleque?”(Marcelo Cirino)

Bourdieu (2003), aponta para o fato de que as desigualdades são reflexos de estratégias de distinções, ou seja, a desigualdade reflete a luta de classes no campo cultural, pois os bens culturais são classificados em termos hierárquicos. No campo da dança, considera-se - na maior parte dos lugares - um dançarino completo, aquele que possui conhecimento da técnica clássica em detrimento das outras técnicas. Esta comparação de estilos de dança pode ajudar a enxergar com maior clareza a luta simbólica entre o estilo de movimentação corporal da dança de rua e o dança clássica, o primeiro, considerado pelas elites detentoras do poder, como tendo menor valor artístico.

O consumo e o conhecimento dos bens culturais são classificantes, a escolha entre uma dança e outra classifica os agentes sociais que se opõem entre si no momento da manifestação de seus gostos. Deste modo, o campo cultural trabalha com um sistema de classificações. Esses sistemas de classificações representam a base de um sistema hierárquico que gradua o considerado mais legítimo até o considerado o menos legítimo. Os “gostos pessoais” representam simultaneamente fatores de inclusão e exclusão.

Contudo, o estrato dominante está a todo o momento criando estratégias de distinção a fim de conseguir manter sua posição de poder estabelecida. Os representantes da cultura considerada não arbitrária estão sempre preocupados em definir e impor para o restante da sociedade aquilo que eles definem como “o bom gosto”. Daí o repúdio às manifestações corporais que não respeitem, não se encaixem e não reproduzam as regras inscritas em suas *hexis* corporais idealizadas.

Segundo Bourdieu, todo o consumo de bens da cultura dominante representa o desejo de se distinguir socialmente. É o anseio em atingir o ponto propositalmente inatingível do reconhecimento de um carisma e valor especiais, considerados quase super-humanos, porém os quais os agentes sociais representantes da classe dominante constroem sua reputação.

O depoimento colhido do professor de balé clássico residente em Marília serve de esclarecimento:

“Graças a Deus... Aí voltei pra dança de novo... Continuei dançando... Participando dos espetáculos... Cada vez participava mais dos espetáculos... Ia pro teatro municipal... O teatro municipal pra mi, né... Uma criança de 12 anos... Veio da periferia... Entra num teatro... Começa a conhecer coisas lindas... Começou a conviver com pessoas da classe média, da classe alta... Gente podre de rica... A gente ficava encantado mesmo... A gente ficava... né... Sentindo muita falta...” (Paulo César Conceição da Cruz).

De acordo com Bourdieu, o capital simbólico pode ser entendido como um crédito definido simultaneamente como uma confiança e uma crença. Significa esperar por antecipação que o agente social por carregar algum título acadêmico, por exemplo, esteja apto a sustentar a relevância daquele símbolo que ele se propôs a carregar. Quanto mais rígido for o processo ritualístico que o agente social tiver que passar em alguma instituição definida pela classe dominante para obter seu crédito simbólico, mais empenho ele vai ter em sustentar e mais orgulho em usar aquelas propriedades objetivas - seu conhecimento - como capital simbólico com a finalidade de se distinguir socialmente.

“É... Fiz as aulas aqui em Marília... né... inclusive eu também tenho uma passagem meio... Aqui mesmo na professora. Porque assim eu era o último bailarino da minha escola... Sabe... Eu era o último lá da fila... lá atrás... Com o tempo foi saindo todo mundo... Foi saindo... Foi saindo ficou só o...Eu fiz aula... Ela em si me preparou, né pro meu exame...e faltava uma semana pra mim prestar meu exame... Eu com aquela carga. Tava uma pilha né, aquela carga nas costas... Aquela coisa ãhhh... Muito nervoso porque era um exame grande né. .. Que é o da Royal Academic de Londres né, que é um puta de um exame, e o elementar é um exame alto né, é um exame já bem puxado já, pra mim que eu não tinha prestado o exame pré elementar que é um exame abaixo. Pra mim já pegar o elementar... Foi... Então dava aquela carga... A

Leila não me deu... Eu me lembro muito bem... Ela olhou pra mim... E falou assim pra mim: “você não vai passar nesse exame” e eu: ah! Não acredito!” Rss... eu já tava com aquela carga, aquela pilha, aí ela chegou e colocou um container encima das minhas costas Agora você... né... você se vira...(Paulo César Conceição a Cruz).

Ao considerar a explicação que Bonewitz(1987) faz da análise de Bourdieu sobre os gostos de classes percebemos melhor as dificuldades encontradas por Marcelo Cirino e seus alunos e Paulo da Cruz em sua trajetória, é marcado pela escolha do necessário e pela valorização da virilidade. Suas escolhas sempre observam o princípio da necessidade. Satisfazer as necessidades, ou não passar necessidade, é ponto que norteia as escolhas do gosto popular, têm seu *habitus* marcado pelo sentido de necessidade e da adaptação a essa necessidade, geralmente vendem sua força de trabalho, em sua maioria braçal, daí a valorização da virilidade. Ao vender sua força de trabalho, o corpo é utilizado como instrumento, e existe a necessidade da valorização física que é fundamental à sua sobrevivência.

Ao valorizar o princípio virilidade, automaticamente rejeita-se qualquer manifestação que seja contrária a este princípio, portanto rejeita-se qualquer manifestação artística ligada ao gosto da elite burguesa, o gosto da classe dominante herdeira do gosto aristocrático, gosto do qual o bailado clássico é representante. Então, esse agente social fica dividido entre o *habitus* de sua *hexis* corporal facilmente percebida como construída e o seu *habitus* primário, tão construído quanto, porém sentido pelo agente como natural a ele. Como é o caso do professor de balé clássico do projeto cultural da cidade de Vera Cruz, Paulo César da Conceição Cruz:

“Em 1988 foi meu primeiro espetáculo na comunidade. Dancei contra a vontade da minha família.... Como eu tinha dito... Meu pai se separou da minha mãe então eu era criado pelos meus irmãos... Meus irmãos todos construtor, químico e queria que eu fosse trabalhar ... “precisa trabalhar...” Na época e já tava com...então eu comecei com 12 anos e com 14 anos foi onde eu tava já indo pra Leila⁹, então quando eu comecei a estudar foi com 12 anos de idade ...aí meus irmãos queriam que

⁹ Professora da academia de dança onde Paulo aprendeu o balé clássico na cidade de Marília.

eu trabalhasse né...achavam um absurdo né...eu dançar ballet. Então meu interesse era dançar, era dançar! Ai meus irmão acabavam me levando pra construção pra trabalhar , então de manhã eu ia estudar e a tarde eles me levavam, pra construção. Ai tem que ir lá, carregar bloco, carregar tijolo, carregar massa pra eles, né. Porque eles não aceitavam! Não aceitavam que eu quisesse isso...até mesmo pelas nossas dificuldades né... nós passamos por todas essas dificuldades...família cheia de dificuldades... Então queriam que eu trabalhasse... mas não conseguiam, né! ...Eu me apaixonei pela dança! Em dois anos de aula, eu me apaixonei...Então eu era uma pessoa que não conseguia ficar mais sem a dança...Mas, infelizmente eu tinha... Eu era forçado a tra... A pressão ... Minha mãe era uma pessoa que não podia me apoiar porque ela era sustentada pelos filhos... Então os meus irmãos mais velhos que eram... “ah! não quero saber... não quero saber de vagabundo...vai ter que trabalhar”. Mas eu apanhei muito de irmãos...porque eu deixava de fazer as coisas pra ta dançando. Então... “ah! Onde cê tava?” -“Eu tava fazendo aula”.(Paulo César da Cruz).

Além deste fato, este agente artístico-social ainda sofre pressões sociais dos dois *habitus* sociais, o seu primário no qual ele convive, e o recebido através do contato com a cultura dominante, ou seja, através do balé clássico. Por um lado, os agentes sociais partícipes de seu *habitus* primário podem considerá-lo afeminado, pois Paulo representa a cultura considerada refinada, não viril, não masculina¹⁰. Como observado, o *habitus* primário é o mais importante na construção de uma identidade cultural e de grupo, portanto mesmo que este bailarino anseie em alcançar o reconhecimento do *habitus* dominante, ele sendo partícipe do *habitus* dominado, não vai ficar alheio à opinião de seu grupo original. A todo o momento ele tenta provar sua virilidade, tenta provar que ainda é partícipe de seu grupo original, mesmo que também queira participar efetivamente e ser representante da cultura dominante, e isso, mesmo sabendo que não terá as mesmas chances de sucesso social, mas ao mesmo tempo mantendo as esperanças de conquista deste reconhecimento.

¹⁰ Não se pode pensar aqui que os agentes sociais partícipes do hábito primário do bailarino, do *habitus* considerado popular, rejeitem toda e qualquer possibilidade de consumir bens culturais ou obter capital simbólico que possa ser utilizado para obter uma distinção social, não é esse o caso.

“...Fora o que eu passei na infância dos 12 até os 18 anos de idade... é... aquele preconceito...mas eu tive preconceito do meu pai... Antes a gente tinha um contato com ele...é ... Preconceito do meu irmão... do meu pai... Aí ele chegou a falar que eu não era filho dele... Não é bailarino, o filho dele não é bicha” ... Meu pai chegou a falar isso... como é que um... É uma coisa que eu não consigo esquecer... Uma coisa que me marcou muito, né... E já perdoei ele... Mas é uma coisa que eu não consigo esquecer... Então realmente eu não consigo... Eu já tentei... E meus irmãos colocavam minha roupa de balé...punha por cima da... Saía no meio da rua...me envergonhando... nossa aquilo pra mim era uma tortura.(risos).. Aí eu saía atrás...com pedaço de pau...logo... Passei por tudo isso, mas continuei lutando, nunca desisti desse sonho que era dançar...” (Paulo César da Cruz).



Este agente social luta interna e externamente para ser reconhecido em dois grupos diversos, isto dificulta, se não impossibilita suas reais chances de busca por capital cultural e sua sobrevivência social dentro do espaço social e principalmente dentro do campo da dança da região do oeste paulista onde Paulo pretende atuar.

Um corpo em estado de esquizofrenia social, ora afirmando a legitimidade do poder de quem o criou, quando reflete a *hexis* corporal dominante através de seus gestos e posturas corpóreas que foram impressos em inúmeras horas de aprendizado da arte do balé. Ora, afirmando ser partícipe de seu *habitus primário*, quando para provar sua

virilidade faz um filho em uma companheira que também não aceita sua escolha profissional.

Este estado de dúvida constante entre reproduzir o *habitus* dominante e reproduzir o *habitus* dominado se reflete em suas obras artísticas. Ele pode se sentir incapaz de uma produção coreográfica que o reflita verdadeiramente, reproduzindo assim as regras de gestualidade e postura corporal dominantes, tornando-se apenas um reprodutor de regras estabelecidas, que é exatamente o anseio que a hierarquia própria à produção cultural tem sobre este bailarino.

Parte II

Capítulo I

Autonomia da dança no Ocidente.

2.1.1 Herança pagã

Bourcier (2001) esclarece que no período medieval, a dança ainda encontra-se conectada aos ritos religiosos. Apesar de o cristianismo imperar religiosamente na Europa Medieval, os costumes pagãos insistem em sobreviver neste período. As danças expressas nos ritos religiosos cristãos medievais são resquícios de uma herança pagã e são conhecidas como *chorea*, ou carola, que consiste em uma dança de roda aberta ou fechada onde os participantes seguram-se pelos braços ou pelas mãos confirmando sua comunhão, como também o *tripudium*, que constitui-se de uma dança em três tempos em que os participantes não se tocavam ao contrário das carolas.

O uso dessas danças conhecidas como populares, até então, parece reger todos os estratos sociais. Desde os estratos tidos como mais baixos, da onde se originam as danças citadas, até os estratos considerados como o da nobreza medieval de corte, passando pelo clero.

As danças religiosas mais conhecidas da Espanha são as “Seises”, dançadas na catedral de Sevilha durante a semana santa e principalmente em corpus christi a partir do século XVI. Nestas os executantes eram crianças – originalmente seis, donde o nome da dança. Usavam trajes de corte e seus passos e representações derivam das danças de corte. (BOURCIER, 2001, p. 50).

As carolas e os tripúdios dançados em festejos, tanto populares quanto cortesãos, e, mesmo à revelia do clero, em festejos religiosos cristãos, em sua grande maioria, não são documentadas a partir de uma sistematização, porém, Bourcier (2001) proporciona uma amostra que se apresenta como um indício coreográfico de danças ligadas aos ritos religiosos cristãos em meados do fim do século XIII:

Um manuscrito da Catedral de Sens mostra a partitura de uma dança que, segundo os estatutos do cabido, deveria ser executada pelo prechantre duas vezes por ano. Sobre as vocalises acrescentadas aos responsos do dia, as notas do gregoriano estão marcadas por sinais poucos comuns, que poderiam bem ser anotações coreográficas, tendo até a menção *Arière*, pauta de música colocada posteriormente. (CHAILLEY, 1949 apud BOURCIER, 2001, p. 48). CHAILLEY, J. *Um document nouveau sur La danse ecclésiastique*. In: BOURCIER, História da Dança no Ocidente. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

Ainda que as danças pagãs sejam elementos constantes dos ritos religiosos cristãos, esse fato não se traduz em uma aceitação por parte do clero. Mesmo que muitos outros elementos pagãos tenham sido apropriados pelos ritos religiosos do clero, há um sentimento de repulsa quanto às atividades e manifestações corporais. Mas como o costume de dançar em diversas ocasiões da vida encontra-se arraigado no homem ocidental medieval, a tentativa do clero de desenlace entre dança e culto parece penar durante algum tempo.

2.1.2 Danças Macabras

O século XIV é um século de crises¹¹ importantes para o homem europeu, principalmente para aqueles que se encontram estabelecidos em um determinado tipo de poder. Em meio ao conglomerado de crises que precipitam e ampliam drasticamente o número de mortos no continente europeu, um tipo específico de manifestação no campo da dança surge como expressão que reflete a “intimidade” que o homem do medievo adquire com a morte: a dança macabra.



Hans Holbein.Dança Macabra 320 x 293 - 50k - jpg - www.istrianet.org/.../images/holbein-death.jpg

A festiva Carola vira a dança macabra que agora é dançada para refletir a oposição à vida. Bourcier (2001) aponta que a dança macabra é a reação a um tema de pregação cristão considerado por ele como remoto, quando a morte apenas é uma motivação para viver. Sendo uma manifestação cultural popular, mais uma vez a dança se impõe ao clero, pois as danças macabras são dançadas nos cemitérios e cerimoniais de enterros.

Eis uma oportunidade para a Igreja se apropriar da dança. Por não ser mais uma dança festiva, as carolas mudam de sentido. Seu significado não está mais integrado à alegria e liberdade, mas sim ligado à onipotência da morte sobre os humanos, portanto, a dança macabra torna-se a representação de que a morte iguala a

¹¹ Crise da Igreja, Crise econômica, Guerra dos Cem anos, Peste Negra.

todos. Carregada desse sentido de igualdade na morte, a Igreja tem em suas mãos um possível instrumento de evangelização.

2.1.3 O desvínculo.

Entretanto, a igreja cristã tenta a todo o custo desvincular as expressões corporais de seus ritos religiosos. Ainda que por muito tempo estas danças de origem pagã tenham convivido e se incorporado nas liturgias cristãs, o intento do clero em desarticular o uso do corpo como instrumento de acesso à divindade acaba por prevalecer. A escolha do Clero em não se apropriar do uso dos movimentos do corpo para estabelecer seus propósitos político-religiosos pode parecer ter sido em função da irrelevância do mesmo em seus rituais, usado apenas como mais um adorno. Todavia, ao negar o uso do corpo a igreja cristã demonstra uma aptidão diversa em lidar com um possível processo de controle das atitudes corporais de formar o que Foucault (1987) chama de “corpos dóceis”.

Este descarte acaba por traçar um outro caminho na relação desta sociedade com a dança. Ao contrário de outras civilizações, onde a dança está intrinsecamente conectada ao contexto espiritual, a civilização ocidental, depois desta ruptura no desenvolvimento da coreografia no período da Idade Média, se relaciona com a dança apenas dentro do contexto do divertimento, “o que levará a ser dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje.” (BOURCIER, 2001, p. 61).

Em 1209, o concílio de Avignon decreta (Atos, V): Durante a vigília dos santos, não deve haver nas igrejas espetáculos de dança ou de carolas”. E, 1444, a Sorbonne, por sua vez, declara: “Não é permitido dançar carolas nas igrejas durante a celebração do serviço divino”. Em 1562, em sua reorganização da igreja, o concílio de Trento sente-se obrigado a adotar essas regras.(BOURCIER, 2001,p.47).

De acordo com Elias (1994), os padrões de comportamento moral e corporal nem sempre existiram como estamos acostumados a considerá-los. Os homens da civilização ocidental passam por um processo moral que muda comportamentos cotidianos. Ao longo do processo de civilização dos costumes ocidentais, existem mudanças graduais nos sentimentos de vergonha e delicadeza dos homens. O período medieval deixa uma vasta quantidade de informações sobre como se pensava ser os

comportamentos socialmente aceitos, por isso, o contexto histórico social medieval serve como um tipo de base ejetora que impulsiona ao desenvolvimento dos hábitos que temos como naturais.

Logo, podemos considerar que analogamente também mudam as *hexis* corporais dos indivíduos. Na medida em que a sociedade medieval estabelece uma cultura laica, o processo evolutivo da dança dentro das cortes tende a aumentar. Consequentemente, seu status a acompanha, seguido também de um processo embrionário de uso dos conhecimentos sociais adquiridos pelo corpo.

Capítulo II

Métrica.

2.2.1 A ideação de uma dança desigual.

Repelida pelo cristianismo ocidental, a dança escapa de um possível controle em sua estrutura. Apesar das carolas possuírem uma coreografia básica, onde os participantes dançam formando com seus corpos uma figura circular, a dança de roda, deixa seus participantes inteiramente à vontade sobre seus movimentos corporais, o que, conseqüentemente, deixa à vontade também os corpos dos participantes.

Cabe à dança popular manifestar sentimentos confusos, fortes – alegria, a inquietude – e manter ritos, cujo sentido original foi perdido, através de movimentos não sujeitos a regras. É o domínio do rondel, da carola e de seus derivados, das danças em fileiras de qualquer natureza, cujo tempo e cujos passos escorregados, corridos ou saltados, são livres. (BOURCIER, 2001, p. 54)

A dança tem seu uso simbólico redefinido, passa agora a ser representante legítima do divertimento de todos os estratos sociais da Europa medieval. Contudo, o estrato social, daqueles considerados como cavaleiros medievais, apresenta um movimento particular que se mostra contrário à lógica de uma unidade cultural compartilhada por diversos estratos sociais.

A necessidade que os participantes da alta classe da Idade Média têm em distinguir seu valor humano em relação aos estratos dominados se reflete na criação de regras que possibilitam evidenciar os ideais humanamente “superiores” que pretendem de si mesmos.

As manifestações artísticas oriundas do ambiente de corte começam a se organizar dentro da lógica de distinção social. Existe igualmente uma preocupação no sobre a dança. A ideação de utilizar as manifestações artísticas como instrumentos utilizados pela corte que possam permitir alguma evidência que legitime a dominação

do estrato social da alta classe medieval, não pode excluir uma das manifestações artísticas que automaticamente tem o poder de igualar os indivíduos que nela se manifestam. Utilizar o corpo e seus movimentos possíveis para evidenciar uma “superioridade” em relação aos outros estratos passa a ser igualmente um dos ideais em que a alta classe medieval se empenha em desenvolver.

A dança de divertimento da corte que, de acordo com Bourcier (2001), nasce para se diferenciar das danças populares ao ganhar regras restritivas, se organiza como um elemento a mais da lógica de distinção social nos quais os nobres estão inseridos, além de servir também como instrumento pedagógico condicionador das novas regras de comportamento social.

Todavia, é preciso se questionar sobre os métodos utilizados que viabilizam tal distinção na dança. Se tanto os membros da corte quanto a plebe ignara comungam dos mesmos conhecimentos coreográficos e técnicos corporais, e sabendo que tal conhecimento vem de uma cultura pagã, o que fazer então para evidenciar uma possível diferença? Como criar ou recriar uma “carola” em que somente os cortesãos medievais tenham conhecimento e habilidade para executá-la? E ainda, o que utilizar para impedir que a plebe não compartilhe do mesmo conhecimento dos nobres cavaleiros e damas feudais?



2.2.2 O uso da mensuração.

As primeiras notícias sobre as maneiras que deveriam prevalecer na alta classe surgiram nas cortes italianas e francesas, foram nelas também onde se tiveram as primeiras notícias do surgimento de regras técnicas da dança ocidental. Nelas originam-se o que são conhecidas como danças “metrificadas” que “serão exercícios em que se exige, antes de tudo, a beleza das formas; serão as danças das classes desenvolvidas culturalmente, das classes dominantes”. (BOURCIER, 2001, p. 64).

As camadas privilegiadas inventaram uma forma de dançar ‘com estruturas que variavam’, a dança metrificada, em que o corpo seguia as indicações de uma métrica musical que mudava... Ao mesmo tempo esta se separa da popular... As danças metrificadas serão exercícios em que se exige, antes de mais nada, a beleza das formas; serão a dança das classes desenvolvidas culturalmente, das classes dominantes. (BOURCIER, 1987, p. 52)

De acordo com Bourcier (2001), os primeiros estágios da construção da dança que nasce para realizar a lógica da distinção social, aparecem entre os séculos XII e XIII, quando as escolas de música francesas introduzem a polifonia¹² e o contrapontismo¹³. O processo de estratificação artística ocorre já no século XIII quando a música ganha classificações de qualidade.

Neste período surgem duas correntes, a corrente da canção popular e a corrente trovadoresca. Os poetas trovadores se concentram na busca de formas fixas e complicadas. O objetivo de novas pesquisas que busquem formas mais rebuscadas de representação consiste em se diferenciar do que é considerada, pelos trovadores, canção

¹² Técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, onde duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado.

¹³ técnica usada na composição onde duas ou mais vozes melódicas são compostas levando-se em conta, simultaneamente: o perfil melódico de cada uma delas; e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias.

popular. A busca da forma, característica principal do mundo cortesão, aparece analogamente ao mundo da dança nas cortes medievais:

Estamos diante de uma mesma retórica literária, musical e coreográfica. A Idade Média inventou a retórica do corpo: um culto da forma pela forma, que repetimos, parece ser uma constante do espírito francês em todos os campos da arte. (BOURCIER, 2001, p. 55).

Segundo Crosby (1999), o mundo ocidental medieval a partir dos séculos XII e XIII começa a pensar a realidade através do cálculo quantitativo e não mais do qualitativo.

Novos tipos de pessoas iam galgando os patamares da sociedade em três níveis da Europa medieval (campesinato, nobreza e clero). Essas novas pessoas eram compradores, vendedores, cambistas, geradores do que Jaques Le Goff chamou de “uma atmosfera de cálculo”, e que se deleitavam com ela. Eram mercadores, advogados e escribas, mestres do estilete, da pena e da tábua de calcular. Eram a burguesia, os cidadãos do *bourg* ou *burgo* ou cidade, uma meritocracia mais alfabetizada e mais perita em números do que a maior parte do clero da nobreza europeus. (CROSBY, 1999, p. 59).

A burguesia medieval do ocidente, com sua capacidade de acúmulo de riquezas através dos conhecimentos do cálculo, acaba por impor sua mentalidade quantificadora aos outros estratos sociais, principalmente àquele da aristocracia, que precisa a todo o momento zelar por sua manutenção no poder. A aristocracia, portanto, acaba por basear-se em uma lógica pertencente a um estrato em consolidação.

Filipe, o Louro, da França, um monarca tão poderoso que podia desafiar o rei da Inglaterra e o papa, recorreu a um mercador genovês para administrar sua marinha e a um comerciante florentino para gerir suas finanças. Esses dois, Benedetto Zaccaria e Musciatto Guidi, respectivamente, eram homens da camada média de uma hierarquia social que, teoricamente, não tinha lugar para ninguém que se situasse no patamar intermediário. (CROSBY, 1999, p. 59).

A mentalidade aristocrática se apropria do uso cálculo e o reutiliza em quase todo seu cotidiano. Calcular e medir, aos poucos, passa a ser o modo como a aristocracia passa a refletir. Outros exemplos dessa racionalidade de corte, de acordo com Elias (2001), são as precisões no cálculo das medidas e do gênero de ornamentação que convém a uma casa, já que as disposições dos cômodos e ornamentações das casas passam a ser estritamente estabelecidas de acordo com a posição hierárquica dos cortesãos.

Também as cerimônias do *lever*, nas quais o Rei Luis XIV reconstrói uma ação cotidiana de troca de roupa ao acordar em um ritual de formalidade a fim de fazer com que seus cortesãos participem de sua intimidade, para que ele os possa controlar melhor. E a organização geral da etiqueta, assim como a disputa de autocontroles entre os membros da corte. Esses exemplos elucidam sobre a necessidade extrema dos membros da corte de terem atitudes precisamente calculadas.

É justamente esta mudança de mentalidade que proporciona ao ideal de distinção cortesão diferenciar o que é dançado pela plebe e o que é dançado nas cortes. A alta classe medieval passa a se utilizar de conhecimentos específicos da burguesia para conseguir “provar” sua própria distinção perante aos não partícipes das cortes. Observa agora os elementos necessários à feitura de passos medidos com “exatidão”. A partir do conhecimento aplicado pelos burgueses para o acúmulo de riquezas, a alta classe da Idade Média tem como diferenciar-se, no campo da dança, através do cálculo da medida, criando, portanto, uma das ferramentas de distinção que lhes faltava em relação à dança.

Para tanto, a aristocracia precisa lidar com três problemáticas existentes em uma coreografia: a criação de passos, o encaixe dos passos dentro de um tempo determinado ou não, e o espaço onde os passos serão dançados. Como a aristocracia foi incapaz de criar uma dança totalmente nova, apropriando-se das danças populares já existentes, é certo que ela começa a pensar nesses três pontos como referência para a recriação de sua dança distinta.

2.2.3 Medir o Movimento.

As danças populares medievais trazem consigo movimentos livres onde os participantes têm a possibilidade de criar movimentações espontâneas no decorrer da dança. As coreografias existentes nessas danças são apenas para orientar movimentos conjuntos para que os participantes tenham a possibilidade de dividir o momento da dança. Os passos são criados dentro do contexto e da emoção proporcionada pela dança, podendo ser copiados e reutilizados em outras festividades em que a dança comumente aparece. Qualquer participante de uma carola pode criar um novo passo, podendo ser aceito automaticamente, no calor do momento, ou não. Portanto, todos os participantes são criadores e reprodutores de movimentações corporais, sem distinção.

Todavia, como a aristocracia pode reconhecer que todos os indivíduos de todos os estratos sociais podem ser considerados como criadores, portanto, regentes de movimentações corporais, sem afetar seu ideal de distinção?

Parece impossível dentro da lógica de distinção aristocrática, que um nobre da Idade Média aceite e reproduza sem questionamentos um movimento criado por um membro da plebe ignara. Essa aceitação seria totalmente contrária à sua tentativa de se mostrar ao outro como um ser humano imbuído de uma “superioridade eminente”.

É preciso criar, ou melhor, recriar em cima de um conhecimento já existente. Recriar, com o intuito de impressionar. Reorganizar uma manifestação artística, que de livre, passe agora a ser capaz de ter códigos específicos para que sejam ensinados os elementos necessários à sua feitura. Para tanto, os passos precisam ser medidos. A dança metrificada é agora arquitetada para que atue concomitante às novas regras sociais estabelecidas.

O movimento trovadoresco de poesia, a música e a dança são as três manifestações artísticas que se harmonizam entre si para alcançar a mesma preocupação do estrato dominante, a retórica. A dança aparece na corte como um dos signos de distinção necessário para que os membros das cortes medievais se reconheçam enquanto estrato superior. Para se diferenciar da dança popular, os encarregados pelo entretenimento das danças nas cortes medievais e renascentistas fazem pesquisas corpóreas e de perspectiva espacial a fim de buscar o equilíbrio e o refinamento dos movimentos coreográficos e assim diferenciar suas coreografias das danças populares, como aponta Faro (1987):

Os especialistas em danças medievais são praticamente unânimes em apontar que as danças de salão, que floresceram entre a nobreza européia, descendem diretamente das danças populares. Ao serem transferidas do chão de terra das aldeias para o chão de pedra de castelos medievais, essas danças foram modificadas; abandonou-se o que nelas havia de pouco nobre, nos “*loures*”, nas “*alemandas*” e nas “*sarabandas*” dançados pelas classes que se julgavam superiores. (FARO, 1987, p. 31).

A dança dentro dos círculos das cortes não pode mais ser dançada por qualquer corpo. As exigências de novas atitudes corpóreas começam a ser requisitadas a estes cortesãos em fase de transição de costumes. Os costumes se modificam, e as *hexis* corporais conseqüentemente se modificam. Assim como são requisitadas novas exigências psíquicas aos freqüentadores das cortes medievais e renascentistas, também se requisitam novas exigências corporais aos cortesãos.

Como o conhecimento, mesmo elementar, das regras simples que regem os movimentos do corpo, assim como uma educação do ouvido, torna-se necessário ao dançarino, eis que nasce a dança erudita. Ao mesmo tempo, esta se separa da dança popular. (BOURCIER, 2001, p. 53).

Neste contexto, o processo de criação artística nas cortes do *Quattrocento* italiano, no campo da dança, revela avanços dentro do ideal de distinção aristocrático. Bourcier (2001) exclama que neste período a dança se torna uma dança erudita. Ou seja, a complexidade e o nível de instrução passam agora a aumentar, se tornando cada vez mais vastos e variados. Ocorre conseqüentemente um movimento de sistematização da dança.

De acordo com Bourdieu(2001), mostra que Dufort (1728), em seu livro *Il Perfetto Ballerino*, editado em 1468 de Rinaldo Rigoni, é considerado a primeira obra a tentar sistematizar os passos de dança. Todavia, de acordo com Bourcier (2001) esta obra não pode ser encontrada. Por conseguinte, acaba por se considerado *il magno maestro di balletto* do *Quattrocento* italiano, Domenico da Piacenza, por seu manuscrito encontrado na Biblioteca Nacional de Paris, “*De arte saltendi et choreas ducendi*”. E, por também contribuir como professor dos autores, com duas outras obras,

“*De practica seu arte treipuddi*”, encontrado na Biblioteca Nacional de Paris, de Giovanni Ambrogio de Pesaro e “*Libro del arte de danzare*”, encontrado na biblioteca do Vaticano, de Antonio Cornazzano.

Excepcionalmente, em Cornazzano, encontram-se danças anotadas em duas vozes: o tenor canta a melodia, a voz de cima segue-a com inúmeros acompanhamentos, típicos das ornamentações improvisadas que serão requisitadas dos instrumentos ainda mais altos, principalmente dos violinos, até o século XVIII.(BOURCIER, 2001, p. 66).

Assim como as regras de etiquetas são redigidas a fim de que se institua o que é considerado como comportamento social ideal, torna-se igualmente necessário registrar os códigos da dança nas cortes no intuito de se estabelecer os movimentos corporais considerados como adequados.

A obra de Domenico de Ferrara está dividida em duas partes: uma gramática do movimento, baseada em cinco elementos constituintes da dança: métrica, comportamento, memória, percurso, aparência. [...] Podemos perceber um esboço do virtuosismo técnico. Assim, Castiglione nos conta em seu *Cortegiano* que um dançarino da corte da duquesa Elisabetta D'Urbino, Barletta, era célebre pelos seus *duplicati ribattimenti, battements duplos*. (BOURCIER, 2001, p. 65-66)

As novas regras dentro da dança da corte possibilitam a mudança de atitudes corporais. Um novo corpo começa a ser inscrito através destas novas regras. Surge dentro da lógica de distinção social, um processo de inscrição simbólica nos corpos dos participantes das coreografias. Ao observar os conhecimentos de regras básicas de movimentação dentro de um determinado espaço, bem como de saber se movimentar de acordo com a música, é inscrito no corpo do dançarino a “evidência” que o distingue como partícipe de um estrato “superior” em relação àqueles corpos que não foram educados dentro destas novas regras de dança.



1065 x 657 - 98k - jpg - www.pemberley.com/janeinfo/acaddans.jpg

Ao serem codificados os passos e movimentos considerados como adequados, institui-se para todos os partícipes da sociedade de corte mais uma regra a ser cumprida. Aumenta, portanto, o universo de conhecimento necessário para a sobrevivência social dentro da figuração das cortes.

Assim, as regras básicas do jogo de sobrevivência social intensificam-se ao oficializar, através da literatura dos manuscritos, quais movimentos corpóreos devem ou não ser articulados dentro das músicas.

Não por acaso também, as “formações” de bailarino e músico não são ainda formações consideradas como diferenciadas umas das outras. Assim como existe uma exigência musical estabelecida, faz-se necessário integrar a gestualidade corporal ao que é incorporado pelo gosto musical considerado como distinto nas cortes medievais e renascentistas.

Na corte da renascença francesa há uma tentativa, nos campos da dança e música de seguir a métrica clássica da Grécia Antiga. Bourcier (2001) aponta para o desastroso experimento de construir uma métrica francesa seguindo a métrica: *dáctilo, espondeu, iambo e anapesto*.

Não era uma perspectiva isolada, mas a de um grupo coerente e de peso. A casa da rua de Fosses Saint-Victor, local de Reunião da Academia, era freqüentada não somente por Carlos IX, mas também pelos bons compositores da época: Claude Lejeune, Jaques Mauduit, Jacques Dufaur. O organizador do *Ballet comique de la reine*, Beaujoyeux, deixa claro que tentava seguir as regras editadas com todo cuidado. Esta tentativa não foi feita somente em Paris. Em Veneza, em 1600, foi dançado um *Ballo de fiore*, cujo subtítulo era um *Contra passo fatto conversa mathematica sopra versi d'Ovidio*. (Contra passo à maneira de conversa matemática sobre versos de Ovídio). (BOURCIER, 2001, p. 79).

Segundo Bourcier (2001), outra contribuição da corte francesa ao processo contínuo de intensificação dos saberes no campo da dança, são os documentos codificadores da diversidade alcançada pela dança de corte francesa. São eles: “*L’art e Instruction de bien danser*”, e *Orchésographie*”, de Michel Toulouze e do pseudônimo do Cônego Tabourot, Thoinot Arbeau, respectivamente.

As cortes italianas, bem como a francesa, durante a renascença contribuem umas com as outras no processo de construção de uma atitude corporal distinta, ao trocar, através de seus mestres de dança e seus escritos, tanto conhecimentos sobre passos adequados quanto danças e coreografias. Ao lembrar da dança na corte do medievo, recorda-se que a dança metrificada nasce na França, porém são nas cortes do *Quattrocento* italiano que os saberes são intensificados e aperfeiçoados. Neste período, a corte da França passa a importar esta arte, tanto quanto outras formas de arte, bem como, já no período do *Cinquecento*, são as cortes italianas que vão observar as novidades coreográficas da corte Francesa.

A dança de corte, codificada e estabelecida, que força o indivíduo a se concentrar tanto nos seus passos, colocando-o de acordo com os passos dos demais, quanto a perceber os seus pares e ao mesmo tempo se manter no ritmo adequado já estabelecido, reflete a lógica de comportamento social estabelecido nesta figuração, onde todos precisam a todo o momento estar atentos às suas ações e à dos outros a fim de conseguir entender a lógica de um jogo em que as regras se intensificam para que possam participar de um estrato que se auto-considera “superior”.

As cinco posições básicas da dança clássica definidas por Beauchamps, mostram este processo de reorganização e modelagem dos corpos. Beauchamps deseja organizar a arte da dança adequadamente, e para tanto seu papel na codificação e elaboração da

dança clássica é fundamental na história da dança. Portanto, a organização da dança clássica pressupõe a reorganização dos corpos.

As imagens das cinco posições de Beauchamps:



Na 1ª posição os pés devem estar *en dehors*, calcanhares se encontrando, a cava do pé deve estar para cima com a borda externa do pé toda no chão.

Fonte: 150 x 150 - 6k - jpg - www.geocities.com/Hollywood/Lot/8182/arms_5.jpg



Na 2ª posição os pés devem ficar mais distanciados e *en dehors*, calcanhares afastados um do outro; a cava do pé continua para cima e a base do pé firme ao chão.

Fonte: 150 x 150 - 6k - jpg - www.geocities.com/Hollywood/Lot/8182/arms_5.jpg



A 3ª posição consiste em pés *en dehors*, calcanhar da perna de base fixado atrás do calcanhar da perna à frente.

Fonte: 150 x 150 - 6k - jpg - www.geocities.com/Hollywood/Lot/8182/arms_5.jpg

A 4ª posição se assemelha à terceira, mas os pés encontram-se afastados, um mais à frente do outro. Deve-se manter a colocação da coxa *en dehors*, seguindo o princípio da cava do pé das outras posições.



Fonte: 150 x 150 - 6k - jpg - www.geocities.com/Hollywood/Lot/8182/arms_5.jpg

Na 5ª e última posição deve-se manter os pés o mais aberto possível. Nela, a ponta do pé de base fica exatamente atrás do calcanhar do pé da frente, com as coxas bem juntas uma a outra em *en dehors*.



Fonte: 150 x 150 - 6k - jpg - www.geocities.com/Hollywood/Lot/8182/arms_5.jpg

Para que seja possível seguir as regras das cinco posições básicas do Balé Clássico, que são utilizadas até hoje, é necessário que o corpo passe por um movimento de desarticulação, reorganização e recomposição de sua “originalidade” para uma realidade corporal construída e artificial. Ao ler as ilustrações acima percebemos que todas as cinco posições básicas de Beauchamps estão em *en dehors*. Esta reorganização postural pode ser considerada como a máxima representação da lógica própria da racionalidade aristocrática. Estar em *en dehors*, com o corpo virado para fora, representa um corpo moldado para o exercício da representação, preocupado em como mostrar-se ao outro, o que constitui a necessidade máxima do cortesão diante da corte para manter sua sobrevivência social.

O corpo é moldado como um instrumento político, e ao submeter-se à lógica da racionalidade aristocrática, constitui-se em uma das representações físicas da estratificação social. Sob o prisma de Foucault (1987):

Uma “anatomia política”, que é também, igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo, ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, “corpos dóceis”. (FOUCAULT, 1987, p. 119).

A codificação dos passos de dança é uma arma para disciplinar o corpo com mais eficácia. Ao separar minuciosamente as movimentações do corpo do bailarino, produz-se um mecanismo de maior possibilidade de controle do corpo, maior possibilidade de coerção de impulsos que não sejam subservientes ao poder legitimado.

Ainda segundo Foucault (1987):

A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar, e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita... A coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 1987, p. 119).

A técnica estabelecida por Beauchamps intensifica a definição de uma *hexis* corporal constituída com o único intento de ser utilizada para, de um lado orientar o estrato dominante sobre o ideal de postura corpórea que se deve observar, e do outro, ser agente estratificador para aqueles que não estão autorizados a observar o ideal de postura representativa do estrato social de nível mais alto. O corpo do bailarino é reorganizado e moldado para ser utilizado como instrumento de legitimação de poder estabelecido.

De acordo com Bourcier (2001), ao considerar somente a importância da beleza das formas em detrimento do conteúdo, como também utilizar-se de uma definição de movimentos rigorosos e específicos, que seguem a lógica das danças de corte do período *Quattrocento* Italiano, a sistematização da rigorosidade da técnica de Beauchamps traz uma tendência à profissionalização no mundo da dança da corte de Luis XIV.

A ópera Xerxés, mostra que era possível, já em 1660, recrutar 28 dançarinos profissionais de uma só vez; a partir de 1672, a criação da Academia Real de Música e Dança garantirá uma verdadeira profissão aos dançarinos, com rendas fixas, no contexto de uma competição para entrar no corpo de baile e chegar a emprego de solistas. (BOURCIER, 2001, p.116).

Como mostra Bourcier (2001), Pierre Rameau mostra o papel decisivo de Beauchamps tanto no processo de sistematização dos passos, movimentos e expressões quanto de profissionalização dos bailarinos:

O que chamamos de posição não passa de uma proporção correta que descobrimos para afastar ou aproximar os pés numa distância medida, em que o corpo encontre seu equilíbrio ou seu eixo sem incômodo, andando, dançando ou parado. As posições foram estabelecidas pelos cuidados do falecido M. de Beauchamps, cuja idéia era organizar adequadamente esta arte. Não se as conhecia antes dele (BOURCIER, 2001, p. 116. *le Maître à danser*, Paris, 1725).

Bourcier (2001) aponta que Beauchamps parte dos passos de dança de corte, e confere a eles uma beleza formal. Ao desenvolver ao máximo a formalidade do movimento, cria-se uma evolução do sentido do clássico da dança, dos passos e dos corpos. Os movimentos outrora naturais tornam-se forçosamente artificiais, assim como tornam-se cada vez mais cheias de artifícios as relações sociais dentro da corte francesa. Beauchamps esforça-se com sucesso em idealizar formas estruturantes do corpo humano convenientes aos projetos do Estado que buscam a artificialidade tanto de relações quanto de gestos. Sua sistematização de gestos e movimentos corporais é inteiramente sistematizada em 1674 por ordem do Rei.

Em 1704, Beauchamps- que não havia regido a publicação de Feuillet- apresenta uma queixa diante do conselho do Rei, enquanto acadêmico e oficial do rei, contra esta “espécie de furto”, sentindo-se no direito de exigir reparação. Em sua queixa, expõe que “...para obedecer a ordem de Sua Majestade – estando em Chambord há cerca de trinta anos – de encontrar um meio de explicar a arte da dança por escrito, esforçou-se em construir e dispor os caracteres e palavras em forma de partitura para representar os passos de dança e de balé”. No mesmo ano, o conselho toma providências e atende às exigências de Beauchamps de reparação de danos, aos mesmo tempo em que o reconhece “ como autor e inventor” dos caracteres empregados por Feuillet. (BOURCIER, 2001, p. 19)

É nesse sentido que um cortesão que adquire através do treino uma *hexis* corporal que esteja de acordo com os movimentos do bailado não só está de acordo com as regras de etiqueta estipuladas, porém se torna um dos agentes pedagógicos da corte, que através da postura corporal, ensina aos outros partícipes como é o ideal da imagem aristocrática.

Tendo se transformado em diversão das classes abastadas, a dança foi se sofisticando e adquirindo movimentos cada vez mais rotulados e específicos. A descrição das danças daquele tempo mostra-nos que elas obedecem a uma verdadeira coreografia, a qual, sem dúvida, foi se formamando e se enriquecendo através dos séculos. Já quando chegamos aos séculos XVI e XVII, quando as cortes européias seguiam rígidas etiquetas, esses verdadeiros códigos de comportamento diziam até como se deveria dançar, quem poderia dançar, com quem, etc. Foi nessa época que uma manifestação que nascera livre e espontânea atingiu um estágio de uma verdadeira “camisa-de-força”. (FARO, 1987, p. 31.).

Ao estipular movimentos medidos à precisão do cálculo matemático, a aristocracia consegue domesticar a fera da criatividade. O processo criativo instintivo se submete ao cálculo do ideal de distinção. A dança passa para o mundo da razão, utilizando-se de pré-cálculos de movimentos que possibilitem através dos corpos demonstrar àqueles que não compreendem, (e que não estão autorizados a comungar deste conhecimento) o quão estão em um nível de saberes inferior aos que, tanto compreendem quanto produzem o saber da dança do cálculo.

2.2.4 O Tempo do movimento.

Segundo Crosby (1999), os habitantes do campo do período do medievo percebem o tempo de uma forma diversa do que é percebido hoje. Seguem um ritmo ditado pelo clima, alvorecer e o pôr-do-sol. Porém nas cidades do mesmo período, o advento da hora que pode ser contada tal qual o dinheiro, já se encontra inserido na vida cotidiana de seus habitantes.

Crosby (1999) aponta que o relógio mecânico é um fato após o ano de 1300 e que através de sua existência houve a compreensão de um tempo: invisível, inaudível e ininterrupto, era composto de quantidades. Há, contudo, pelo menos nas cidades, um novo ritmo que, acaba por reger o tempo do movimento dos indivíduos submetidos a ele.

Todavia, Crosby (1999) também esclarece que a quantificação do tempo dentro do universo prático da música já era um fato desde 1200: Não o tempo como seus conteúdos, mas o tempo como um padrão de medida de existência independente, com o qual é preciso medir as coisas ou até a ausência delas – o tempo abstrato. (CROSBY, 1999, p.148).

Dentro desta lógica em que se pensa o tempo como uma sucessão de quantidades, sem dúvida o ato de dançar foi também afetado, pois assim como é possível calcular a música, torna-se possível também o cálculo do tempo dos passos a serem feitos pelos dançarinos em relação ao tempo calculado da música. Aos dançarinos agora cabe o desafio de escutar o tempo da música ou de sua ausência.

Segundo Bourcier (2001), as músicas dançadas pelos cortesãos do medievo passam a ser classificadas em relação ao tempo. Há agora as danças de tempo moderado, conhecidas como *ductia*, *nota e estampie* e as de tempo vivo, chamadas de *trotto e saltarelo*.

A *ductia* permaneceu puramente instrumental. É composta por três *puncta* ou mais, cada uma comportando duas frases musicais parecidas, divididas por uma cadência suspensiva (pontuação no discurso musical que dá a impressão de uma terminação imperfeita). A primeira frase- A- leva a esta cadência e é chamada “a aberta”; a segunda tende à conclusão definitiva –A´- , com o refrão –R-, e é chamada “ a fechada” (*clausus*). Temos, portanto a seguinte construção: A A` R/B B`R´/ C C`R´/ etc.(BOURCIER, 2001, P.54).

A comunhão entre o verso, a música e a dança usadas no ideal de distinção da alta classe da idade Média torna-se explícita na explicação abaixo:

A *estampie* (de *stampare*: bater, porque os dançarinos marcavam o ritmo com seus pés) é, antes de mais nada, instrumental, mas logo se torna cantada. Seu instrumento típico parece ter sido a viela de arco. A primeira *estampie* conhecida, a ocitã Kalenda Maya, do trovador Raimbaut de Vacqueiras, morto em 1205, foi encontrada na forma cantada. Como a ductia é formada de puncta, com “aberta” e “fechada”. Mas o sistema de rima é mais complicado: os versos de cada punctum podem comportar uma única rima para o conjunto, uma rima para cada uma das duas frases melódicas, ou rimas alternadas em cada estância ou alterná-la. (BOURCIER, 2001, p.55).

Bourcier (2001) também esclarece que no final do século XIII, há uma complexidade ainda maior sobre a compreensão dos dançarinos em seu exercício de escutar o tempo sistematizado da música a ser dançada. Neste momento, não é somente necessário reconhecer se aquela coreografia em particular pede o tempo moderado ou o vivo, mas os dois tempos são mesclados na mesma coreografia. Mesmo que ainda não seja um conhecimento considerado como obrigatório dentro dos círculos da corte, é preciso que os dançarinos estejam atentos a esse novo conhecimento para não serem considerados como “surdos” perante seus pares.

Toulouze sublinha quase que exclusivamente a “*baixa dança*”. Dança de casais, exclui os saltos e emprega muitos passos que se sucedem sem encadeamentos obrigatórios. Passo simples, passo duplo, balanço, modo de andar, conversão são executados em quatro tempos ou *quaternions*. Arbeau apresenta um exemplo que se estende por uma série de vinte *quaternions*.(BOURCIER, 2001, p.70).

O advento histórico que origina a dança Macabra¹⁴ acaba por contribuir com a já complexa dança das cortes medievais. Como o clero distingue a manifestação da dança relacionada com a religião, a aristocracia acaba por se apropriar dessa manifestação criada em cemitérios ao propor e estabelecer regras específicas quanto ao

¹⁴ Ver em Capítulo III seção II.

tempo a ser dançada a carola da morte. As coreografias são encomendas dos cortesãos de status elevado para velar seus familiares. O tempo lento é imposto aos dançarinos das danças macabras.

A evolução da dança nobre, observada no século precedente, prossegue. Não somente a alternância dos tempos lento e rápido torna-se regra (um bom exemplo é o lamento de Tristão), mas os ritmos também são variados. O manuscrito do século XIV (Biblioteca Nacional de Paris) que fornece este *Lamento*, de ritmo ternário, faz com que sua seqüência seja uma outra dança com a mesma métrica, a *Monfredina*, e depois uma rota binária. A dupla reunião, tempo lento e tempo vivo, ritmo ternário e ritmo binário, se impõe desde o final do século XIV. (BOURCIER, 2001, p.57).

A apropriação e modificação de uma expressão popular intensificam o acúmulo dos saberes necessários aos próprios cortesãos, ao mesmo tempo em que aumenta o fosso de saberes entre os próprios criadores das danças “originais” e entre aqueles que outrora quantificaram seus elementos.

2.2.5 A cartografia da dança.

As danças de roda tendem a apresentar contrações e extensões que acabam por deslocar a figura circular inicial para outros espaços apresentados. As carolas, justamente por serem circulares, ocupam o espaço a partir de deslocamentos em espirais. Ao menos que o círculo tenha um espaço demarcado reservado para si e que todos os participantes observem com rigidez a demarcação existente, ao se movimentar, necessariamente, o círculo tende a se deslocar, mesmo que o deslocamento seja imperceptível, tanto para o observador quanto para o praticante. Não há, portanto, pré-definições dos espaços que podem ser preenchidos ou não pelos participantes. Todo o espaço existente é passível de ser preenchido pelas danças circulares.

Como os primeiros ensaios na inserção de uma prática de medidas dos passos dentro de uma coreografia foram feitos a partir das carolas populares, apresenta-se então outro problema para o ideal de distinção aristocrático. Primeiramente, o círculo iguala a todos no espaço. E em segunda medida, este círculo igualitário e impreciso tende a deslocar-se em espiral no espaço limitado das cortes. Como “corrigir” essas “imperfeições” próprias das carolas populares?

Ptolomeu contribui muito para a tentativa de resolução deste problema para a execução do ideal distintivo cortesão. Segundo Crosby (1999), em torno de 1400 o texto “Geographia” de Ptolomeu sai de Constantinopla e atinge a região de Florença. A contribuição do texto de Ptolomeu mais evidente se faz em relação à cartografia, pois ele trata a “superfície da Terra como um espaço neutro, chapando sobre ela uma grade, um quadriculado de coordenadas calculadas de acordo com as posições dos corpos celestes.” (CROSBY, 1999, p.101). A partir da *Geographia* de Ptolomeu a Europa do período do *Quattrocento* adquire três procedimentos diferentes, matematicamente coerentes, que possibilitam “representar a superfície curva da Terra em mapas planos, controlando as distorções inevitáveis por meios que os entendidos saberiam levar em conta”. (CROSBY, 1999, p.102) 



975 x 705 - 202k - jpg - www.entrekulturas.pt/Media/mapas/mapa5.jpg

O circular passa a ser analisado através do quadrado medido, dividido e subdividido. Com esse novo conhecimento é possível pensar as coreografias dentro de uma diversidade de possibilidades geométricas. O espaço estabelecido para os dançarinos da corte tem possibilidades de se manter fixo dentro de um determinado local, as improvisações espaciais passam a não existir. Apesar de ainda continuar em voga, o circular pode ser substituído por figuras geométricas que possibilitam a diferenciação entre os dançarinos. Ao mapear a superfície de um espaço, reduzem-se os riscos de os dançarinos se ordenarem à sua revelia e cria-se uma possibilidade clara de cumprir as ordens hierárquicas vigentes.



400 x 216 - 31k - jpg - 4.bp.blogspot.com/.corte de louisXIV.jpg

A imagem acima de um período mais avançado da dança de corte, já em fase de espetáculo, mostra o espaço ocupado por dançarinos colocados em formação de dois losangos frontais que formam entre si um hexágono lateral. A formação permite a possibilidade de demonstrar claramente as posições de destaque, ou não, estipuladas pelo coreógrafo para os dançarinos.

Ainda no período renascentista aparecem claramente as diferenças de qualidades técnicas entre os dançarinos, mas também e, principalmente, as diferenças de distinção social podem ser mais bem trabalhadas.

De acordo com Bourcier: Outro elemento: a dança geométrica de solo. Demos um exemplo com a “dança num tabuleiro de xadrez” do Songe de Poliphile. O balé de corte se apaixonará pelas evoluções geométricas dos dançarinos: círculo, quadrado, losango, retângulo. Essas figuras eram nitidamente identificáveis, pois os balés eram concebidos para serem vistos do alto. (BOURCIER, 2001, p. 74).

Não coincidentemente, os primeiros esboços de dançarinos profissionais começam a aparecer. Entretanto, Bourcier (2001) alerta que surgem, por conta da necessidade de movimentos mais bruscos nas coreografias, dançarinos funâmbulos da plebe, que estão aptos a fazer este tipo de movimentos. Todavia a separação destas aparições dentro das coreografias é clara.

Portanto a distinção entre os dançarinos amadores cortesãos e os profissionais funâmbulos ainda se faz evidente dentro deste novo espaço a ser explorado através do uso da medida, justamente pelo ideal de distinção estar em processo de consolidação.



Fonte: www.abt.org/ Swan Lake

No entanto, o espaço entre a plebe e a aristocracia, à medida que cessam os dançarinos amadores do palco, passa a ser dividido, e as *èntrees* súbitas tornam-se *éntrees* especiais que destacam justamente a aristocracia na coreografia. Sem falar nos papéis principais, que sem nenhum aviso prévio, membros da aristocracia, minutos antes da apresentação, se apropriam e tomam o papel do bailarino profissional. O destaque em uma coreografia, só passa a ser possível quando o espaço passa a ser medido e calculado com o propósito de distinção, pois a separação entre dançarino principal e dançarinos secundários reproduz a própria noção de corte.

Capítulo III

Perspectiva

2.3.1 A forma espetáculo.

O uso da métrica na dança alcança êxito em conseguir demonstrar com eficácia as diferenças criadas da cultura aristocrática. O próximo passo a ser dado vai ao encontro à “tradução” da lógica vigente na aristocracia européia. A questão agora é resolver como a dança espelha as ordens hierárquicas vigentes nas cortes européias.

Bourcier (2001) aponta sobre o processo de evolução da dança das cortes para sua forma espetáculo. Esta dança espetáculo é conhecida como momo, ou mascarada na Itália, que consiste em uma qualidade de carola burlesca em que os dançarinos cortesãos estão mascarados. O momo vira espetáculo em meados do século XV, quando é empregado como um entremeio entre as apresentações dos pratos dos banquetes. Já estabelecido entre as cortes, o momo experimenta elementos cênicos, tais como dançarinos, cantores, músicos, carros, efeitos de maquinaria que dão suporte aos elementos dos balés de corte do *Quattrocento*.

Christine de Pisan (*Le livre dès faicts du sage roi Charles, XL*) conta que, para receber o imperador dos Romanos em 1337, o rei mandou que se representasse, durante um banquete, a tomada de Jerusalém em movimentos ritmados.(BOURCIER, 2001,p. 60).

É interessante verificar o uso da máscara nos divertimentos de uma sociedade que está em processo de aprendizagem e formação de uma racionalidade que, cada vez mais, na medida em que a vida na corte se torna imprescindível para a sobrevivência social dos estratos dominantes, não admitirá a expressão da realidade dos sentimentos.

O período renascentista, através do processo de decadência do clero concomitante ao processo de ascensão das cortes européias, resgata o status da dança na civilização ocidental. A partir do momo do medievo, a dança em forma de espetáculo

formula as primeiras intrigas dramáticas dentro de um sistema de alegorias mitológicas que manifesta a busca pela cultura clássica grega, que já observa em suas coreografias o uso do cálculo.

Coreografias calculadas prevendo a seus dançarinos lugares hierarquicamente especificados, o uso do artifício da máscara. O processo de representação artística de uma figuração social aos poucos se formula seguindo à risca sua própria lógica.

2.3.2 A lógica da corte.

De acordo com Elias (2001), é preciso considerar a corte como uma sociedade. Esta sociedade é uma formação social na qual são definidas de maneira específica as relações existentes entre os sujeitos sociais e em que as dependências recíprocas que ligam os indivíduos uns aos outros engendram códigos e comportamentos originais.

As relações sociais a partir da perspectiva do que Elias chama de Figuração:

É uma formação social em que os indivíduos estão ligados uns aos outros por um modo específico de dependências recíprocas e cuja reprodução supõe um equilíbrio móvel de tensões. (ELIAS, 2001, p.13).

A corte constitui-se como o núcleo desta sociedade. A regularização do conjunto das relações sociais existentes se irradia a partir do elemento central da corte. Cabe ao elemento central, o Rei, o trabalho de regularizar as ações e relações dentro desta sociedade.

Existe no conjunto das relações sociais vigentes na sociedade de corte, uma dependência entre os atores sociais, fundamental para a sobrevivência social destes do que possa aparentar em primeiras impressões.

As criações artísticas desta figuração particular refletem e traduzem as intenções sociais da figuração de corte. A análise mais apurada das relações sociais entre os indivíduos desta figuração ajuda a esclarecer as criações e intentos artísticos que se encontram intrinsecamente ligados à racionalidade específica desta figuração.

Elias (2001) esclarece que os indivíduos desta sociedade em particular estão unidos por um laço de dependência mais rígido, portanto, as decisões tomadas por cada indivíduo estão carregadas de decisões alheias. O que o indivíduo pensa, o como ele age, está dentro do que lhe é permitido e possível decidir fazer e pensar. Isso acontece, porque este ator está inserido dentro de uma rede de dependência recíproca que faz com que cada ação dependa de toda uma série de outras ações.

O que é considerado como liberdade, aqui não se constitui, pois todo o ritmo de ações e relações sociais é coordenado pelo ator central desta sociedade, o Rei, que,

também centraliza o poder de regularizar todas as relações sociais. Pode-se considerar que a “liberdade” de cada ator social está coreografada e se movimenta dentro da cadeia de interdependências que o liga aos outros atores, limitando seu campo de atuação. Cada movimento, de cada ator, depende de toda uma cadeia de outros movimentos, ao começar pela ação do soberano.

Ao pensar sobre a própria estrutura do que conhecemos hoje por uma coreografia de balé clássico observamos que não por acaso, ela tem justamente as mesmas dependências entre os indivíduos que dela participam que a figuração social da corte. Ao observar bem este tipo de coreografia, percebemos que há uma constante tensão entre os bailarinos. Eles estão a todo o momento captando a menor mudança de movimento de seus companheiros de palco, ao mesmo tempo em que estão concentrados em suas próprias atuações. É necessário que eles tenham essa capacidade de perceber as atuações dos outros ao mesmo tempo em que a própria, para que possam ajustar suas atuações a possíveis mudanças de atuação do corpo de baile e, principalmente, às mudanças daqueles atores que, de uma forma ou de outra, lideram as ações coreográficas. Portanto, a estrutura hierárquica e o equilíbrio de tensões existem, não diremos nesses dois mundos distintos, porque eles não o são.

Como observa Elias (2001), as figurações pressupõem um jogo de interdependências entre os indivíduos, mas essas interdependências só existem a partir de interesses individuais-recíprocos. A figuração corte desempenha o papel central, cujo Rei é o centro desde poder central e que delinea e regulariza o conjunto das relações sociais existentes. Há dentro desta figuração, o interesse de cada ator em reproduzir e manter seus papéis determinados a partir do núcleo, a fim de continuar fazendo parte da “coreografia” e não ser substituído por outros “bailarinos”.

Analogamente ao pensamento de Elias (2001), pensemos em uma coreografia cujo ponto central se concentre em uma diagonal. É necessário que todos os bailarinos se mantenham em seus lugares predeterminados para que todos apareçam na diagonal e que a diagonal apareça em si dentro da coreografia. Uma possível mudança de um bailarino dentro da estrutura da diagonal desestrutura todo o fio de tensões estabelecidas por aqueles bailarinos, obrigando-os a se reorganizarem a partir daquela mudança a fim de que continuem “existindo” dentro daquela coreografia e de que a própria coreografia não sofra mudanças significativas. Para tanto há a necessidade de estarem ao mesmo tempo concentrados em si e nos outros.

Todos os cortesãos estão ligados a uma linha determinada de ações e reações, é necessário que eles tenham conhecimento de seus atos para poder mudá-los, caso haja necessidade, para a melhor manutenção de seus lugares de privilégio.

De acordo com o autor, a infinita tentativa que o cortesão faz para a manutenção da sua existência social dentro dos limites estabelecidos, não exclui a tentativa de, se for possível, galgar um lugar mais privilegiado dentro desta sociedade. Ao tentar ascender socialmente, é necessário que este cortesão faça uma mudança de ação não esperada e ao mesmo tempo esperada pelos outros participantes. Não esperada porque ninguém sabia prever qual era exatamente a ação que o outro poderia tomar a fim de conquistar seus objetivos, apesar do policiamento insistente de todos sobre todos. Esperada porque a própria tentativa de manutenção de uma determinada posição social pressupõe que outros indivíduos queiram a posição para si. Excluindo o Rei e os cortesãos que se colocam logo abaixo dele na hierarquia cortesã, todos visam às posições mais altas nesta escala e ao mesmo tempo não pretendem perder sua posição conquistada.

Assim, havendo uma mudança abrupta de ação por parte de um cortesão, caso a manobra tenha sucesso, a imagem do jogo social se modifica, e os outros cortesãos, por consequência, reajustam seus movimentos de acordo com seus interesses de potencializar sua existência diante do rei.

Ao notar bailarinos dançando um coreografia em que formam uma diagonal, percebemos que os interesses individuais de cada bailarino envolvido na existência da coreografia dependem da participação dos outros bailarinos e que uma mínima mudança de movimentação dessa estrutura feita por um dos bailarinos, força os outros a se reajustarem a fim de conseguirem uma mínima simetria para conseguirem continuar existindo na coreografia.



American Ballet Theatre's 'La Bayadere'
Photo: Marty Sohl

Fonte: www.abt.org/

Entretanto, ao mesmo tempo em que há essa rigidez de movimentação para a própria manutenção da existência de todos os bailarinos na coreografia, a todo o momento, os bailarinos individualmente manobram estratégias de melhorar suas posições de destaque dentro da coreografia. A própria eficiência da coreografia se alimenta desses interesses antagônicos e cooperativos ao mesmo tempo.

Elias (2001) mostra que as interdependências existentes entre os sujeitos ou grupos se distribuem em séries de antagonismos instáveis e equilibrados e ao mesmo tempo é esse equilíbrio de lados opostos que condiciona sua reprodução:

Quando o equilíbrio das tensões que permitia a perpetuação de uma formação social se encontra rompido, seja porque um dos adversários-parceiros se tornou muito poderosos, seja porque um novo grupo recusa sua exclusão de uma partilha estabelecida sem ele, é a própria formação que se vê em perigo e finalmente substituída por uma outra, que repousa em um novo equilíbrio das forças e em uma figura inédita das interdependentes. (ELIAS, 2001, p. 14).

Ainda no texto em que Elias analisa *a sociedade de corte*, ele esclarece que a sociedade de corte se iniciou justamente por uma ruptura do equilíbrio instável de poder. Um dos adversários se tornou muito mais poderoso que os demais, consolidando e centralizando seu poder através da força física. O exercício da força que era privilégio de um pequeno número de guerreiros rivais foi gradualmente sendo monopolizado e centralizado. A centralização do poder nas mãos de uma única pessoa, o Rei, ocorreu à custa da perda de poder de seus concorrentes feudais:

Essa figuração formada pela sociedade de corte está indissolavelmente ligada à construção do Estado absolutista, caracterizado por um duplo monopólio do soberano: o monopólio fiscal, que centraliza o imposto e dá ao príncipe a possibilidade de retribuir em dinheiro, e não mais em terras, seus fiéis servidores, e ao monopólio sobre a violência legítima que atribui exclusivamente ao rei à força militar, tornando-o senhor e avalista da pacificação de todo espaço social. (ELIAS, 2001, p. 16).

O confisco do poder pelo Rei não depende exclusivamente de sua vontade política, porém depende fundamentalmente do equilíbrio instituído entre os grupos

sociais de maior poder do Estado. Seguindo a perspectiva de Elias, podemos observar que o equilíbrio de poder se forma como um elemento que integra todas as relações humanas, portanto, o equilíbrio de poder se apresenta sempre através de dois ou mais pólos. E sempre onde estiver ocorrendo interdependências entre pessoas, o jogo do equilíbrio de poder se faz presente. Pois o poder é uma característica da própria estrutura das relações entre os homens.

Dentro desta figuração da sociedade de corte, o Rei se equilibra no posto mais alto do poder, manobrando seus “aliados”, que são os grupos de maior poder dentro do Estado. O Rei se utiliza da característica intrínseca do jogo de poder para reforçar seu próprio poder. Ele se utiliza da competição entre os dois grupos rivais de maior poder no Estado tomando medidas que ora favoreçam a um grupo, ora favoreçam a outro.

Entretanto, o Rei sempre toma o cuidado de que os favores de poder não o prejudiquem e que, pelo contrário, cada favor que ele oferece, faça com que um dos grupos dependa mais do seu poder. Esta ação enfatiza e aumenta o poder do Rei sobre os dois grupos e ao mesmo tempo, mantém os dois grupos preocupados em disputar vagas de favores - entre si. Com isso o Rei fortalece uma rivalidade inicial, da qual ele se aproveita, dos dois grupos sociais dominantes que aspiram à chegada do poder central, para justamente os mantê-los fora do poder central. O Soberano se utiliza do estratagema de oferecer favores de poder para os dois grupos rivais, jogando constantemente um grupo contra o outro, para que assim consiga reproduzir o equilíbrio de tensões a fim de monopolizar o domínio.

2.3.3 Balé à Francesa

É necessário que se compreenda o processo evolutivo coreográfico das cortes italianas da renascença do *Quattrocento*, pois é nesta figuração social que se encontra a base dos exercícios cotidianos de controle dos *habitus* e das *hexis*, portanto se encontra o controle dos soberanos em relação à sua corte. Como observa Bourcier:

Um fato importante: é na Itália, nesta época, que se inicia a formação de uma sociedade cortesã, ainda não enrijecida pela etiqueta. Em torno do príncipe, reúne-se gente que tem em comum, não tanto o gosto pela cavalaria, como os franceses, quanto o da virtude, o culto do indivíduo e sua exaltação por meios diretos ou paralelos, uma queda refinada pela elegância intelectual e pelas artes.(BOURCIER, 2001, p. 64).

Os cortesãos formulam, dentro do campo da dança, conhecimentos cada vez mais estratificantes. Não é mais suficiente saber a métrica, mas o bailarino cortesão precisa saber a composição coreográfica dos passos, bem como saber dentro da coreografia as posições hierarquicamente marcadas dentro de uma lógica de representação que deve ser representada em um determinado plano por um determinado foco de atuação. A pergunta do bailarino agora também é: Estou dançando para quem? Aonde se localiza meu “público” principal? Ou melhor, aonde está o Rei?

As festas oferecidas pelos soberanos ou membros da corte de muita influência, não têm apenas o caráter de entretenimento. Os encontros sociais são calculados estrategicamente por parte daquele que o oferecia para demonstrar simbolicamente seu poder. As festividades que propiciam tais encontros entre vários estratos sociais das cortes, nada têm de fúteis, pelo contrário, cada ocasião festiva possui um significado de dominação política em si. E são nelas que se consolidam grupos cooperativos e rivais politicamente.

Saber da maioria das regras sociais, não é apenas um capricho dentro desta figuração social, mas essencial à sobrevivência do cortesão. Saber das novas regras de dança pode ser considerado como um trunfo a mais do cortesão em seu empenho de agradar e se relacionar socialmente dentro da corte, principalmente se este cortesão não

se encontra nos mais altos postos de dominação. O empenho em se concentrar nas novas regras de dança reflete o empenho em conseguir novos aliados políticos para galgar um lugar mais elevado nesta hierarquia social:

O organizador de espetáculos de dança da corte Francesa, Beaujoyeux, que segundo Bourcier (2001), tem seu nome verdadeiro como Baldassarino de Belgioso, original do Piemonte, é um bom exemplo. Chega na corte francesa, trazido pelo Marechal de Brisac, como violinista e constrói uma carreira artística na corte considerada como mediocre. Em 1567 passa a ser criado de quarto de Catarina de Medici. Beaujoyeux, frequenta os círculos intelectuais da época dentro da academia de Baif. Mas em 1581, seu status de artista considerado como mediocre, se transforma quando da ocasião do casamento do duque de Joyeuse - que goza de grande intimidade com o Rei - com Marguerite Lorraine-Vaudémont, a irmã da Rainha Luísa. A rainha se sente desejosa de compor um balé para a ocasião, todavia os artistas mais reconhecidos da corte francesa estavam investindo no desejo do Rei obter mascaradas e lides para comemorar o festejo. A solução da rainha é se contentar em encomendar seu balé com Beaujoyeux que por sua vez, tem somente como empregar colaboradores considerados tão medíocres quanto ele, ou mais. Beaujoyeux não inova no uso do tema, como de costume se remete aos temas de Homero, concebe então, os encantamentos de Circe se utilizando das regras estabelecidas para balés – ações sempre cantadas, dançadas e faladas. Sua inovação está na percepção de que a lógica do balé de corte deveria ser de um “teatro total”. Representar através do balé a representação cotidiana da corte francesa, onde todas as ações de todos os cortesãos voltam-se a fim de obter a atenção do Rei.

A dança geométrica foi utilizada para o final da obra. Em seus comentários no libreto, Beaujoyeux indica-nos uma “entrée de quinze figuras, dispostas de maneira tal que, no final do trecho, todas se voltassem sempre para o rei; diante de sua Majestade, dançaram o grande balé com quarenta trechos ou figuras geométricas... ora em quadrado... ora em roda e de muitas e diversas maneiras, e logo em triângulo acompanhado por algum outro pequeno quadrado e outras pequenas figuras. No meio deste balé, constrói-se uma cadeia composta de quatro entrelaçamentos diferentes”. (BOURCIER, 2001, p. 89)

Assim como outros balés precedentes, o balé cômico da Rainha, de Beaujoyeux, é um balé de propaganda política, muito utilizado pelos soberanos das cortes em um período histórico em que a disputa entre os cortesãos de maior destaque para assumir o trono é mais intensa. Um recurso artístico, utilizado para legitimar o poder do soberano, onde ele mesmo pode participar como o personagem que deve ser aclamado por todos os outros personagens, representado também pelos próprios súditos cortesãos, certamente se fixa como um gênero aclamado por todas as cortes.

Prólogo em homenagem ao rei, *entrées* em diversos tons, que se inscrevem numa ação coordenada psicologicamente, uso do canto e da dança misturados; a poesia declamada, um outro elemento, logo será transformada em recitativa, mas o uso dos “versinhos” dedicados aos personagens sobreviverá. (BOURCIER, 2001, p. 88).

O italiano, Beaujoyeux, apesar de ter uma carreira mediana quase que por toda sua vida, acaba por triunfar na corte francesa, sua forma de explorar o balé passa a ser utilizada por todas as cortes na Europa, deixando o nome da corte Francesa em destaque perante as outras. Apesar da relação entre a corte francesa e os artistas italianos ainda ser favorável aos últimos, o mestre de dança, consegue através de sua produção artística fazer a manutenção de sua colocação dentro da figuração da corte, apesar de vir a falecer seis anos depois de seu mais considerado intento. *O Ballet comique de la reine* marca bem esta fusão: o autor italiano, o gênero, sua técnica de representação e sua ação coreográfica são franceses. (BOURCIER, 2001, p. 80).

Entretanto, Bourcier relata que a segunda metade do século XVI comporta uma sucessão de tensões políticas e de guerras. Até Luís XIII, o balé é utilizado pela sucessão de soberanos, como instrumento de propaganda de seu domínio político:

Com o balé, Luis XIII anuncia sua vontade de intervir, de assumir efetivamente o poder. ... O tema é duplo: libertação do herói e grandeza do rei. (...) Há um duplo significado político no balé; o próprio libreto dá a chave: demônio do fogo, o rei quer “purgar seus súditos de qualquer desobediência”. Na cena final, o rei estabelece pela primeira vez, prefiguração do que será gradualmente elaborado e completado por Luís XIV, uma etiqueta de distanciamento. (BOURCIER, 2001, p. 97).

Até a morte de Luis XIII as características principais da dança de corte à francesa se mantêm as mesmas. Um agregado de conhecimentos específicos tais como o uso da métrica, conhecimentos espaciais, entre outros, é exercitado a favor do desejo do Rei quando este precisa deixar seu recado.

2.3.4 A interferência da Ópera.

Dançar o balé de corte à francesa, depois das mortes de Luis XIII e de seu ministro, Cardeal Richelieu, passa a ser um hábito em vias de decadência. O que significa a instabilidade do papel da dança utilizada como símbolo do ideal de distinção. Não tanto se usada, como os italianos renascentistas usualmente fazem ao se especializar no virtuosismo técnico, porém naquilo que é mais representativo para o balé francês, a perspectiva alcançada no esforço de dançar sobre um plano visando única e exclusivamente ser visto à distância, principalmente por um expectador em especial, o soberano. Sem dúvida a decadência deste tipo de representação necessariamente precisa acontecer nesta fase da história da França quando ainda não há um soberano legítimo que represente a nação.

Protegido de Richelieu, o italiano Cardeal Mazzarino, assume o ministério em 1642 e governa a França até Luis XIV assumir o trono. Segundo Haskell, Mazzarino, em seus primeiros anos de governo consegue estabelecer seu projeto de extensão da arte italiana na França. A dança, elemento artístico altamente considerado também nas cortes italianas participa desta ideação. Contudo, Mazzarino, quando lhe é permitido, não colabora com a manutenção da organização tradicional dos balés franceses, outrora aperfeiçoado por Beaujoyeux. Ainda segundo Haskell, o ministro possui um gosto artístico adquirido na sua terra natal quando da sua relação com as grandes famílias do Mecenato italiano. Mazzarino ganha a confiança dos Barberini, dos Satchetti e dos Bentivoglio em razão de sua habilidade diplomática que logo lhe transporta à França onde se torna também protegido de Richelieu que se esforça em conseguir para Mazzarino o título de Cardeal. Apesar de ressaltar que Richelieu já possui uma política nacionalista na França, Haskell (2001) adverte que no fim de sua vida, O Cardeal Richelieu acaba por ceder ao virtuosismo dos artistas do barroco italiano, assim favorecendo uma política de estímulo à importação de virtuosos italianos para a França. Para tanto, Cardeal Mazzarino se impõe à missão de levar à corte francesa os melhores artistas da Itália. Entretanto, o intento e esforço de Mazzarino não são bem sucedidos e somente artistas de segunda mão se propõem a atender a seus pedidos.

Esperava-se que todos atendessem aos pedidos de Mazzarino.... Mas logo ficou evidente que visavam alto demais. Em outubro depois da recusa de uma série de artistas em questão, chantelou teve de contentar-se em escotar Pussin e alguns pintores secundários. Mesmo esse sucesso limitado foi alcançado somente foi alcançado graças a pressões extremadas, que iam de torpes ameaças a suborno. (HASKELL, 2001, p.289).

A razão da corte francesa, bem como de outras grandes cortes da Europa, como a inglesa não conseguirem importar artistas italianos de renome se dá ao fato da existência de Grandes Mecenas nas cortes italianas que impedem de todas as maneiras a evasão de seus virtuosos.

No início de 1644, fez um esforço decisivo para que o próprio Bernini se estabelecesse na França, oferecendo-lhe um enorme salário. Mas não contara com Urbano VIII, que, embora quase em seu leito de morte, ainda exercia toda sua autoridade sobre o grande artista. (HASKELL, 2001, p. 289).

Compreende-se melhor, portanto, por que o balé de corte francês se estagna na criação de um mestre de dança que sempre foi considerado de segunda mão. Se Beaujoyeux não está nem entre os primeiros da corte francesa de sua época, que por sua vez, como esclarece Haskell (2001), não são os artistas mais renomados da Europa. Tem-se uma noção da mediocridade, comentada por Bourcier (2001), deste dançarino que, por outro lado, surpreende ao captar a função do espetáculo de balé de corte colocando em evidência, a partir da penúltima *entrée*, as figuras do Rei e da Rainha como ponto central da coreografia em que todos os outros participantes se voltam a eles.

Mazzarino, logo após a morte do papa Urbano VIII em 1644, acaba por se beneficiar do início do processo de decadência política e cultural das cortes italianas e conseqüente expansão da arte italiana para outras cortes Européias.

As décadas de 1640e 1650 marcam um ponto decisivo na expansão da arte italiana no estrangeiro. Quando em 1644, o papa Urbano VIII morreu, e logo depois, seus sobrinhos fugiram de Roma, a Itália perdeu a sua fonte mais importante de mecenato. Por outro lado, os negócios franceses, no mesmo ano, eram controlados totalmente por um amador italiano de gosto refinado e apetite insaciável. (HASKELL, 2001, p. 294).

A França, através dos esforços constantes de Mazzarino consegue, portanto importar os artistas italianos, que por sua vez se encontram numa situação delicada, não mais podendo negar encomendas, como faziam outrora faziam as cortes não italianas. Com o equilíbrio da balança se mostrando desfavorável às cortes italianas, as obras dos artistas que antes foram negadas à corte francesa, agora passam a ser oferecidas à Mazzarino como forma de assegurar possíveis favores do Cardeal.

Óperas, balés, modas de toda espécie, assim como quadros, esculturas e obras de elaborada artesanía afluíam a Paris. Em 1645, o italiano Giacomo Torelli, o mais destacado de todos os decoradores de teatro, chegou a Paris, enviado pelo duque de Parma, para quem trabalhara. (HASKELL, 2001, p. 299).

Em nome de Luis XIV e de Ana D´Austria, Mazzarino impõe à corte francesa, o gosto pela arte oriunda da Itália. Entretanto, pelo menos em relação à dança, o primeiro ministro toma certo cuidado ao introduzir o gosto da Ópera Italiana aos orgulhosos adoradores do balé de corte francês. Possivelmente, Mazzarino leva em consideração que o balé em todas as cortes é dançado à francesa. Segundo Bourcier (2001), o Cardeal em 1645, importa da Itália a representação *Finta Pazzo*. A partir desta representação, o balé de corte define o uso de maquiarias para mudança do cenário. *Finta Pazzo* é uma Ópera onde foram colocadas algumas coreografias de balé, justamente para conseguir ser palatável ao gosto francês. Ao travestir uma Ópera em balé de corte, Mazzarino e seus artistas conseguem seu intento, a corte francesa aprova o híbrido, principalmente quando do uso das máquinas de Torelli, que deixam os cenários luxuosos e ilusórios como nunca vistos na corte francesa. O balé de corte francês está inserido agora e passa a ser uma parte da Ópera italiana. Sem dúvida, o cenário foi o ponto principal da

aceitação do gênero híbrido entre balé de corte e Ópera e mais tarde a aceitação da Ópera à francesa.

Mazarino prosseguiu com seu projeto, mandando representar, na sala do Palais-Royal, *Orfeo* (libreto: Francesco Butti; música: Luigi Rossi; coreografia: Balbi; cenários: Torelli). Foi um grande sucesso para Torelli em virtude de sua extraordinária maquinaria, e a ópera foi representada várias vezes. (BOURCIER, 2001, p.109).

Todavia, não eram todos os franceses consideráveis ao poder que estavam satisfeitos com o regime de Mazzarino. Haskell (2001) aponta que a partir da Fronda Parlamentar de 1649 e em seus quatro anos subseqüentes, o Cardeal e seus artistas italianos sofreram revezes impactantes tanto ao plano político cultural de Mazzarino quanto à vida dos artistas italianos.

Um dos alvos prediletos dos inimigos de Mazzarino foi a utilização de artistas italianos nos campos da música e da pintura – todos descritos num pasquim barato como “*de ridicules personages/ Avec de lascives images*” [personagens ridículas/ com imagens lascivas]. Giacomo Torelli foi arruinado financeiramente e aprisionado durante vários meses (HASKELL, 2001, p.300).

Parte do escopo da união entre um grupo aristocrata e um burguês que se levanta contra o ministro e seus protegidos violentamente, tem sucesso. O balé de corte acaba por voltar ao seu lugar de destaque. Bourcier esclarece que depois de 1651, o ainda menino Rei Luis XIV se apresenta como dançarino ao treze anos no *Ballet de Cassandre*. Não há dúvida que o balé ganha agora um poderoso aliado, pois Luis é conhecido por adorar participar dos balés de corte.

È verdade que, desde muito cedo, ele toma todos os dias aulas de dança e pratica com tanto ardor que chega a inquietar seus médicos, Fagon e d’Aquin, que anotam o fato em seu (diário da saúde do Rei). (BOURCIER, 2001, p.109).

Logo após sua primeira aparição nos balés de corte, Luis XIV se torna um *habituè* nas coreografias, pois três meses depois ele aparece representando os personagens de “trapaceiro embriagado” e musa no balé das festas de Baco. E a partir de então, o balé de corte que ocupara pequenas partes das Óperas volta a seu lugar de destaque com a já tradicional adulação da figura do Rei, entretanto com uma modificação, ele se apropria em 1653 da cenografia italiana, com o *Ballet de la Nuit*.

Mazzarino ainda faz uma tentativa de integrar a ópera e o balé de corte em 1654 no espetáculo *Lês Nocés de Pélée et Thétis*, porém Bourcier destaca que não há uma suficiente integração entre os dois gêneros e o público acaba por se ater somente a aparição do Rei como Apolo na parte referente ao balé. Com o aparecimento público de Luís XIV nas coreografias da corte, a força do balé à francesa ganha ainda mais força, (apesar de já estar solidificado o hibridismo entre ópera e balé), pois os súditos franceses voltam a ter certeza de que há uma perspectiva de liderança. Talvez pensar a substituição do balé à francesa pelas óperas italianas feita por Mazzarino exclusivamente como imposição de um gosto pessoal possa ser precipitado, pois ao analisar a estrutura do balé francês, está claro que este se organiza em relação à figura do Rei. Que sentido teria a um Ministro de origem italiana que tem como função substituir o futuro Rei até a sua maioridade dar continuidade a um tipo de espetáculo que necessariamente busca uma figura central de poder? Pelo menos no campo da dança, a escolha de Mazzarino em importar a Ópera Italiana e em diminuir a importância da dança, colocando-as em *entrées* desconectadas ao sentido das Óperas (mesmo que ele tenha tentado deixar as *entrées* palatáveis por conta dos pedidos do público), pode não ter sido somente um resgate de suas origens italianas, mas uma questão de sobrevivência dentro de uma figuração social que cada vez mais se torna rígida e definida.

2.3.5 O retorno ao eixo central.

O Rei que melhor se utilizou e soube aproveitar da figuração da corte francesa, foi Luis XIV. A figuração social do governo do Rei Sol mostra corpos de jogadores rivais ávidos em se encontrar dentro do círculo central do poder. O círculo social no qual o Rei se encontra se constitui de um lado, da aristocracia financeira e militar, herdeira e descendente das famílias dos círculos de vassalagem feudais, portanto representantes do ideal de tradição. E de outro, a burguesia burocrático-administrativa, conhecida como burguesia de toga que tinha como elemento de poder a função de representar os cargos de justiça e controle das finanças do poder central. Se o Rei não se utilizar da existência desta figuração específica que constitui esses dois corpos rivais, um desses corpos, mais cedo ou mais tarde, tende a tomar o poder em benefício próprio.

Para tanto, é preciso manter uma série de mecanismos de controle social que já eram usados como instrumentos de centralização do poder institucional dos Reis anteriores, mas que com Colbert, eleito primeiro ministro de Luis XIV em 1661, não só houve uma manutenção, porém uma intensificação e aperfeiçoamento deste mecanismos. Colbert, precisa tanto aproveitar o movimento, já existente de centralização do poder do Rei, em direção à corte, quanto precisa criar medidas intensificadoras do movimento de força centrífuga em sentido do Rei. É preciso abarcar a presença real àqueles que estão fora de seu círculo mais próximo e para aqueles que já estão inseridos em seu círculo, é preciso que estes necessitem estar no círculo nuclear onde se encontra o próprio soberano. É necessário que ele intensifique e ao mesmo tempo promova a manutenção de um movimento de sucção concomitante ao de expansão. Ao mesmo tempo em que Colbert se preocupa em expandir o sistema econômico mercantilista, e para isso necessite destruir ou agregar os representantes dos poderes locais e as próprias províncias; instituindo um representante da corte para manutenção e expansão do poder real, dentro da figuração social da própria corte, existe também uma balança a ser equilibrada.

Elias (2001) esclarece que se faz necessário que o rei institua poder dentro da corte a seus inimigos burgueses, oferecendo-lhes cargos essenciais na manutenção dos privilégios do outro corpo, a aristocracia. E por outro lado, o Rei se empenha em proteger os privilégios da aristocracia, tornando a corte uma instituição essencial em seu regime. O modo como Rei Sol torna a corte uma instituição essencial, se traduz na

etiqueta de corte. O Rei controla todos os aristocratas fazendo-os cumprir papéis específicos. A partir de suas ligações com o Rei e através de seus títulos, os cortesãos se encontram obrigados a representar, ao seguir as regras da etiqueta de corte, papéis que definem sua posição diante do poder central. Quanto maior seu poder diante da corte mais íntimo do cotidiano do Rei o cortesão se encontra.

O soberano controla os anseios desse corpo aristocrático para chegar ao centro do poder através da vigilância pela proximidade. Ao estruturar uma relação íntima com a aristocracia, o Rei assegura seu controle do poder sobre seus mais perigosos concorrentes.

De acordo com Pevsner (1969), Colbert tem como sua meta principal estabelecer um sistema ordenado que possa facilmente ser controlado, “*la máxima de l`ordre*”. Através de subseqüentes decretos da Coroa, não só ele consegue trabalhar e operar o sistema econômico mercantilista, como abrange também sua necessidade de centralização para os campos das Artes e da Ciência.

Em relação ao campo das Artes, Colbert se utiliza novamente de um movimento já existente dentro da corte, principalmente entre os artistas das artes plásticas, que desde o renascimento compartilham o ideal de academia. Colbert toma para si o intento de desenvolver e aperfeiçoar a *Royale de Peinture et Sculpture*.

O progresso da academia que ele comandou primeiro na função de vice-protetor e depois em 1672, na de protetor, tinha tudo para agradá-lo. Ali estavam reunidos homens cujos objetivos no campo da arte coincidiam perfeitamente com os seus desígnios econômicos. (PEVSNER, 1969, p.145).

Elias (2001) convida à observação dessa figuração social específica, em que o Rei reajusta o papel de um inimigo em potencial – a burguesia – a um aliado efetivo, e controla um aliado em potencial – a aristocracia – para que esta não se ocupe em usurpar seu poder, além de pré-desorganizar qualquer intenção dos dois corpos rivais de se unirem contra ele.

Elias (2001) mostra a possibilidade de interpretar a sociedade através da interdependência de pessoas enquanto participante de um jogo específico, o jogo dessa configuração específica é o que Elias vai chamar de “jogo dos dois níveis de tipo

oligárquico”, porque há um aumento da pressão exercida nos jogadores justamente por causa do aumento dos números dos jogadores individuais dentro da configuração.

A cada estágio o jogo se torna mais complexo, há a formação de dois grupos de jogadores que são interdependentes, entretanto não atuam uns contra os outros por vias diretas, pois caso o fizessem, estariam indo diretamente contra a vontade soberana, o que complicaria sua situação dentro do jogo. Mesmo a aristocracia insatisfeita com as ações da burguesia de toga, jamais ela a poderia confrontá-la, pois iria entrar em desacordo com a vontade do Rei que instituiu poder à burguesia de toga. Este nível de complexidade faz com que o jogador individual não consiga tomar suas decisões apenas calculando seus interesses, ou, apenas porque está colocado em um nível hierárquico superior dentro do jogo.

O que existe dentro desta figuração particular é a construção de grupos cooperativos ou rivais que se focam muito mais na manutenção de suas conquistas perante o Rei, os burgueses e seus cargos jurídicos e burocráticos, e os aristocratas com sua etiqueta de corte que reflete a estima do Rei pelo indivíduo, do que com a própria queda do soberano. Essa interdependência dos dois níveis dessa configuração impõe limitações de ação aos seus jogadores. O equilíbrio de poder se torna estável, diz Elias:

Essa manipulação de antagonismos, os quais ele não criou, é justamente o que define o espaço próprio deixado a ação pessoal do soberano, o exercício pelo qual, ele pode individualizar, bem ou mal, a função de rei... E que o rei aceitasse ele próprio, as regras coercitivas do instrumento de dominação de corte instaurada para manter e significar sua dominação absoluta. (ELIAS, 2001, p. 19).

Além de Colbert e Luis XIV se preocuparem com a política de expansão do poderio francês na Europa, tem que se preocuparem a todo o momento com a política interna de estabilização da balança a favor do Rei. Ao reorganizar e criar as academias, Colbert consegue o duplo intento. Pevsner (1969) elucida que ao se apropriar e tomar as rédeas da academia de pintura e escultura, estabeleceu-se uma ditadura da criação. De acordo com Pevsner(1969), as academias que outrora tinham sido criadas, justamente para os artistas plásticos escaparem do controle medieval das guildas e assim se manterem como artistas autônomos reverte-se no governo de Colbert, sob aparência de combate às guildas, em um sistema que enrijece qualquer tentativa de liberdade artística

do pintor e escultor. Toda a liberdade conquistada pelos artistas através da relação da academia com os reinados anteriores, cai por terra com a política centralizadora de Colbert. Porém Colbert consegue concluir seu projeto, pois no período barroco, a relação entre o artista e a corte já se encontra mais desenvolvida. O artista já está inserido dentro da lógica de distinção social encontrada nas cortes, portanto de acordo com Pevsner(1969), a valorização de títulos e ordens de precedência é uma constante. Todos os artistas aceitam a titulação de acadêmico como uma honra a ser galgada e desfrutada. Dentro deste contexto, a escolha de Colbert em manter as academias existentes e instituir outras academias de arte é uma forma dele impor seus planos de manutenção de poder com mais facilidade. “Dialogar” com um membro da academia real, portanto um partícipe da corte é muito mais proveitoso do que ter que impor regras a uma Universidade, ou a uma guilda.

Das academias a serem criadas, a *Académie de danse*, foi a primeira, em 1661. Tudo leva a crer que, tenha sido a primeira, pela própria constituição das relações sociais existentes dentro da corte que impõe uma etiqueta rígida a ser seguida, não só no discurso a ser proferido, como também e fundamentalmente na postura a ser seguida. Outro ponto importante na escolha da criação desta academia como sendo a primeira, é o gosto pessoal do rei em relação a arte da dança. O fato é que a academia real de dança nasceu com um propósito fundamental, a conservação, tanto de movimentos quanto de coreografias e espetáculos cênicos. Todo espetáculo de dança deve ser aprovado pelos acadêmicos, sendo o Rei um bailarino, as expressões corporais também são vigiadas, sendo descartadas ou mantidas, provavelmente por ele mesmo.

A vontade de imobilizar o movimento em regras, cujo objetivo é fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal, é marcada pela primeira criação acadêmica de Luís XIV: em 1661, primeiro ano de seu poder pessoal, funda a Academia Real de Dança.(BOURCIER, 2001,p.114).

Tudo leva a crer que, a necessidade em centralizar as regras das criações artísticas da dança, vigiar e controlar novas expressões, esteja no fato da necessidade da própria manutenção do poder real através da etiqueta social. Se não houver um instituto legitimado que defina as regras corporais dos bailarinos, sendo a corte um ambiente em que todos os corpos estão em constante inquietação por movimentar-se em direção ao

Rei e estão demasiadamente limítrofes uns aos outros, logicamente a única movimentação a ser seguida deve ser a do rei, ou a representante legítima do poder real. Caso haja um afrouxamento das regras corporais, conseqüentemente podem surgir espontaneamente novas expressões que podem tirar o foco do Rei, podem ser criadas novas regras, conseqüentemente novas lógicas corporais e racionais que questionem o poder real.

A dança por ser sempre dependente de indivíduos, não se constitui apenas de construção mental e abstrata, mesmo que ela exista independentemente daqueles primeiros indivíduos que a dançaram. A coreografia clássica pode ser considerada dentro deste padrão. Ela não tem como acontecer sem indivíduos, porém continua a existir apesar deles, entretanto ela sofre mutações efêmeras ou profundas através dos indivíduos. Observando por este prisma, podemos perceber que não podemos analisar o indivíduo separado da sociedade, os acontecimentos sociais não são entidades independentes dos indivíduos, mesmo que esses indivíduos não tenham mudado ou constituído um processo social através da intenção:

A interpenetração de indivíduos interdependentes forma um nível de integração na qual as formas de organização, estruturas e processos não podem ser deduzidos das características biológicas e psicológicas que constituem os indivíduos (ELIAS, 1970, p.50).

Elias (2001) esclarece que ao instituir, através da etiqueta de corte, posições hierárquicas de poder aos cortesãos, escolhendo as posições de mais destaque para seus aliados, o Rei institui uma luta pela manutenção das posições ofertadas, deixando assim com que essa configuração social se mantenha quase que inflexível. Ou seja, as chances de algum dos aristocratas que foram agraciados pelo Rei com posições de alto destaque dentro da corte se arriscar para uma tentativa de tomada de poder são mínimas, pois também a etiqueta de corte deixa os cortesãos, principalmente os mais destacados, prisioneiros da companhia do Rei, para que assim ele possa melhor observar as ações e reações de seus subordinados e impedir alguma tentativa de usurpação de seu poder.

Elias aponta que não se pode pensar que figurações sociais sejam estáticas, mesmo que a balança do equilíbrio de poder de uma figuração específica, como a da corte, permaneça estável por um período. A figuração em si está sempre em processo de

mutação, é um fluxo contínuo de mudanças, que pode ter uma manifestação insignificante e ágil ou até intensa, porém vagarosa. Os processos são engendrados pelo entrelaçar de ações intencionais e planos de muitas pessoas, mas nenhuma delas realmente os planejou ou desejou individualmente.

Imaginemos uma figuração coreográfica “criada” por uma série de dançarinos de dança de salão. Todos eles dançam de um modo intencional, possuem uma coreografia planejada entre os casais, entretanto nenhum dos casais planejou com os outros casais quais as figuras que se formariam no salão através de suas atuações conjuntas, porém individuais. Criaram-se figuras no salão a partir dos movimentos dos casais, mas essas figuras criadas no salão não são determinadas, o que é combinado e ensaiado somente é a ação “individual” dos casais, quais movimentos coreográficos eles representam entre si para formar a sua dança somente. No entanto, estas combinações individuais formam um processo contínuo de figuras no salão. E mesmo que todos os casais não tenham ensaiado juntos para formar aquelas figuras, ou seja, eles não têm como saber quais figuras vão ser formadas no salão, e eles nem se preocupam com o formato da figura em si, os casais de dançarinos respeitam um código de distância apropriado entre os casais a fim de que todos consigam representar seus papéis sem colisões, o que constitui uma figuração específica.

Dentro dessa perspectiva, se faz necessário explicitar melhor as particularidades da figuração da aristocracia dentro da sociedade de corte. Já foi explicado brevemente suas atuações em conjunto com o Rei e sua rival, a burguesia. Entretanto, aristocracia em si possui sua figuração própria dentro da sociedade de corte e que constitui uma racionalidade própria, a lógica do prestígio. Esta racionalidade distinta é explorada na criação de sua arte. Toda arte produzida na corte é um instrumento pedagógico e de manutenção de poder.

De acordo com Elias, apesar de o Rei se utilizar dessas normas para tomar vantagem da situação, as normas não podem ser consideradas criações individuais, elas só se constituem com a figuração específica que os muitos indivíduos formam em conjunto e com suas interdependências recíprocas que os conectam. Os espaços sociais de atuação eram delimitados e rígidos, só havia a possibilidade para o ator de sair de um papel de coadjuvante e estrear em uma atuação mais central se outro ator caísse em desgraça em relação ao público que, como já foi dito era a figura do Rei: “A regularidade com que as famílias da *noblesse dépee* se arruinam não é apenas a

manifestação das fraquezas pessoais, mas a consequência de sua situação social, e especialmente de seu sistema de valores acerca da sociedade.” (ELIAS, 2001, p. 88).

A ruína das famílias da *noblesse dépe* ocorre quando estas famílias não mais conseguem arcar com as despesas necessárias para atuar em seus papéis sociais. Cada titulação exige do cortesão seguir uma série de regras extremamente rígidas e dispendiosas. Quanto mais alto o título conquistado maiores as exigências sociais. Era necessário arcar com a honra do título através de demonstrações de poder que são reconhecidas pelo soberano e pelos concorrentes cortesãos por uma série de símbolos de distinção social como as vestes, a casa, a quantidade e a qualidade de recepções ofertadas, ou seja, a lógica do consumo do prestígio.

Percebemos assim que este sistema, como mostra Elias, é carregado de tensões. Se analisarmos o significado da palavra tensão etimologicamente, perceberemos o ajuste exato da expressão da palavra utilizada pelo autor. Principalmente se levarmos em consideração o entendimento de tensão tanto quanto de estado anímico de excitação, ansiedade; estados estes provocados por situações tais como a espera e a atenção, bem como uma força que provoca a distensão, no sentido de desenvolvimento, de um corpo que pertence a um sistema em equilíbrio e ou em movimento.

O sistema é fecundo de rivalidades, pois os atores sociais estão sempre dispostos a usurpar as posições de destaque de outros atores sociais, todavia, também tinham que cogitar a possibilidade de perda de sua colocação social para outros indivíduos. Portanto, todos os atores em cena precisavam estar sempre atentos às possibilidades de falhas alheias a fim de conseguir papéis sociais melhores e ao mesmo tempo ter cuidado com suas possíveis falhas, para não correrem o risco de sair da composição dramática. A “coreografia” possui marcações estruturadas e inflexíveis, mas os passos não podem ser decorados, pois a todo o momento, os movimentos poderiam se reestruturar de acordo com a reação positiva e negativa da platéia, o Rei. Observa Elias: “Enquanto havia infindáveis tensões e conflitos em torno de determinadas regalias, a ameaça às regalias significava, para a maioria dos privilegiados, uma ameaça genérica àquilo que dava sentido à suas vidas.” (ELIAS, 2001, p. 90).

A essência da etiqueta de corte se forma na distinção que cada indivíduo faz de si em relação aos outros indivíduos que compartilham a mesma figuração. E, ao mesmo tempo, todos estes indivíduos se distinguem em relação aos outros indivíduos que não fazem parte de seu grupo, desenhando assim uma estrutura de diferenciações recíprocas entre os elementos do mesmo grupo e que simultaneamente revela também uma

estrutura de adesão grupal a fim de distinguirem seu valor em relação aos não participantes da estrutura interna, ou seja, como ela se auto-representa dentro do seu sistema é como ela se representa aos que estão fora do seu sistema.

O Balé Clássico conhecido hoje, preserva tanto no aspecto coreográfico quanto na própria formação acadêmica dos bailarinos, a mesma lógica de tensões entre os indivíduos participantes.

Capítulo IV

Autocontrole

2.4.1 A dança e a centralização das cortes.

Entender qual é o papel da dança no processo de construção do autocontrole dos indivíduos da civilização ocidental requer antes de tudo o conhecimento sobre a gênese do autocontrole daqueles que originaram o balé clássico conhecido hoje.

De acordo com Elias (2001), a pacificação das condutas na Idade Média é análoga ao processo de pacificação entre os feudos. As disposições dos senhores feudais para guerrear foi “diminuindo” na medida em que houve um processo de centralização do poder. O exercício da força, que era privilégio de um pequeno número de guerreiros rivais, foi gradualmente monopolizado e centralizado.

O processo de monopolização da violência física ocorre quando os guerreiros perdem suas batalhas para outro senhor que se encontra em processo de monopólio de poder por acúmulo de feudos. O senhor guerreiro que ganha as batalhas, não mais aniquila seu inimigo. Além de se apropriar do feudo perdedor, o senhor se apropria da existência social do guerreiro perdedor. Os guerreiros perdedores tornam-se parte do séqüito de seguidores do guerreiro vencedor. A função de guerreiro não é mais necessária dentro da corte do senhor guerreiro feudal vencedor da batalhas, ela é substituída pela função de cavaleiro de corte.

Na medida em que os velhos cavaleiros se transformam em novos cavaleiros pelo processo de pacificação das condutas, há uma maior preocupação, por parte dos cavaleiros, em observar as ações sociais dos outros membros da corte. A guerra agora é velada, e seu espaço geográfico se localiza dentro da corte. A corte se tornou o local no qual acontecem disputas de poder entre os antigos cavaleiros perdedores, que agora se encontram como cavaleiros cortesãos. A disputa não é mais por terras, mas é pela atenção do senhor feudal centralizador do poder. É preciso que cada ato destes novos cavaleiros cortesãos seja planejado mais atentamente e, em certa medida, estrategicamente planejado a fim de conquistar as graças do senhor feudal vencedor.

Os membros desta corte feudal em processo de centralização de poder encontram sua existência social em processo de mutação. São exigidas outras condutas

dentro desta nova figuração social. Com este novo cenário, a forma das representações também é convocada a mudar.

O processo de curialização dos guerreiros, ou seja, a transformação de uma aristocracia militar em nobreza de corte é um dos fenômenos engendrados por toda a parte pela existência das cortes reais, e em que toda parte parece estar na origem do processo civilizador, entendido como pacificação das condutas e o controle dos afetos. (ELIAS, 2001, p. 9).

Com exigências diversas das representações do cenário anterior, surgiram novos tipos de estruturas psíquicas que se apresentam sob a forma de vergonha e delicadeza. Dois sentimentos que estes primeiros protagonistas do processo civilizador, os velhos guerreiros transformados em cortesãos, precisam aprender a lidar e tirar proveito, caso queiram ganhar a guerra velada pela busca do poder e legitimação social localizada dentro do novo espaço de batalha, a corte. O ambiente da corte proporciona aos partícipes a expansão de suas interconexões sociais. O aumento do número de relações sociais que os novos cortesãos acumulam, colabora para um maior controle das condutas.

Elias (2001) esclarece que todo o aparelho que modela o indivíduo é mudado radicalmente. Modificam-se o modo de operação das exigências e proibições sociais que moldam o cortesão enquanto ser social. Modificam-se os papéis de representações sociais e, modificam-se as atuações em si. O medo de não ser considerado um membro reconhecido em sua corte, de não estar de acordo com as regras de comportamento social, que a todo o momento se constroem e reconstroem, desempenha um papel fundamental na vida desse cortesão que deixa de demonstrar poder através da força, principalmente física, para demonstrar poder através da habilidade de controlar os sentimentos.

Todavia, as mudanças de exigência de comportamento social não acontecem abruptamente. Já se encontram regras de comportamento social antes do processo de centralização das cortes medievais. De acordo com Elias (2001), na própria classe guerreira feudal aparecem figurações de estratos superiores que se distinguem cada vez mais. As residências desta classe são *locus* onde se concentram uma vida cultural. Pode-

se ouvir tanto poemas líricos dos trovadores, como podem exercitar as formas cortesês de comportamento:

O padrão de “bom comportamento” na Idade Média, como todos os padrões depois estabelecidos, é representado por um conceito bem claro. Através dele, a classe alta secular da Idade Média, ou pelo menos alguns de seus principais grupos, deu expressão à sua auto-imagem, ao que em sua própria estimativa, tornava-a excepcional. O conceito que resumia a autoconsciência aristocrática e o comportamento socialmente aceitável apareceu em francês como *courtoisie*. (ELIAS, 1994, p. 76).

Elias (2001) elucida que na Idade Média o que era considerado “bom comportamento” possuía um conceito bem definido. Não que os padrões estabelecidos anteriormente não tivessem conceitos definidos, pelo contrário, cada vez mais o conceito se definia. Tanto nas cortes italianas, quanto nas inglesa e francesa, os conceitos de cortesia, *courtesy* e *courtoise*, respectivamente, estabelecem um determinado lugar na sociedade. Determinam uma regra de comportamento comum aos que freqüentam a corte. Estabelecendo e obedecendo estes padrões de cortesia que a classe alta da Idade Média define-se enquanto tal para si mesma e para as demais. Os círculos da alta classe que se dispunham a viver em torno dos grandes senhores feudais, ao estabelecer os termos de distinção aos seus códigos específicos de comportamento, estabeleciam também regras que os distinguiram dos não conhecedores de tais códigos de comportamento.

Além das estruturas psíquicas, modificam-se as estruturas das *hexis* corporais desses antigos cavaleiros que aos poucos deixam de atribuir valor à virilidade do corpo e passam a celebrar gestos contidos e premeditados, por conta da necessidade do controle dos afetos, tornado-se cavalheiros.



284 x 213 - 95k - jpg - dancasdomundo.no.sapo.pt/medieval.jpg

Toda a gestualidade é elaborada para a representação do novo papel que o novo cavaleiro cortesão deve encenar. Neste novo papel a ser encenando, o mais importante a se considerar é a possível reação do espectador mais importante, que no período medieval, além do clero, é o senhor feudal que centraliza o poder.

Controlar os gestos assim como os sentimentos, passa a ser a arma mais importante para ganhar atenção do soberano nesse novo campo de batalha. Esses novos controles e medos constituem a dinâmica do processo civilizador. O corpo, que antes do processo de centralização das cortes se preocupava muito mais em ser viril, no caso dos cavaleiros, ou que possuíam poucas preocupações de atuações sociais, no caso das damas de corte, passa por um processo contínuo de transformações. Torna-se necessário ao cortesão ter um conhecimento mais profundo sobre o comportamento social aceito. Controlar as expressões corporais, saber até onde ir dentro de um determinado espaço recheado de regras de hierarquia social torna-se fundamental nesta figuração social em transição.

A necessidade que os participantes da alta classe da Idade Média têm em distinguir seu valor humano em relação aos estratos dominados se reflete na necessidade em criar regras que possibilitam evidenciar os ideais humanamente “superiores” que pretendem de si mesmos.

O processo de centralização das cortes medievais que obriga os cortesãos a disputarem uma luta “civilizada” pelo poder, destitui a força física e estabelece como

arma principal o controle dos sentimentos, dos gestos e atitudes corporais. Ao inaugurar uma nova inscrição corporal, institui-se um novo símbolo de distinção social.

2.4.2 Atitudes Fúteis

Ao procurar entender como uma *hexis* corporal distinta se forma em meio ao processo de civilização dos costumes, é preciso refletir sobre este mundo que é considerado, pela racionalidade burguesa, como o mundo da superficialidade, porque usa do artifício, e vive das aparências.

Elias (2001) esclarece que para compreender a lógica da racionalidade formadora do processo civilizador ocidental é necessário ter um cuidado maior ao fixar nosso olhar neste mundo particular. Ao tentar compreender o *monde* das cortes apenas o observando através da ótica da racionalidade burguesa, sem tentar compreender a lógica da racionalidade cortesã, olhar-se-á esta esfera social como desprovida de lógica racional e conteúdo, onde todas as atitudes dos participantes aparentam ser fúteis e sem sentido.

O nascimento da arte de expressão corporal que conhecemos hoje por balé, está intrinsecamente ligado a esse *monde* que o olhar aburguesado enxerga como demasiadamente afetado e fútil: “A dança teatral nasceu, assim, como privilégio de uma nobreza vazia e fútil, que encontrava nos faustosos espetáculos uma forma de preencher o vácuo de sua existência”. (FARO, 1987, p. 32).

Elias reflete que ao compreender como os homens se tornaram educados e começaram a tratar-se com “boas maneiras”, é possível perceber como estes cuidados foram construídos e utilizados como signos de distinção e civilização.

Na análise de uma determinada arte de um grupo social em um período histórico distinto, é necessário levar em conta as *visões de mundo* diversas do analisador e dos sujeitos participantes do objeto analisado. Alguns autores avaliam o estrato criador da arte do balé de corte como vazio e fútil, pois não consideram em suas análises, a lógica do longo processo de condicionamento civilizatório no qual também estão inseridos.

Os comportamentos vazios, fúteis e ostentatórios precisam ser observados como comportamentos que possuem significados próprios àquele estrato social particular. Comportamentos estes, carregados de sentidos, sentidos estes que a racionalidade burguesa não compartilha em sua totalidade:

Expõe-se assim o entrelaçamento peculiar que nos permite entender a conduta econômica dos grandes senhores. Para a manutenção de sua existência social, o comerciante precisa regular suas despesas de acordo com suas receitas. O grande senhor do *Ancien Régime* precisa regular suas despesas de acordo com as exigências de sua posição. A expressão “*noblesse oblige*” representa, em seu sentido original, um ethos que é diferente daquele orientado economicamente pelas camadas de profissionais burgueses. (ELIAS, 83, p. 2001).

De acordo com Elias, as ações desses atores sociais, os cortesãos, não são desprovidas de sentido e ou guiadas apenas pela busca incessante ao mundo dos prazeres. Existe dentro do *monde*, uma tensão contínua por parte dos participantes. Talvez, para o pensamento burguês seja difícil imaginar a ostentação ligada à obrigação, e não ao prazer e divertimento. Entretanto, é essa lógica de ostentação que guia as relações sociais deste estrato social.

Ao desconsiderar a lógica de distinção social realizada e sofrida pelos membros das cortes européias, alguns críticos de dança ocidental, não levam em consideração que se são herdeiros do gosto da dança ocidental, também são herdeiros de parte da racionalidade cortesã.

A lógica de distinção social que os membros da corte estão inseridos acarreta como lógica de comportamento social, uma preocupação maior com o como fazer do que com o que fazer. A apreensão com a forma em detrimento do conteúdo.

Sob o prisma de Elias (2001), a preocupação com a forma das ações, discursos, gestos e sentimentos que parecem aos olhos burgueses serem atitudes naturais do homem de corte, como vimos, não passam de condicionamentos que estes homens sofreram ao longo do processo civilizatório:

A “civilização” que estamos acostumados a considerar como uma posse que aparentemente nos chega pronta e acabada, sem que perguntemos como viemos a possuí-la, é um processo ou parte de um processo em que nós mesmos estamos envolvidos. (ELIAS, 1994, p. 73).

Não é porque a racionalidade burguesa pode não compreender totalmente a lógica da racionalidade da corte, que esta não o tenha herdado. A lógica de distinção e muitos dos hábitos de comportamentos que aparentemente parecem naturais ao homem

contemporâneo ocidental, na verdade são legados do processo de civilização dos costumes o qual o homem da corte foi protagonista:

Com o mesmo infinito cuidado e naturalidade com que essas coisas são ditas – a mera menção das quais choca o homem “civilizado” de um estágio posterior, mas de diferente formação afetiva – somos ensinados a como sentar ou cumprimentar alguém. São descritos gestos que se tornaram estranhos para nós, como, por exemplo, ficar de pé sobre uma perna só. E bem que caberia pensar que muitos dos movimentos estranhos de caminhantes e dançarinos que vemos em pinturas ou estátuas medievais não representam apenas o “jeito” do pintor ou escultor, mas preservam também gestos e movimentos reais que se tornaram estranhos para nós, materializações de uma estrutura mental e emocional diferente. (ELIAS, 1994, p. 70).

Porém é compreensível tal estranhamento, pois de acordo com Elias, não podemos analisar os processos históricos de forma linear. Os processos históricos sociais precisam ser pensados como um ir e vir constante. Dentro do mesmo período e da mesma civilização, os acontecimentos não são homogêneos, e nem seguem em uma só direção, porém os acontecimentos vão e vem se constituindo e reconstituindo continuamente.

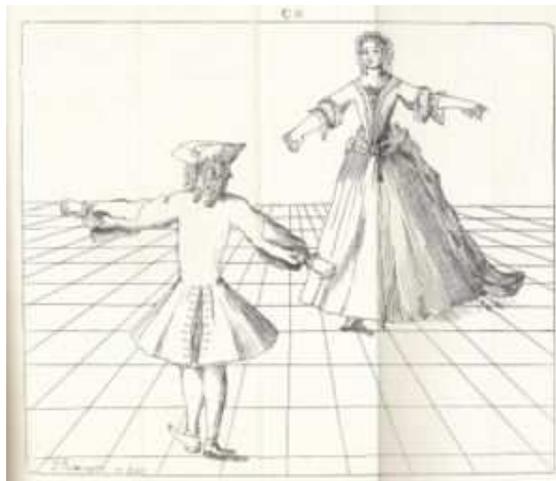
Não é tarefa das mais fáceis tornar esse movimento bem visível, sobretudo porque ele ocorre com grande lentidão – em passos bem pequenos, por assim dizer – e porque nele acontecem também múltiplas flutuações, seguindo curvas mais curtas ou mais longas. (ELIAS, 1994, p. 94).

As festas oferecidas pelos soberanos ou membros da corte de muita influência, não têm apenas o caráter de entretenimento. Os encontros sociais são calculados estrategicamente por parte daquele que o oferecia para demonstrar simbolicamente seu poder. As festividades que propiciam tais encontros entre vários estratos sociais das cortes, nada têm de fúteis, pelo contrário, cada ocasião festiva possui um significado de dominação política em si. E são nelas que se consolidam grupos cooperativos e rivais politicamente.

Saber da maioria das regras sociais, não é apenas um capricho dentro desta figuração social, mas essencial à sobrevivência do cortesão. Saber das novas regras de dança pode ser considerado como um trunfo a mais do cortesão em seu empenho de agradar e se relacionar socialmente dentro da corte, principalmente se este cortesão não se encontra nos mais altos postos de dominação. O empenho em se concentrar nas novas regras de dança se reflete no empenho em conseguir novos aliados políticos para galgar um lugar mais elevado nesta hierarquia social:

Ao que parece, os professores de dança não pertenciam a um nível social baixo: faziam parte do meio imediato dos príncipes Vemo-los participarem de festas da corte, das quais são o centro. Ludovico Sforza utilizará seu próprio professor de dança como agente diplomático. Participam, ainda em Veneza, da vida familiar: nas famílias patrícias, a apresentação da noiva à sua futura família era feita sob a forma de um balé mudo; admitia-se que o professor de dança não somente o organizasse, como também assumisse o papel de pai de família quando este não pudesse comparecer. (BOURCIER, 2001, p. 64).

O divertimento da dança de corte, cede lugar no espaço da corte para movimentos que simbolicamente refletem a racionalidade distinta do cortesão, que tem como necessidade primeira sobreviver na corte. Para tanto, é necessário estar atento a tudo e a todos e principalmente em si mesmo em relação ao seu espaço. A nova lógica da dança da corte reflete sincronicamente a tensão deste ambiente. Os movimentos de danças são feitos para o outro, movimentos feitos para fora, um precursor do movimento *en dehor*.



Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Paris.
1725. 300 x 256 - 14k -jpg - upload.wikimedia.org/300px-

Na sociedade de corte, o sistema de normas e valores nela contidos é obrigatório à existência social dos indivíduos. Ou seja, caso um indivíduo despreze as normas estabelecidas, ele estará automaticamente fora do jogo social. A sociedade não o aceitará enquanto parceiro ou até enquanto rival: ele é considerado abaixo do parâmetro estabelecido para se ter parcerias ou disputas

É através da particularidade de auto-representação distintiva que se forma dentro da corte, como diz Elias em sua obra *A sociedade de corte*, a arte de lidar com as pessoas. A arte da observação das pessoas decorre diretamente da necessidade dessa existência social peculiar. O único modo de saber como lidar com parceiros ou rivais da mesma figuração é saber analisar os outros. Existe aí um cálculo preciso de ação de cada indivíduo para com o outro. Esse cálculo preciso ocorre com o propósito de tornar possível uma melhor atuação na lida com os outros, e essa busca do melhor jeito de lidar com o outro possui a finalidade desses indivíduos conseguirem chegar às suas metas. Assim a sociedade de corte se preocupa, por conta de seu tipo de relação, em primeira instância, com as questões que se localizam na superfície.

A sociedade de corte em suas relações, ao contrário das burguesas, não se mostram tão interessadas no significado ou conteúdo dos procedimentos, ações ou comportamentos, todavia a forma de tratamento é o que lhes parece mais importante:

Isso que chamamos como “apego às aparências” nada mais é do que a expressão do primado da correlação de todas as coisas e acontecimentos com as chances de status ou de poder da pessoa que age em seu relacionamento com outras (ELIAS, 2001, p. 124).

Ao lembrar a dependência recíproca que todos os cortesãos possuem entre si, em diferentes medidas, conforme a posição de cada um dentro da sociedade, esclarecemos que a forma de lidar com os seus pares não se constitui apenas em um meio para se alcançar uma meta, essa forma de lidar tem sempre um fim em si mesmo.

Sendo assim há a necessidade, dentro desta figuração, que os participantes tomem muito cuidado em cada aproximação com cada membro de seu grupo, porque ao levar esse jogo antagônico carregado de tensão, é solicitada dos jogadores uma invariável comprovação das relações de forças entre eles.

Por conta desse jogo de interdependências e medição de forças constante, o cuidado ao lidar com o outro é vital, não importando se o outro em questão é amigo,

inimigo ou parte de alguma relação neutra. Conforme Elias (2001), isso se dá principalmente porque todo relacionamento dentro desta figuração específica é considerado duradouro e não há garantias quanto às estratégias de aproximação do Rei em relação aos seus participantes. Todos dependem da pessoa do Rei e, conseqüentemente, se o Rei demonstra uma mínima mudança de comportamento para com seus súditos, isso afeta significativamente a todos, demonstrando os posicionamentos sociais perante o Rei.

Em conseqüência da durabilidade das relações e das garantias precárias que a etiqueta de corte oferece, os partícipes da sociedade de corte precisam fundamentalmente ser prudentes e reservados quanto às suas reais intenções e principalmente quanto às suas condutas. Caso haja alguma alteração nos níveis hierárquicos desta sociedade, automaticamente isso se reflete na mudança de etiqueta.

Elias(2001) elucida que através deste contexto se torna viável o entendimento de uma racionalidade diversa daquela que nos constituiu. Racionalidade para Elias é desenvolvida analogamente a determinadas coerções, no sentido do autocontrole das emoções:

Uma figuração social em cujo seio tem lugar uma freqüente transformação das coerções externas em coerções internas constitui uma condição para produzir formas de comportamentos cujos traços distintivos são indicados pelo conceito de racionalidade. Os conceitos complementares de racionalidade e irracionalidade referem-se, então, à parcela que diz respeito a emoções efêmeras e aos modelos conceituais duradouros da realidade observável nos comportamentos individuais. (ELIAS, 2001, p. 87).

A racionalidade de corte é formada no sentido de controlar as emoções em função de determinados objetivos vitais. Não podemos analisar a estrutura de outra sociedade através da nossa racionalidade, porque, como observa Elias, o que se constitui como racional depende sempre da estrutura de cada tipo de sociedade. Portanto, o que nos parece irracional, como o consumo do prestígio, por exemplo, nada mais é do que a expressão simbólica de tal racionalidade diversa da racionalidade a qual vivemos.

De acordo com Elias, os membros da corte necessitam avaliar as pessoas e as possíveis chances de prestígio, justamente porque a arte da observação e do saber ser observado a todo o momento é utilizada como instrumentos de poder por eles. Dessa maneira, a competição cotidiana da existência na corte é vinculada a um controle das

emoções em favor do cálculo exato de atitudes. Caso um dos membros desta figuração não conseguisse conter suas emoções, fatalmente ele se prejudicaria socialmente, correndo o risco de não só sofrer como uma possível queda hierárquica de posicionamento social, mas até de cair na inexistência social. Uma atitude de demonstração de emoções revela o que a pessoa sente e pensa e esse revelar de seus pensamentos pode ser utilizado pelos seus concorrentes com um triunfo deles em relação à pessoa na luta incessante por prestígio social. A falta de controle das emoções é considerada um sinal de fraqueza, sendo a pessoa que não consegue controlar suas emoções, considerada pelos outros membros do seu grupo como inferior. Como as relações entre os membros da corte se constituem principalmente através da distinção, ser considerado inferior perante os outros, consiste no maior pesadelo de um membro da corte. A importância deste acontecimento somente é considerada menor, caso a pessoa for considerada incapaz de conviver dentro daquele grupo distinto, ou seja, caso sua presença fosse execrada daquele convívio social:

A elaboração metódica da etiqueta, do cerimonial, do gosto, das vestimentas, da atitude e até da própria conversa tinha a mesma função. Cada detalhe constituía, então, uma arma na luta por prestígio, de modo que elaborá-los não servia somente para a representação ostentatória e para a conquista de maior status e poder, para a segregação em relação aos de fora, mas também marcava mentalmente as distâncias entre os membros da sociedade. (ELIAS, 2001, p. 126).

De acordo com Elias, há uma ligação moral íntima entre o classicismo e a racionalidade de corte. As representações artísticas classicistas representam a manifestação exata do caráter da vida de corte em geral. Logo, a arte classicista que possui como características principais a simetria, o equilíbrio, a articulação exata, clara e friamente calculada de sua construção, representa a mesma atitude de convívio social da sociedade de corte. A arte clacissista justamente utilizada como instrumento de legitimação da racionalidade cortesã, serve de instrumento normativo para educar as camadas mais altas da corte a possuírem e reproduzirem capacidades de exercer um auto-controle diante de situações adversas, não se deixando levar por explosões emocionais. O modo como um cortesão utiliza sua capacidade de controlar situações e se controlar diante de situações de confrontos de interesse dentro de seu círculo social,

determina sua sobrevivência social e isso tem uma importância decisiva em sua vida, pois suas atitudes sociais diante de seus pares, decidem sua sobrevivência social.

2.4.3 Dançar no *monde*

Como observado no Capítulo II, a alta classe da Idade Média vê a necessidade de utilizar-se do corpo e de seus movimentos possíveis para evidenciar sua “superioridade” em relação aos outros estratos. Dessa necessidade se origina o que são conhecidas como danças “metrificadas” que “serão exercícios em que se exige, antes de tudo, a beleza das formas; serão as danças das classes desenvolvidas culturalmente, das classes dominantes”. Bourcier(BOURCIER, 2001,p.55).

As manifestações artísticas oriundas do ambiente de corte começam a se organizar dentro desta lógica de distinção social. A dança passa a ser mais um instrumento utilizado pela corte que permite alguma evidência que legitime a dominação do estrato social da alta classe medieval. A dança de divertimento da corte que de acordo com Bourcier (2001), nasce para se diferenciar das danças populares ao ganhar regras restritivas, se organiza como um elemento a mais da lógica de distinção social os quais os nobres estão inseridos. Serve também como instrumento pedagógico condicionador das novas regras de comportamento social. O corpo assim, passa por um processo de mudança contínuo, porém radical, pois os velhos hábitos dos cavaleiros feudais vão aos poucos sendo substituídos por outros hábitos que desconstroem sua relação com a naturalidade e a realidade.

As intensificações dos saberes originam intensificações de controle de condutas. O processo de estratificação originado na corte em relação aos não partícipes desta, se estende agora aos próprios partícipes da corte. Para continuar no centro das festividades cortesãs, ou seja, no centro das atenções de todos os membros da corte, inclusive a do soberano, é preciso que o cortesão bailarino se concentre no esforço que conseguir acompanhar a lógica dos passos. Um passo em falso e o membro da corte será notado por todos, mas não como ele necessita ser notado, será notado do pior modo que um cortesão pode ser notado, pela gafe social, por não controlar e não saber previamente os movimentos que se corpo deveria fazer. Ao errar a coreografia, ou não conseguir entender a lógica dos passos da coreografia, simbolicamente traduz-se como se ele não conseguisse entender a lógica da corte, não conseguisse controlar ou não soubesse controlar suas condutas e afetos diante da corte e isso diria que sua *hexis* corporal não seria apropriada para se autoconsiderar e ser considerado um membro da corte. Não que todos os membros da corte obrigatoriamente precisam dançar nos encontros, mas

aqueles que se arriscam precisam se preocupar ainda mais em não cometer erros diante dos outros. Pois mesmo aqueles que não dançam possuem algum conhecimento sobre as regras instituídas.

A educação dos gestos e atitudes corporais, não se concentra apenas nos participantes das coreografias da corte, mas em todos que entendem e decifram os códigos das novas regras de dança. O único ambiente que possibilita o aprendizado dos novos códigos de conduta corporal estabelecidos é o da corte. Uma vez fora deste círculo social, o indivíduo não compreende a nova lógica de atitudes corporais necessárias para conseguir algum tipo de sucesso em suas estratégias de ascensão social. Todo o conhecimento produzido fora dos ambientes das cortes não é considerado como conhecimento, portanto não é reconhecido pelos partícipes do estrato que se autoconsidera como humanamente superior.

A dança aqui se reinscreve como instrumento de legitimação de uma superioridade humana auto-intitulada pelos próprios cortesãos e indica àqueles que não entendem seus códigos simbólicos, pois não compartilham das mesmas regras de comportamento, e que são considerados humanamente inferiores.

Dentro da corte, a dança é utilizada pelos cortesãos como um meio de saber se relacionar corporalmente. Aprender as regras de dança significa se condicionar psíquica e fisicamente ao *ethos* estabelecido. O aprendizado das novas regras de dança, que são reflexos das novas regras de comportamento, contribui, para aqueles que têm seus corpos educados por ela, para uma atuação social mais eficaz dentro da figuração das cortes, pois o próprio surgimento de técnicas nasce da necessidade de distinção, portanto as novas técnicas em si indicam distinção. Se distinguir entre os distintos é o exercício de atuação constante que os cortesãos são obrigados a fazer para chamar para si a atenção e os favores de seu soberano.

O papel da dança na formação da *hexis* corporal dos dançarinos da corte realiza a função de educar os outros cortesãos para as atitudes corporais adequadas e ideais e ao mesmo tempo realiza a função de estratificar. A *hexis* corporal dos dançarinos cumpre um papel político de representar o ideal de atitudes corporais da elite, ou seja, o papel de distinção social, em relação às outras camadas dominadas, e de se auto-representar como possuidor de uma construção corporal considerada ideal, quando disputa papéis centrais dentro da sociedade de corte.

É preciso salientar nesta análise que o processo de construção da *hexis* corporal que o bailarino representa não segue uma linha de construção homogênea. Sendo parte

integrante do processo histórico-social de construção da civilização dos costumes do homem ocidental, o processo de construção da *hexis* corporal do bailarino ao longo do processo civilizador passa por novas construções, reconstituições de construções outrora elaboradas, negações de atitudes corporais de um passado recente, inspirações de atitudes corpóreas de passados mais remotos. E assim como os processos histórico-sociais, a construção da *hexis* corporal do bailarino deve ser pensada também, sempre como um ir e vir constantes, pois está condicionada à instabilidade dos ímpetos de criação humana.

Citemos a dança macabra do cemitério dos Inocentes em 1424, narrada pelo *Journal du bourgeois de Paris*, outra que o duque de Borgonha mandou celebrar em 1449 em sua mansão de Bruges e, finalmente, a que os Franciscanos de Besançon executaram na Igreja de Saint-Jean após seu cabido provincial em 1453. Encontramos três fontes de inspiração: popular, que insiste no realismo, nobre, destinada ao espetáculo; religiosa com o objetivo edificador. (BOURCIER, 2001, p.58).

É na corte francesa que as regras de comportamento social regidas pela lógica do jogo social da corte se tornam mais complexas e rígidas. Se tornando bem vinda qualquer regra que possa distinguir seus integrantes. As novas regras da dança são introduzidas na corte francesa através dos coreógrafos italianos e são muito bem recebidas pelos cortesãos franceses:

A partir de Francisco I, uma verdadeira vida de corte organiza-se pela primeira vez. Ele agrupa fidalgos não titulares de cargos essenciais do Estado, que são confiados a especialistas. Os cortesãos têm vocação para lutar com brio e para procurar o refinamento do comportamento com o objetivo de elaborar uma arte de viver com elegância. Para esta nova sociedade, a dança, aperfeiçoada pela Itália, será um exercício apaixonante. (BOURCIER, 2001, p. 69).

O exercício apaixonante que Bourcier comenta não somente é o aprendizado da técnica em si, por simples prazer de dançar. A lógica da distinção passa por todos os âmbitos da vida do cortesão. O aprendizado da técnica é mais uma chance que o

cortesão tem para chamar atenção dos membros da sociedade. Além de poder ter o privilégio de representar um espetáculo encomendado pelo soberano.

Segundo Bourcier(2001), o renascer do homem enquanto o centro de suas ações na Itália, possibilitou, em todos os ramos da arte, um crescimento técnico sem precedentes que sem demora foi importado pela corte Francesa: “No campo do pensamento e das artes, a Renascença francesa passa pela renascença italiana. Para compreender a evolução da coreografia na França do século XVI, é preciso examinar a do Quattrocento.” (BOURCIER, 2001, p. 63).

Pode-se entender que o balé e suas regras emergentes, que se tornam cada vez mais rígidas, sejam usadas pelos cortesãos como instrumento de legitimação de força política dentro e fora da corte. Ao alcançar uma *hexis* corporal considerada por todos os membros da corte como ideal, o cortesão também tem chances de alcançar o prestígio social que está interinsecamente amarrado ao sentido de sua existência. Se o integrante da corte passa a fazer parte dos círculos que instiuem as regras a serem seguidas, seu status social é ainda mais reconhecido, podendo ser mais ainda caso o cortesão ajude a sua corte a ser reconhecida diante de toda a Europa, como o já observado caso de Beujaoyeux, com seu *Ballet comique de la reine* que instituiu para todas as outras cortes,a partir de 1581, o balé à francesa.



Fig. 398.—Representation of a Ballet before Henri III. and his Court, in the Gallery of the Louvre.—Fac-simile of an Engraving on Copper of the “Ballet de la Royne,” by Balthazar de Beaujoyeux (folio, Paris, Mamert Patisson, 1582.)

Todavia, no reinado de Luiz XIV, entre todas as artes, a dança tem uma importância política diferenciada. E seu papel na vida dos cortesãos parece ser central. Os cortesãos que acompanham o Rei em seus treinamentos diários, submetendo seus corpos à rigidez das regras de estruturação e manutenção de uma *hexis* corporal distinta, têm a possibilidade de estar em par de igualdade com a *hexis* corporal do próprio Rei, já que, a fim de se apresentar uma coreografia, todos precisavam de treinamento igual.

Estar de acordo com a postura corpórea considerada como o ideal de um corpo distintamente aristocrático e compartilhar com o próprio Rei os conhecimentos necessários para se adquirir esta postura ideal, pode possibilitar, diante dos outros partícipes da corte, um passo a frente na corrida do reconhecimento social que constitui a lógica da corte. Conforme Faro:

Durante o reinado de Luis XIV, a dança ganhou ainda maior incremento. O próprio rei adorava dançar... No período entre 1650 e 1669, criou um extraordinário número de personagens desempenhando os papéis mais variados, desde um comediante trivial até a personificação de deuses e heróis da Antiguidade. E Luis XIV gostava de se acercar da nata de sua corte e de artistas. Entre seus primeiros bailarinos estava Bassonpierre, que era marechal-de-campo de seu Exército e passou a estimular indolentes cortesãos que chegaram a ser verdadeiros semiprofissionais, pois dedicavam todo seu tempo à dança. Molière escrevia libretos e compositores como Lully e Beauchamps compunham a música para essas extravagâncias reais. (FARO, 1987, p. 33).

De alguma forma, saber as regras de dança que se tornam cada vez mais rígidas, ter habilidade para acompanhar este processo de intensificação de regras, possibilita ao cortesão ser possuidor de mais uma arma para manter ou escalar posições de destaque. Em seu corpo se encontram inscritas parte das regras de etiqueta social que podem ajudar a existência social do indivíduo frequentador da corte:

A sociedade de corte é aprisionada num modo de vida rígido, submetido às regras minuciosas de horários, de precedência. Sua única função é dar uma representação de si mesma. A etiqueta é o libreto de uma imensa peça de teatro, onde cada um tem, em seu grupo, um papel preciso, imutável, a não ser por promoção especial, solicitada por todos os meios

ao grande empresário real. Teatro onde tudo é calculado para a exaltação, o distanciamento, a divinização da vedete única, Luís, deus-rei-sol. (FARO, 1987, p. 112).

A “camisa-de-força” que a dança estava submetida apenas é o reflexo do controle que Luis XIV submetia seus súditos. Ainda mais porque o próprio Rei se mostra um grande admirador da arte em questão. Sua admiração não só acontece no nível da observação, como também, e ainda mais, em um nível prático. Luis XIV é célebre por ser um Rei-bailarino:

No entanto, quando voltou a calma, o balé de corte volta novamente à moda... 1651, quando no *Ballet de Cassandre*, o jovem rei debuta aos treze anos, como dançarino. É verdade que, desde muito cedo, ele toma todos os dias aulas dança e pratica com tanto ardor que chega a inquietar seus médicos... Três meses mais tarde, Luis XIV aparecerá no *Ballet des fêtes de Bacchus* (Balé das festas de Baco) como “trapaceiro embriagado” e como musa. Depois da Fronda dos príncipes, os balés de corte se multiplicam e, a partir de 1653, o *Ballet de la nuit* mostra que o gênero assimilou a cenografia italiana, ao mesmo tempo em que seu tema principal é a adulação do rei. (FARO, 1987, p. 110) .

A regras de etiqueta inscritas no corpo do bailarino, o torna automaticamente em um instrumento pedagógico. Através de suas atitudes corporais distintas da maioria e de acordo com a do Rei, seu corpo ensina aos outros cortesãos, que compartilham a mesma racionalidade, os gestos e atitudes preferíveis e até necessários para se manter dentro dos círculo da corte. Portanto não só as mensagens contidas nos bailados podem ser consideradas como instrumento de legitimação e propaganda real:

Os temas escolhidos eram geralmente mitológicos, e o rei sempre representava o papel da divindade vencedora, adorada pela corte circundante. Esse gênero de espetáculo serviu até como uma propaganda nacionalista francesa, pois através dele se mostrava aos embaixadores estrangeiros o poderio francês. (FARO, 1987, p. 32).

Mesmo quando estes cortesãos bailarinos não estão dançando, a inscrição em seus corpos permanece e essa inscrição feita através dos exercícios necessários para se

obter a habilidade de dançar de acordo com as regras é que o distingue e, distingue permanentemente, o que é considerado aceitável e ideal em relação às posturas, atitudes e gestos corporais dentro da corte:

Assim, surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância que a emoção que o produz. Há ruptura entre interioridade e exterioridade, o que explica o fato de a dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio. / Uma outra consequência é que a expressão individual, o pitoresco, o natural são recusados em favor de uma ordem estabelecida com desejo de perenidade. (BOURCIER, 2001, p. 113).

A missão elaborada por Luis XIV e Colbert para a Academia real de dança pode ser considerada incisiva, pois sua única função é a de conservar as regras corporais de etiqueta estabelecidas pelo próprio Rei e seus coreógrafos: “Desta forma, nenhum espetáculo de dança novo pode ser apresentado antes de ser aprovado pelos acadêmicos.” (BOURCIER, 2001, p. 114).

Ao pensar sob a perspectiva de Foucault no que concerne à construção de uma *hexis corporal* estruturada como uso político, percebemos mais facilmente a descoberta do uso do corpo como objeto de poder no período classicista da arte ocidental. O interesse que este período manifesta pelo corpo, deriva da possibilidade de manipulação deste corpo, pois a possibilidade de modelar, treinar, exercitar para que o corpo se torne hábil e obediente, portanto dócil, aos interesses de preservação do poder estabelecido está manifestada na atenção dada ao corpo por seu soberano. Escolhemos ponderar sobre o corpo a partir da visão de Foucault que considera um corpo dócil quando este pode ser transformado no intuito de ser aperfeiçoado e facilmente se submete e se deixa utilizar:

Em qualquer sociedade o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas, no entanto são novas nessas técnicas. A escala em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo mesmo ao nível da mecânica – movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia e a

eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas””. (FOUCAULT, 1987, p. 117).

Ainda sob a ótica de Foucault, todo esse empenho em disciplinar a totalidade do corpo tem como intento primário a possibilidade de o indivíduo ter domínio sobre o próprio corpo. Entretanto quanto mais disciplinado e dominado o corpo pelo próprio indivíduo, mais moldado à forma idealizada e exterior ao corpo do indivíduo ele se encontra.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. (FOUCAULT, 1987, p. 119).

Pensemos, portanto que a escolha de Luis XIV em instituir primeiramente a academia Real de Dança em detrimento das academias de Letras e de Ciências não seja somente um capricho pessoal de gosto adquirido, mas uma escolha feita concomitantemente às preocupações, no que concerne aos métodos de dominação, de sua época. Tanto que a missão primordial da criação de sua academia Real de Dança é a conservação. A criação de acadêmicos de dança reflete a preocupação de Luis XIV em ter controle absoluto sobre as criações coreográficas e até mesmo de atitudes corporais consideradas de vanguarda. A preocupação em conservar criações corporais pode ser considerada como um símbolo de sua preocupação em conservar o poder.

Assim como as regras rigorosas da etiqueta de corte cujo Rei-bailarino impõe a seu séqüito sem frouxidão, as atitudes corporais, que se inserem dentro das regras de etiqueta cortesã, sofrem uma intensificação de regras coercitivas. Formula-se a política de domínio dos corpos. As informações, gestos e comportamentos que o corpo

oferece sofrem manipulações calculadas no intento de preservação do poder estabelecido.



Luis XIV.Rei sol.
300 x 451 - 18k - jpg - www.avendanova.com.br/reisol.JPG

O Rei se utiliza da arte da dança, para definir as regras de expressões corporais próprias à etiqueta de corte. Luis XIV se utilizou dos “favores” de três artistas-cortesãos para construir o ideal de arte-cênica francesa. Beuchamps, Molière e Lully formam a tríade que define e realiza as projeções e anseios da política de manutenção do poder de Colbert e do Rei no que corresponde a manutenção e criação de uma *hexis* corporal conveniente dentro da figuração específica da corte francesa.

2.4.4 Molière

Segundo Bourcier (2001), a contribuição de Molière para a dança reconhecida na corte de Luis XIV foram suas comédias-balé. De suas vinte oito obras, doze são consideradas comédia-balé, onde, ao menos em quantidade de entradas, a dança possui um valor maior que o do próprio texto.

Molière distingue suas comédias-balé em relação ao público participante. Quando apresenta suas obras para o público freqüente de seu teatro, não se preocupa tanto em dar ênfase às questões técnicas da dança, porém quando seus espetáculos são encomendas da corte, esses enfatizam tanto a técnica da dança clássica, como neles predominam o luxo e maquinarias.

Ao misturar a dança e a comédia, Molière apenas seguia o costume dos autores de farsas e de comédias de seu tempo. Mas seguiu-o com seu gênio. Muitos documentos iconográficos provam-nos que os atores da *commedia dell'arte* dançavam. Neles vemos cambalhotas, às vezes grotescas, de *Pantolon* de Arlequim, dos inúmeros *Trivelins* e *Matassins*. Mas não sabemos com precisão em que consistiam essas danças. As coletâneas de música, que foram publicadas no final daquele século ou no começo do século XVIII, nada nos informam de preciso, anão ser indicações de ritmos vivazes, poderíamos dizer dançantes, mas nada que evoque as danças da moda. Sem dúvida, as danças da *commedia dell'arte*, dos comediantes, ambulantes ou não, devem ter tido formas livres, parecidas com as *entrées* de demônios ou macacos, tradicionais no balé de corte. (BOURCIER, 2001, p.120).

Bourcier (2001) também aponta para contribuição de Molière na dança uma questão ainda mais relevante. Existe nesse período um ponto de discussão já desde os primórdios da escola clássica sobre a aplicação da técnica clássica. Conservá-la no artificial da ópera, mantendo-a puramente formal e deixando-a cada vez mais rígida, o que é denominado de balé de dança pura, ou inserir o movimento dentro de uma ação dramática, deixando a mostra os sentimentos humanos, chamado de balé de ação. Molière opta e defende, quando permitido, a segunda opção. Porém, Bourcier (2001) também afirma que Molière acompanhou o balé de corte na maioria das vezes, apesar de acreditar no balé de ação que só será plenamente utilizado um século depois por Noverre.

Uma concessão aos hábitos: a obra se inicia por um prólogo dirigido ao rei. Dedicatória e louvação que o hospedeiro não podia dispensar. Após este estereótipo, um outro: a náiade responsável pelo cumprimento faz com que dançam as dríades, faunos e sátiros, que saem das árvores como nos balés de corte. Mas as outras intervenções tem um caráter diferente.(BOURCIER, 2001, p.124).

As intervenções de Molière carregadas do caráter divergente do balé de ação em suas obras apresentadas na corte, não seriam aceitas sem contestações, correndo-se o risco de rejeição total diante do gosto do Rei e do projeto político do primeiro ministro. Diante dessa figuração social distinta em que os seus participantes precisam, para sobreviver dentro dela, não demonstrar qualquer tipo de sentimento sem que antes tenha passado pelo crivo de sua própria razão, calculadora das possibilidades de sobrevivência, ou morte social e que estes cálculos racionais são feitos a partir das fórmulas ditadas pelo Rei, o risco de Molière em cair em desgraça diante do Rei ao optar pelo balé de ação, que propõe o oposto das atitudes racionais, é inequívoco.

Molière, consciente desse risco, toma suas medidas, no intuito de evitar qualquer possibilidade de desastre social, ao explicar de antemão pela sua ousadia em ter inserido o balé de ação nas encomendas de espetáculos reais. Bourcier (2001) esclarece que Molière se desculpa por ter inserido a grande novidade de o balé ser “costurado” ao assunto da peça. Como subterfúgio para não “chocar” seus espectadores mais caros, Molière insere na peça “relatos” explicativos da ação, bem como dedica “versinhos” aos seus expectadores mais importantes. Ao se utilizar dessas “técnicas cênicas” de subserviência ao Rei, ele se desculpa por não construir, conforme os costumes, um verdadeiro balé de corte, com seu esquema tradicional que separa movimento da ação dramática.

Em seu prefácio, Molière dá detalhes sobre a utilização da dança: “ O objetivo era também apresentar um balé; e, como só havia um pequeno número de dançarinos excelentes, fomos obrigados a separar as *entrées* deste balé, e a idéia foi jogá-las nos entreatos da comédia, para que esses intervalos dessem tempo aos bailarinos de voltar com outros trajes; de forma que, para não cortar o fio da peça com estes intervalos, achamos que deveríamos costurá-los ao assunto da melhor maneira possível e transformar o balé e a comédia numa coisa só: mas como o tempo era muito curto e tudo isto não foi organizado por apenas um cérebro, os senhores acharão talvez que alguns trechos do balé não se inserem na comédia tão naturalmente quanto os outros. De qualquer forma é uma nova combinação para nossos teatros”. (BOURCIER, 2001, p.125).

Entretanto, Warnke (1996) aponta que, apesar da rigidez imposta aos membros da corte, portanto, também aos artistas da corte, as chances de determinados artistas caírem em ruína, por não concordarem e não se submeterem ao gosto do soberano, ou até ao negar alguma encomenda, possa não acontecer efetivamente. Mesmo se sabendo subservientes ao Rei, há formas de resistência por parte dos artistas de corte à imposição do gosto do soberano. Essas resistências, de uma forma ou de outra, impõem um determinado tipo de relação entre o artista e o soberano, este último percebe as limitações do uso de seu poder sobre os artistas, afinal a grandiosidade do artista está intimamente ligada com a capacidade de escolha e da imagem grandiosa do próprio Rei. Ao entrar para esfera mais reconhecida do serviço artístico da corte, o artista poderia comportar-se como se não houvesse nenhum outro que o pudesse substituí-lo naquela função. Por outro lado, o soberano sabendo-se portador de uma inigualável virtude, tem consciência de ser dono de um valor incomparável e que, portanto, sempre expõe o que existe de mais adequado àqueles que o cercam.

Ao mesmo tempo em que o artista se sente insuperável, justamente por ser escolhido para trabalhar para e com o Rei, a imagem que o artista passa em suas obras consideradas como geniais, não é só de si, porém se o artista é genial, isso acontece, pois o próprio Rei o é. Necessariamente surge uma dependência recíproca entre as duas partes. E esta dependência entre as duas partes, faz com que ambas as partes reflitam muito bem antes de tomar atitudes que poderiam destruir sua imagem pessoal perante aos outros membros da corte. Por um lado, o artista pode não abrir mão do seu conhecimento em detrimento dos desejos do Rei, sob o risco de cair em ruína dentro do círculo de artistas iguais, e talvez mais tarde até dentro da própria corte. E por outro lado, o Rei, consciente de que sua imagem está em jogo, quando apresentada diante da

corte qualquer tipo de manifestação artística, reflete, antes de impor, ou seu gosto pessoal, ou seu projeto político, diante da resistência de algum artista considerado por todos como genial.

Repetidamente os príncipes se chocavam com a teimosia de seus artistas, que podiam a eles se contrapor com a inevitabilidade de um fenômeno da natureza. Chamavam-se os artistas de “fleumáticos”, “doidos varridos”, ou de “cabeças quentes”, e sabia-se que eles “ fora de sua função são sempre assim”. Sobre as exigências excêntricas de Pierre Puget, Colbert recebia o seguinte esclarecimento: “As pessoas com um talento como o dele, em geral, têm algo de peculiar e nem sempre observam sem eu modo de falar e agir as regras que devem ser respeitadas com relação a si e aos outros; sobretudo, eles tendem a uma atitude de teimosia, e esse é também o maior defeito do senhor Puget. (WARNKE, 1996, p.350).

Ainda segundo Warnke (1996), há uma outra questão, dentro do meio artístico que provavelmente, assim como outros artistas, Molière medita. Ao se reencontrar com o mundo particular da corte quando passa a ser protegido do irmão do Rei, conhecido como Monsieur, origem do nome de sua nova companhia, Molière que vivera durante quase toda a sua vida em contato com a esfera urbana, tem a consciência de que as relações sociais de sua vida passam a sofrer mudanças cruciais. A figuração social da corte causa à Molière certo estranhamento, apesar de conhecê-la na sua intimidade, a “esfera urbana estava fortemente enraizada no artista, e ele permanecia preso às formas de pensar da cidade ao entrar para o serviço da corte.” (WARNKE, 1996, p.352). O policiamento de si, nesse caso, em que o artista tem o conhecimento de duas esferas sociais díspares, se faz necessário a todo o momento, ainda mais, quando se tende a escolher os gostos da esfera contrária à representação do Rei.



Balé de Ação-Lago dos Cisnes. ABT. www.abt.org/

Porém, a trajetória social de Molière pode explicar sua “ousadia” diante do plano classista das artes de Colbert e, principalmente diante do Rei. Molière é filho de um artesão parisiense, servidor do Rei Luis XIII. Aos 18 anos, Jean-Baptiste Poquelin, recebe de seu pai o título de *Tapissier du Roi* (Tapeceiro ordinário do Rei), e o cargo associado de *valet de chambre* (criado de quarto). Dentro da etiqueta de corte, ser participante da criadagem da ala mais íntima, significa gozar de intimidade com o Rei, portanto de prestígio social e oportunidade de conhecimento das regras sociais estipuladas pelo próprio soberano. Contudo, as criações e ousadias artísticas dentro do ambiente da corte, podem também ser consideradas a partir da perspectiva do quanto o artista se encontra inserido na lógica da corte e não somente por sua genialidade, mesmo porque ser ou não ser considerado genial, dentro de uma figuração social específica, depende do quanto essa figuração está preparada para compreender e aceitar a obra artística. Quanto mais a obra está de acordo com a racionalidade própria da figuração, mais ela será compreendida, portanto mais chances de ser considerada genial, mesmo quando, no caso de algumas comédias de Molière, a obra seja uma crítica da própria racionalidade em questão.

2.4.5 Lully

A contribuição para a dança dentro da corte de Luis XIV de Jean-Baptiste Lully, originalmente Giovanni Battista Lully, é bastante distinta da contribuição feita por Molière.

Bourcier comenta que Lully acaba por restringir a dança a intermédios entre as tragédias líricas. No entanto, seu papel pode ser considerado também como de grande importância. Apesar de limitar a dança à simples elemento decorativo ao focar somente o virtuosismo e a forma elegante dos bailarinos, voltando-se ao trivial imperante do período do balé de corte, Lully não despreza a dança, ao contrário, ele tem uma participação efetiva nas coreografias das óperas, tanto quanto a participação de Beauchamps:

Reformava as *entrées*, imaginava passos de expressão convenientes ao tema e, quando havia necessidade, punha-se a dançar diante dos dançarinos para lhes fazer compreender rapidamente suas idéias. (BOURCIER, 2001, p.138).

Porém, a dança, sob o comando de Lully, é usada como elemento subalterno de ornamentação das óperas. Conservar o teor do balé de corte é a preocupação central de Lully, conseqüentemente conserva-se também os trajes utilizados que não facilitam grandes movimentações de caráter expressivo.

As pessoas dançam em trajes urbanos, com penachos e perucas; as mulheres de salto alto, vestidos de corte. Isto não devia facilitar a velocidade e a ação. Além disso persistia o habito da máscara: (BOURCIER, 2001,p.141).

As coreografias supervisionadas por Lully são feitas, antes de tudo, para agradar aos nobres. O músico tem consciência de que trabalhar com o virtuosismo na dança está de acordo com o gosto e as necessidades de um público que a todo o momento está preocupado em se auto-representar o melhor possível. Para conseguir representar nos palcos a racionalidade própria da aristocracia, é preciso aliciar um grande número de

bailarinos profissionais para sua academia. Institui-se sob sua direção, portanto, o profissionalismo e conseqüentemente elevação do nível técnico, pois dentro do ambiente dos bailarinos profissionais há a competição para conseguir papéis centrais e, conseqüentemente destaque perante o Rei. Apesar de Lully conseguir intensificar o processo de profissionalização dos bailarinos, inclusive ao levar as bailarinas para o palco, o músico sabe que seu soberano tem um gosto especial para com a dança, e em conseqüência deste fato, os aristocratas que rodeiam o soberano também vão se interessar pela dança não só como espectadores, porém como dançarinos.

No entanto, os cortesãos adoravam dançar para o público pagante. Chegou-se a ver, num domingo, o aparecimento diante dos espectadores surpresos do “jovem príncipe de Diechrstein, filho mais velho do príncipe de mesmo nome, grande mestre de sua Majestade, a Imperatriz reinante, esposa do imperador Leopoldo(...) Apareceu no teatro vestido magnificamente e mascarado segundo os costumes e tomou o lugar de um dos principais mestres empregados pelo senhor Lully. (BOURCIER, 2001, p. 141).

As apresentações supervisionadas por Lully, desde a morte de Molière, são consideradas como tragédias líricas, onde os *divertissements* são sempre dançados de forma repetitiva e apesar de algumas intervenções de nobres dançarinos, o principal executor desses *divertissements* é seu também parceiro de produções coreográficas, o mestre de dança e coreógrafo, Beauchamps, primeiro mestre de Balé da Academia de Dança.

A preocupação excessiva de Lully, em apenas conservar as regras de dança estabelecidas e em intensificar o virtuosismo dando ênfase à formalidade excessiva do movimento e diminuindo a dança apenas em divertimento, pode ser justificada por sua trajetória social. De acordo com Bourcier (2001), Lully não é originário da França. Nasce em Florença, como filho de Moleiro e é levado, aos 14 anos à França pelo cavaleiro de Lorraine para servir à senhorita de Montpensier no serviço de leitor de italiano. Torna-se um dos melhores violinistas da orquestra privada desta princesa. Ainda em 1653, provavelmente tem um primeiro contato com Luis XIV ao dançar juntamente com o Rei o *Ballet de la Nuit* Iniciou-se então como violinista na corte de Luís XIV, para em seguida ser nomeado diretor do recém-formado grupo *Petits Violons*

e em 1661, superintendente da Música. Em 1662 torna-se também companheiro de criação de Molière

Lully segue uma carreira promissora, porém a todo o momento ele se preocupa em cada vez mais galgar postos de destaque, como também meios de manter-se nestes postos na corte. Um episódio entre outros, marca essa necessidade de Lully em produzir a manutenção constante de sua influência perante o Rei: De acordo com Bourcier (2001), em 1669, o poeta Perrin juntamente com o músico Cambert, receberam o privilégio de abrir uma Academia Real de Música, com um monopólio de vinte anos. No entanto, o intento não obteve sucesso e Perrin foi preso em 1677 por dívidas e Cambert assassinado pelo mesmo motivo. Lully foi visitar Perrin na cadeia e comprou sua parte da Academia. Segundo o panfleto publicado após a morte de Lully, que recebe o título de “Carta de Clément Marot que concerne ao que aconteceu quando da chegada de Jean-Baptiste de Lully no Champs-Élysées”; o criado de quarto da rainha Maria Tereza relata que, apesar do fato de “Molière ter combinado com Lully de irem pedir juntos o privilégio, o último foi ver o Rei dois dias antes da data combinada”. Portanto Lully fez questão de obter somente para si o privilégio de abrir a Academia Real de Música e Dança e ainda cria um decreto que proíbe os atores de se apresentarem acompanhados por mais de duas àrias e mais de dois instrumentos, como também retirava da companhia de atores de Molière o direito de representação de sua música. Diante desse fato, a ruína de Molière está decretada, pois seu repertório é composto por peças musicadas e dançadas. Molière naturalmente se queixa ao Parlamento, onde consegue a suspensão desta cláusula.

Haskell(1996), ressalta que desde o período de Richilieu, já se manifesta na esfera social da corte francesa, uma política de exaltação nacionalista. Em decorrência, do sentimento de superioridade dos representantes da corte francesa, esta, que sempre absorveu e se inspirou na arte oriunda da Itália, começa a desenvolver um processo em que se torna hostil à arte italiana. O processo se intensifica na medida em que a França estabelece seu poder na Europa. Ao instaurarem seu poder, Colbert e Luis XIV promovem a exaltação dos artistas franceses em detrimento dos italianos. É necessário que sua corte se auto-acredite como superior a todas as outras da Europa. A política do orgulho nacional dos franceses é constituída em todos os âmbitos do governo. O campo das artes não poderia ser esquecido, afinal é um dos principais instrumentos de legitimação do poder do Rei diante de sua corte e da Europa. A França desenvolve um gosto artístico específico que rechaça principalmente seu maior oponente, considerando

o rebuscamento italiano como repugnante. Não necessariamente, a França consegue se livrar da influência italiana no período de Luis XIV, muita vezes ainda ela acaba por buscar a genialidade de seus artistas.

Logo após que o rei instaurou seu reinado com grande barulho, Luis e Colbert começaram a examinar as propostas relativas à construção da fachada leste do palácio real. Colbert era hostil a Le Vau, que fora o principal arquiteto de Mazzarino. Procurou, portanto, projetistas franceses que pudessem substituí-lo, mas sem sucesso. Obrigado a reconhecer seu fracasso, voltou-se para a Itália. (HASKELL, 1999, p.306).

Todavia, quanto maior o poderio Francês dentro da Europa, mais se observa segurança quanto a um gosto particular da corte francesa. A França, ao perceber seu poderio político militar, começa a se exercitar no desígnio de exportar seu gosto para outras cortes européias, em consequência de seu escopo, cada vez mais se faz impossível não ser hostil àqueles que no *Quattrocento* foram os grandes exportadores de cultura na Europa.

Inserido nesse contexto histórico-social está Lully, um italiano servidor da corte francesa em seu período de auge absoluto, onde se exala continuamente a arrogância do nacionalismo francês por todas as partes do palácio. Ser um italiano em um período em que o projeto político em relação à arte é rechaçar principalmente os italianos exige uma estratégia de sobrevivência dentro dessa figuração no mínimo acertada e no limite inescrupulosa. As pressões sociais que Lully enfrenta são muito mais profundas que as de seus parceiros de criação artística, Molière e Beauchamps, pois entre outras “virtudes” diante da corte, primeiramente ambos são franceses. Portanto, não é de se estranhar que Lully siga à risca toda e qualquer ordem oriunda de seu soberano, mesmo já naturalizado francês. Este, sem dúvida não é o momento de se exaltar a “genialidade do artista florentino”. Apesar de ser conhecido como um cortesão sagaz, pois ao mesmo tempo em que consegue fazer os gostos da aristocracia francesa, que quer aparecer e dançar vez ou outra, consegue “dominar” sua relação com seus bailarinos profissionais, hora ou outra prejudicados pelos caprichos da corte, é de se esperar que o esforço para entender a racionalidade específica da corte francesa é bem maior, e, portanto, os riscos de um fracasso social também são. Toda escolha sua a fim de conservar e ou galgar novos lugares de destaque dentro da corte é muito mais arriscada, pois Lully não

compartilha de títulos herdados, todos os seus títulos são conquistados por seus esforços inescrupulosos ou não. Como não herda títulos na corte francesa, também não herda nenhuma pensão, portanto é necessário, que além de manter o status, Lully mantenha suas finanças em dia.

Em agosto de 1684, Lully conseguiu com que se decretasse "proibido estabelecer óperas no reino sem sua permissão ou de seus representantes". O Florentino abocanha tudo", como apelidava La Fontaine, logo teve a ocasião de converter esse favor em dinheiro:"(BOURCIER, 2001,p.142)

Assim, a mais certa cartada que pode tomar diante deste contexto é de ser totalmente subserviente ao projeto de Colbert e aos desejos pessoais do Rei, para que assim possa cair e se manter nas graças reais. Construir criações artísticas que vão de encontro aos projetos de Colbert e ou que não agradem diretamente a Luis XIV, está fora de contexto para sua sobrevivência e manutenção de seu status, adquirido através do exercício constante da cortesia, como também e talvez principalmente, através da necessidade de estar a todo o momento observando o jogo político de poder interno da corte francesa, justamente por ser, primeiramente quando da sua entrada da corte, um artista que por si já é considerado *outsider* e que ainda representa uma cultura rival.

2.4.6 Beauchamps

O papel de Beauchamps na corte francesa é o de definir as estruturas e os movimentos corporais adequados à dança clássica. Charles-Louis-Pierre de Beauchamps é conhecido como mestre de dança da França no reinado de Luís XIV. Bourcier (2001) esclarece que um dos bailarinos coreógrafos que mais ajudaram Luís XIV a construir e estabelecer a organização e conservação dos movimentos corporais da dança é Beauchamps que pensa a dança como uma arte que precisa ser organizada para que seja reconhecida universalmente. O coreógrafo oficial do Rei estabelece dentro da dança a mesma lógica de todas as outras artes representadas no universo da corte francesa. A forma se estabelece como o centro do interesse da arte do bailado em detrimento do conteúdo: “Beauchamps quer impor à dança uma organização reconhecida universalmente. Como toda a arte da época de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua conformidade a um canône fixo, e conseqüentemente, à sua rigidez.” (BOURCIER, 2001, p. 116).

De acordo com Elias, a necessidade de dar valor à forma e à beleza das formas, deixando de lado qualquer preocupação com conteúdo, se reflete na lógica de uma racionalidade que se manifesta no ambiente distinto da corte, e que aparece mais profundamente na corte do período do reinado de Luís XIV, que soube se aproveitar do equilíbrio instável de poder que se apresenta a seu favor para formar regras rígidas de etiqueta social que sempre o favoreça.

Por isso a preocupação excessiva de Luís XIV com a manutenção das regras estabelecidas nas artes e no bailado. A manutenção das regras de movimentos corporais simboliza a manutenção de seu poder. Por essa razão toda e qualquer possibilidade de mudança ou surgimento de novos passos e movimentos corporais necessita passar por seu crivo. Assim como o rei-sol-bailarino ditava as regras de etiqueta social a fim de fazer com que todos os membros da corte girassem em torno de seus desejos, a lógica de movimentação corporal e coreográfica de sua arte preferida pode ser considerada a mesma, pois em todas as apresentações, o bailado representa simbolicamente seu poder diante da corte. Portanto é preciso refletir com um cuidado excepcional sobre cada passo, cada gesto e atitude do soberano e de seu séquito de bailarinos cortesãos:

Regularidade, beleza formal, virtuosismo são o preço da técnica estabelecida por Beauchamps(...)Beauchamps trabalha a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se torna, forçosamente, artificial.(BOURCIER, 2001, pp. 116-117).

A artificialidade contida na técnica de Beauchamps representa a artificialidade cotidiana das relações sociais dentro da corte. Pode-se considerar que a arte preferida do Rei-sol-bailarino se torna o principal instrumento pedagógico de esclarecimento sobre as regras sociais que devem ser utilizadas e mantidas na corte:

A capacidade de controle e de auto-controle conscientes desenvolve-se em sociedades cuja estrutura específica exige uma dissimulação relativamente permanente e eficaz dos impulsos emocionais momentâneos, como meio de sobrevivência e êxito social, como característica integrante da estrutura da personalidade. Quando um cortesão, já adulto, olha-se no espelho, descobre que aquelas feições desenvolvidas por ele a princípio como uma dissimulação consciente tornaram-se parte integrante de seu próprio rosto. (ELIAS, 2001, p. 242).

Assim como as feições de seu rosto, seus gestos e atitudes corporais passam por um processo de auto-controle que de início, na tentativa de absover as novas regras corporais, são gestos conscientes, calculados. Ao analisar cada uma das formas dos movimentos em relação a cada situação social apresentada, o cortesão aos poucos incorpora gestos e atitudes reconhecidas na corte como ideais em seu cotidiano:

Poderíamos analisar da mesma forma todo o repertório de movimentos da escola clássico e louvar no sistema de Beauchamps pelo esforço talvez mais bem sucedido jamais feito para idealizar o corpo humano, para fazer dos gestos da dança uma criação tão bela e artificial quanto os versos clássicos. (BOURCIER, 2001, p. 118).

Gestos e atitudes estes representados nas “lições” coreográficas apresentadas pelo rei-bailarino e seus cortesãos. Pode-se compreender que estas lições de

movimentos e atitudes ideais são aprendidas conscientemente pelos membros da corte e através da intensidade de seu uso, se naturaliza em seus corpos formando uma *hexis corporal* distinta de outras figurações sociais e que se baseia no princípio de distinção e estratificação social.

A história de Beauchamps reflete sua íntima relação com a sociedade de corte desde seu nascimento. Beauchamps descende de uma família que se distingue tanto no campo da música quanto no da dança. Ser qualificado na música e não na dança, neste período específico, não compõe a regra geral. Tanto seu pai quanto seu avô servem artisticamente ao Rei. Seu pai Luis que, por pertencer ao conjunto de violinistas do Rei, provavelmente se destaca, entre as duas artes, no campo da música. E seu avô Pierre, que é conhecido como um renomado dançarino da corporação de mestres da dança.

Beauchamps, a partir de seu histórico familiar, deixa claro que, dentro da sociedade corte, caso queira participar dela, não tem alternativa de sobrevivência social, a não ser escolher a mesma profissão que seus antepassados. Dentro da sociedade de corte, os artistas que não nascem das famílias aristocráticas, são considerados pelas mesmas, como serviçais, porém, eles estão dentro de uma outra lógica de serviço. Ao contrário dos outros serviçais, esses artistas, são vistos considerados e reconhecidos pela sociedade de corte, chegando até a galgar posições distintas dentro do círculo aristocrático, caso caiam nas graças do soberano.

De acordo com Bourcier (2001), Beauchamps faz uma apresentação, que pode ser considerada como primeira de importância oficial na corte de Luis XIV, do *Ballet du dérèglement des plaisirs*, em 1648. E mais tarde em 1650, substitui Henri Prévost na função de professor oficial de dança do Rei. Porém até 1654 o coreógrafo oficial ainda é Prévost. É somente a partir de 1655 que Beauchamps recebe o reconhecimento de coreógrafo oficial da corte de Luis XIV. Como mestre de dança e coreógrafo oficial, é contratado por Molière em 1671, para reger e coreografar a música de *Pysché*¹⁵. Além de trabalhar com Molière, Beauchamps, também constrói sua carreira trabalhando com Lully, ambos os artistas cênico-musicais da corte.

Pode-se constatar que Beauchamps tem uma ascendência rápida e eficiente dentro da corte. Parte central de seu sucesso na ascendência rápida de sua trajetória social se dá à vivência durante as primeiras e fundamentais fases de sua vida no

¹⁵ Tragédia –balé que mistura versos, cantos e danças. É considerado um tipo novo de apresentação cênica por conta da mistura das três artes em uma apresentação. Baseada num romance de La Fontaine a respeito dos amores de Pysché e Cupido, 1669. O projeto de Racine para a encenação de Orphée é preterido a este projeto de encenação de Molière e Lully .

ambiente da própria corte, pois como vimos seu avô e seu pai já frequentaram o serviço artístico do Rei. Como tem contato íntimo com esta figuração específica, Beauchamps, acaba por reproduzir as estratégias de sobrevivência social que estejam de acordo com os desejos do ponto nuclear desta figuração, o Rei. Não necessariamente suas estratégias de sobrevivência são consideradas como políticas, apesar de serem. Beauchamps não se preocupa, assim como Molière e, principalmente como Lully, em lutar por cargos de destaque dentro da Academia Real de Música e Dança, apesar de, como visto anteriormente, conseguiu-os. Ele se concentra, em toda a sua carreira em seguir à risca o projeto de Colbert, não só por medo de perder seu status como artista, mas porque realmente acredita no projeto, para tanto, procura estabelecer uma arte que possa ser conhecida e reconhecida, em sua linguagem, universalmente, colocando a França em destaque mundial.



Cinco posições 400 x 104 - 54k - gif - 4.bp.blogspot.com/.../s400/gif

Por esta razão Beauchamps atua como colaborador fundamental dos interesses de Luis XIV, pois adianta o processo de controle e recriação de uma *hexis* corporal ideal aristocrática através da elaboração, codificação e manutenção da técnica denominada de clássica no campo da dança. Beauchamps, ao construir uma sistematização de possibilidades de movimentações do corpo baseadas na lógica de comportamento social da corte acaba por criar um sistema disposições corpóreas que possibilita sua reprodução, mesmo em outros tipos de figuração. Elas são observadas como a base fundamental da dança clássica até hoje. As cinco posições básicas - regras primárias do balé-, claramente reconstróem corpos a fim de que se moldem para uma atuação eficiente dentro da lógica do balé clássico. Ao reconstruir corpos, também são re-

significadas visões de mundo, por sua vez, trajetórias sociais, que passam a também sustentar escolhas baseadas em uma lógica avessa à sua realidade.

Considerações Finais

Na última parte do texto, pretendemos apontar algumas questões emergentes - que o presente trabalho tenha abordado, mas não desenvolvido. Mas que possam ser consideradas importantes não só para os bailarinos que tem sua base técnica na escola clássica, como para todos os indivíduos que trabalham a dança.

O bailarino quando compreende que sua trajetória social está intrinsecamente ligada à sua posição dentro de uma figuração social, toma consciência de que “suas” escolhas para sobreviver dentro de sua figuração, não são apenas “suas”. Quando perde a fantasia de ser um criador original, ele se auto-percebe um indivíduo construído socialmente, e representante de uma *hexis corporal* estratificadora que tem como lógica assumir uma posição diferenciada de superioridade humana diante de outras disposições corporais que não compartilham do mesmo *habitus* social da classe dominante.

O bailarino adquire condições de análise e crítica de suas ações cênicas cotidianas, podendo se questionar até onde interessa a ele seguir o caminho da lógica de distinção social, ou até onde interessa a ele pesquisar sobre sua outra *hexis corporal* “original” suprimida, quando do encontro com o balé, e considerada arbitrária por todos os agentes que participam ou desejam participar da lógica de distinção.

Foucault (1987) esclarece que ao se tornar alvo dos mecanismos de poder, o corpo oferece-se às novas formas de saber, entretanto, justamente por adquirir saberes adversos ao seu, este mesmo corpo construído para ser dócil e manipulável, produz “exigências de natureza” e de “limitações funcionais”. No exercício que lhe é imposto e ao qual resiste, o corpo desenha suas correlações essenciais e rejeita espontaneamente o incompatível.” (FOUCAULT, 1987, p.132).

Podemos considerar sob o prisma de Foucault (1987) que apesar de reorganizado e reestruturado para representar uma racionalidade diversa da sua original - através da disciplina do corpo - o bailarino clássico adquire apenas partes dessa racionalidade, como também consegue ainda manter inscritas em seu corpo, parte da *hexis corporal* original. Ao sustentar, mesmo que inconscientemente, elementos de duas disposições corporais diversas entre si, este corpo construído, que é solicitado a ser dócil até em

“suas mínimas operações”, consegue se contrapor, na sua individualidade ao expor “as condições próprias a um organismo”.

Contudo, o corpo do bailarino também recria através da adaptação. Ao subordinar seu corpo a uma reorganização de sua *hexis* primária ou original, para uma adversa a sua, o corpo do bailarino ao mesmo tempo subordina as disciplinas que o reorganizaram às características próprias de sua *hexis* corporal. Essas características peculiares à sua *hexis* corporal, que justamente o prejudicam e o colocam em “último lugar” dentro da corrida de reconhecimentos artístico-sociais dentro do campo da dança, podem ser estudadas e analisadas.

A possibilidade da pesquisa da procedência de sua *hexis* corporal original - considerada arbitrária pelo próprio bailarino -, através da análise do processo histórico e social que a outra parte de sua *hexis* corporal representa- a parte herdeira do balé clássico - pode permitir ao bailarino a possibilidade de produzir outras manifestações artísticas não mais reprodutoras do saber estabelecido.

Ao utilizar-se, do uso da disciplina que outrora potencializou suas forças, “em termos econômicos de utilidade”, e ao mesmo tempo a diminuiu, em termos de potência criativa e poder político, Foucault (1987), com os saberes analisados em sua *hexis* corporal “original”, o bailarino tem a possibilidade de retroceder o processo de dissociação do poder feito através do uso das disciplinas, que seu corpo sofre. Ao fazer o retrocesso para a análise da procedência de sua *hexis* corporal suprimida, o bailarino toma consciência e experimenta “novos” saberes.

Contudo, o bailarino pode não se auto-considerar e nem pode mais ser considerado somente como mais um capacitado e apto à reprodução cultural estratificadora. Ele pode não desejar mais fazer parte da busca incessante de elementos de reconhecimento artístico-social ligados à lógica estratificante, não permitindo, portanto que sua potência criativa seja usurpada e utilizada como elemento de legitimação de um poder que sempre o considerou como inferior.

Anexo 1:

Depoimento: Paulo César Conceição da Cruz.

Janeiro de 2009.

Meu nome é Paulo César Conceição da Cruz. Nasci em Marília , fui criado aqui todos esse anos e tive uma vida um pouco conturbada na infância ..É.. Porque ..é.. Meus pais vieram de fora, minha mãe tinha uma vida mais ou menos legal, meu pai também, mas devido meu pai ter alguns problemas com mulheres, acabou jogando muitas coisas fora, como... Meu pai uma época, ele tinha 8 terrenos, tinha carro e isso foi tudo perdido com o tempo, então eu presenciei isso desde pequenininho né... As interações do meu pai, meu separava da minha mãe, voltava, separava, então sempre tive uma vida meia conturbada.

Somos em 8 irmãos. (risos)... São bastante irmãos e eu era o caçula, o irmão mais queridinho , mas eu cresci presenciando tudo isso daí, até a separação da minha mãe definitivo com meu pai. Meu pai perdeu tudo absolutamente tudo, então a gente... ..chegamos a ser despejados da residência, moramos em lugares impróprios mesmo para morar pra criança... Que sempre sofri, mais devido a essas mudanças. Daí conhecemos essa entidade Eurípedes Barsanufu. Depois de um bom tempo, estava com uns 12 anos de idade e lá comecei a estudar o reforço da escola, estava com um pouco de dificuldade na escola e comecei a estudar lá e aí eu conheci a dança, foi onde eu conheci a Leila.

Não fazia no começo porque tinha aquela coisa de moleque né... Aquele receio... Quem faz balé é bicha né, eu ainda tinha né... (risos)... Mas eu era um pouquinho malandrão... Gostava de mulher... Então eu via as meninas bonitinhas fazendo balé e tal...e foi esse lado que me interessou...

Mas mesmo assim eu ainda tava com uma resistência no começo... Por um tempo... Eu estudei um bom tempo lá... E por muitos anos eu não participava... Até que chegou uma época que eles falaram: ou você dança balé ou você joga futebol. Eu não gostava de futebol, eu nunca gostei, aliás, não gosto... Aí falei ah... (E interessado também pelas meninas)... Falei ah... Vou fazer balé! E fui lá e fomos pra lá e começamos...

Aí eu comecei a fazer aulas, a seguir as aulas com a Leila numa barra complicada... E dali eu comecei a gostar... E dali eu comecei a me interessar... Mas foi

muito difícil pra mim... Nossa eu fui... Como é que eu posso te dizer... É... Fui muito hostilizado pelos meus próprios amigos né... Porque quando eu era estudante da comunidade eu era o “cabeção” o cara... Que mais... né... Eu era briguento.. Eu batia em todo mundo... Então todo mundo me seguia né... Aí de repente eu, o grandão lá tá dançando balé. (risos). Aí, fui muito hostilizado por eles... (risos)... Me chamaram de bicha, eu batia neles, mas eu me encantei pela dança ali... Sabe... Mesmo sendo meio que forçado... Eu me interessei... Comecei a gostar.

Em 1988 foi meu primeiro espetáculo na comunidade. Dancei contra a vontade da minha família. Como eu tinha dito... Meu pai se separou da minha mãe então eu era criado pelos meus irmãos... Meus irmãos todos construtor, químico... E queria que eu fosse trabalhar... “Precisa trabalhar”.

Na época e já tava com...então eu comecei com 12 anos e com 14 anos foi onde eu tava já indo pra Leila. Então quando eu comecei a estudar foi com 12 anos de idade. Aí meus irmãos queriam que eu trabalhasse né. Achavam um absurdo, né! ...Eu dançar balé. Então meu interesse era dançar! Era dançar, aí meus irmão acabavam me levando pra construção pra trabalhar. Então de manhã eu ia estudar e a tarde eles me levavam, pra construção. Aí tem que ir lá, carregar bloco, carregar tijolo, carregar massa pra eles né.. Porque eles não aceitavam, não aceitavam que eu quisesse isso... Até mesmo pelas nossas dificuldades né... Nós passamo por todas essas dificuldades... Família cheia de dificuldades... Então queriam que eu trabalhasse... Mas não conseguiam né... Eu me apaixonei pela dança! Em dois anos de aula eu me apaixonei... Então eu era uma pessoa que não conseguia ficar mais sem a dança... Mas infelizmente eu tinha... Eu era forçado a tá... A pressão... Minha mãe era uma pessoa que não podia me apoiar porque ela era sustentada pelos filhos... Então os meus irmãos mais velhos que eram... “Ah! Não quero saber... não quero saber de vagabundo... vai ter que trabalhar”.

Eu chegava em casa. Nessa época eu não trabalhava, então eu tinha que manter a casa limpa... Foi até uma aprendizagem pra minha vida... Hoje sei lavar, sei passar, sei cozinhar... (risos)... Até melhor que certas mulheres né, mas eu apanhei muito de irmãos... Porque eu deixava de fazer as coisas pra ta dançando. Então: “Ah! Onde cê tava?”- “Eu tava fazendo aula”“.

Então, aos 15 anos de idade, o primeiro emprego que eu tive registrado... Na Xereta... Trabalhei na Xereta por pressão dos irmãos aí eu conversei com a Leila e o pai da Leila é Juiz de Direito aqui em Marília e aí consegui me encaixar com 15 anos de

idade. Lá... Trabalhei durante 6 meses... Foi a tortura... Foi horrível... (risos de sem graça)... Aquela coisa... Inclusive foi eu e um amigo meu que também dançava balé.

Qual era sua função?

De serviços gerais, trabalhava geral lá... Um amigo meu não resistiu... Em 3 meses ele fugiu da... Nem a conta ele pediu nada... Ele fugiu! Literalmente... Ele entrou no banheiro, pulou o muro... (imitando o amigo) “Eu quero dançar... Eu quero dançar”... Ele fazia dança também... E eu agüentei mais 3 meses... Aí fiquei enchendo o saco da minha mãe.. Fiquei enchendo o saco da minha mãe... Ela acabou indo lá e assinou minha demissão... Graças a Deus!

Aí voltei pra dança de novo... Continuei dançando... Participando dos espetáculos... Cada vez participava mais dos espetáculos... Ia pro teatro municipal... O teatro municipal pra mim..né...uma criança de 12 anos...veio da periferia... Entra num teatro... Começa a conhecer coisas lindas... Começou a conviver com pessoas da classe média, da classe alta... Gente podre de rica... A gente ficava encantado mesmo... A gente ficava... né... Sentindo muita falta...

Aí... Consegui sair da xereta... Voltei a dançar... Participar dos espetáculos... Aí por insistência de novo da minha mãe e dos meus irmãos, tive que trabalhar... Tive que trabalhar... Aí voltei a trabalhar... Aí trabalhei com um irmão meu que é químico né... Uma vez já relatei isso pra você né.. Ih... Nossa lá era mais uma tortura né (risos sem graça) lá foi a gota d’água ...foi onde que eu decidi mesmo... Eu já tava com. com meus 17 anos... E... Sofrimento intenso sabe... Mexendo com produto químico... Meu olho... né...machucado pelo ácido...aquele sofrimento....Aí eu aaah!... Chegou meu patrão lá e eu falei: “Olha pra mim num dá!” Aí eu já tinha conversado com meu irmão, de manhã eu já tinha ficado trabalhando a manhã toda vazando ácido, tava em carne viva em cima da pálpebra... “Aí eu falei: a tarde você arruma outra pessoa”. Aí chegou a tarde ele não arrumou, aí falou: “olha é só você que pode fazer isso daí porque você sabe, entendeu”. (risos).. Só esperei o pagamento chegar e falei: não dá, literalmente pra mim não dá! Eu quero ser bailarino! Inclusive o Seu Carlos, que era o patrão, me deu mó força sabe...falou: “ Se é isso que você quer.. vai atrás.. vai..vai..” Aí sumi também, o último mês que trabalhei assim de fora... é forçado...que eu era forçado a fazer coisas que não queria...mas graças a deus eu.. Consegui voltar pra escola da Leila e consegui trabalhar e fiz um trabalho de mais um ano.

Com 18 anos comecei a dar aula, fui fazer um trabalho social na comunidade onde que eu comecei, fui fazer um trabalho social lá. Então eu trabalhava com a Leila na escola, trabalhava lá e na Leila e fui indo...

Essa é uma parte de sofrimento... Fora o que eu passei na infância dos 12 até os 18 anos de idade... É... Aquele preconceito... Mas eu tive preconceito do meu pai... Antes a gente tinha um contato com ele... É... Preconceito do meu irmão... Do meu pai... Aí ele chegou a falar que eu não era filho dele... “Não é bailarino! O filho dele não é bicha” ... meu pai chegou a falar isso... Como é que um... É uma coisa que eu não consigo esquecer... uma coisa que me marcou muito né... e já perdoei ele ...mas é uma coisa que eu não consigo esquecer...então realmente eu não consigo... eu já tentei.

E meus irmãos colocavam minha roupa de balé... Punha por cima da... Saía no meio da rua... Me envergonhando... Nossa aquilo pra mim era uma tortura (risos).. Aí eu saía atrás... Com pedaço de pau.. (risos).. Logo... Passei por tudo isso, mas continuei lutando, nunca desisti desse sonho que era dançar...

Depois... É teve uma grande passagem na minha vida que é... Que eu fiz o curso... O exame né... Da Royal, na Leila ainda. E eu prestei o elementar... Que foi uma grande luta pra mim... Ir pra escola da dona Toshie e... Lá também foi a escola da Leila Lopes... E... Conheci bastante gente...

A escola era onde?

Em São Paulo.... A escola da Dona Toshie era em São Paulo. Da Leila também... É.... Fiz as aulas aqui em Marília... né...inclusive eu também tenho uma passagem meio... Aqui mesmo na professora... Porque assim, eu era o último bailarino da minha escola... Sabe... Eu era o último lá da fila... Lá atrás... Com o tempo foi saindo todo mundo... Foi saindo... Foi saindo ficou só o...O Relacionamento lá.... Eles tratavam a gente bem. Lá na entidade... Porque eles tinham uma... Eles tinham que mostrar isso né... Um tratamento legal... Mas depois que a gente saiu de lá e foi pra academia que foi...

Eu fiquei em... 1999 que a gente veio pra escola dela fazer o espetáculo Copélia. A gente participou... O tratamento se torna outro né... Um tratamento mais... Não que ela fez diferença né... A gente passou a ser como um aluno normal da escola de dança e tal... E lá na entidade, o tratamento era mais tranqüilo, mas como a gente veio pra escola, se tornou um tratamento mais severo né... A Leyla é uma ótima bailarina... Ela é

uma excelente profissional... falha em algumas coisas... Que foi não deixar a gente ter crescido né... É muita coisa... E ela segurou... Não sei se era por receio, medo de não ter bailarinos né (risos)... E acabou segurando... A gente teve oportunidade né, o Nelson teve, eu tive né.. De estar saindo, estar procurando né... Inclusive no exame... Eu fiz aula... Ela em si me preparou né, pro meu exame. E faltava uma semana pra mim prestar meu exame... Eu com aquela carga... Tava uma pilha né, aquela carga nas costas... Aquela coisa ãhhh... Muito nervoso porque era um exame grande né ... Que é o da *Royal Academic* de Londres né. Que é um puta de um exame, e o elementar é um exame alto né, é um exame já bem puxado já. Pra mim que eu não tinha prestado o exame pré-elementar que é um exame abaixo, pra mim já pegar o elementar... Foi... Então dava aquela carga...

A Leila não me deu... Eu me lembro muito bem.. Ela olhou pra mim e falou assim pra mim: “você não vai passar nesse exame” e eu: ah!(desespero) Não acredito!”(risos)”. Eu já tava com aquela carga, aquela pilha, aí ela chegou e colocou um *container* encima das minhas costas... Agora você... né... Você se vira... Aí eu fui pra escola da Dona Toshie né.

E o contato que você teve com a escola da Dna. Toshie foi da própria Leila?

Foi da própria Leila. Porque a Leila foi formada pela Dna. Toshie, né. Dna Toshie é uma excelente bailarina né... E tive a oportunidade de estar lá com ela né... Era meu sonho, mas não deu certo.

Por que não deu certo?

Porque a Leila não... Ela prendeu né!

Você lembra de outros episódios de “container”?

Ela sempre foi meio... né.. Ela sempre... Nunca deixava a gente participar de festival... Sempre falava que a gente nunca estava preparado... Nunca nós estávamos preparados...

Como que a gente ia estar preparado se a gente nunca participava? Como que eu vou estar preparado se fico socado dentro dessa escola? Então a gente não teve uma

preparação legal mesmo... Teve assim... Preparação técnica né! Mas assim de experiência artística... De conhecimento... De ver outras pessoas... Não teve né, porque não tinha contato com ninguém, *male má* a gente participava do encontro de dança de Marília... *Male má!* Então teve sim algumas coisinhas... Mas a técnica... Ela é uma ótima professora de técnica... Excelente...

E voltando lá né... Aí eu peguei pro meu exame e fui... Era a última semana e eu fui fazer minha última aula com a Dna. Toshie numa quinta-feira e no sábado era o exame e inclusive eu ia várias vezes pra São Paulo. E eu ia de carona, né. Peguei muita carona... Tinha um grande amigo meu que tinha uma transportadora... Então ele falava assim: “Oh! Tal hora o caminhão sai da transportadora. Então você vai lá, que ele vai te dar uma carona e te deixa em tal lugar e você volta depois com ele”... Então passei tudo isso... Eu não tinha dinheiro pra ir, não tinha dinheiro pra comer, toda essa dificuldade...

Eu fui pra São Paulo de carona com o pai de uma aluna minha... Na hora de voltar voltei de carona de caminhão (risos). E chegando lá em São Paulo, eu cheguei atrasado na escola da Dna Toshie. A aula já tinha sido iniciada. Aí eu... “Ai meu deus do céu”... Me arrumei...

Eu já tinha contato com a Dna Toshie antes. De alguns cursos que ela deu aqui em Marília, a Leila trazia a Dna. Toshie e a Dna. Toshie sempre gostou da nossa postura. Da minha, do Nelson... Que a gente sempre fez aula com ela e tinha aquela postura mesmo né: “Com licença Dna. Toshie, a senhora. está precisando de alguma coisa? ...na humildade... a gente sempre, né...Graças à Deus ...é o que eu falo...a gente teve um bom ensinamento... a gente só não teve algumas coisas, masAi cheguei lá na escola da Dna. Toshie , me arrumei e a Lia tava dando a aula e a Lia é aquela sargentona do Balé (risos)...é uma excelente bailarina e ela é!

“Ai meu Deus do céu como é que vou fazer?” Aí, “fui lá e falei:” Lia, com licença, desculpa, mas me atrasei e tal... “É a primeira vez que eu tô vindo pra cá sozinho e tal” Ela: “Ah não, tudo bem, pode entrar”. Aí eu entrei...

Aquela sala cheia de aula... Aí ela olhou pra todo mundo e disse: “Ó gente o Paulo vai prestar exame neste fim de semana, vocês não vão prestar o exame, vocês estão fazendo aula por fazer”. O pessoal estava fazendo aula de elementar e iam prestar exame o outro ano. Ela falou: “Quem quiser ficar fica, e quem não quiser pode ir embora que eu vou voltar a aula do começo.”

Aí eu.... Ai... Essa gente que nem me conhece! Falei: Ai... Mas, foi legal, algumas pessoas ficaram, outras foram embora. Aí começamos a aula do início... as

posições... o que ia cair... Como ia cair... Ai eu me lembro.. eu fazendo a aula ali, fui pro centro... Terminei a barra e fui pro centro. Aí, eu fui pro centro, aí entra uma japonesa com um banquinho na mão. Era a Dna. Toshie! Aiii... (risos)... Para bem pertinho de mim. Aí começa fazer as correções, aí eu fiquei mais pilha de nervos mesmo. Aí eu olhei: “Nossa! Já saí de Marília daquele jeito né! Hostilizado pela minha professora, que eu ia reprovar que eu ia... Aí vem a Dna Toshie e falei: “Agora pronto!” “A mulher vai acabar comigo”!”

Aí terminei minha aula, ela olhou pra mim assim... Me deu vários toque...Acabou a aula, ela olhou pra mim, pegou nos meus dois braço, balançou...Eu lembro até hoje, isso é uma cena que eu nunca vou esquecer também... ela assim: “Muito bem menino, você está preparado, você vai passar nesse exame!” Nossa!!! Você não sabe o que que ...Nossa aquilo pra mim foi já... foi ... cabô !

O que minha professora, minha mestra tinha falado, já não valia mais nada! O que valia né...Quando cheguei um pouquinho com ar... Deboche quando cheguei em Marília, quando olhava pra ela.. (risos).. Querendo me ferrar! Aí!.... Uma grande bailarina... Uma grande mestra que é a Dna. Toshie! Me deu parabéns e falou que eu vou passar!

E fui pro exame né... Prestei o exame né... Inclusive eu não sei se era minha professora que queria me reprovar mesmo, que, até com o informe... Eu saí com uniforme errado de Marília, cheguei lá o pessoal acabou me emprestando e depois o bailarino me emprestou o uniforme...Então por tudo isso eu passei, sabe. Todo esse tipo de dificuldade, mas aí chegou meu exame... Eu fui aceito. Uma grande vitória pra mim... e depois disso eu cresci mais com aquela intenção de querer ir pra escola da Dna Toshie, mas sem que...preso ali... Ela não deixava mesmo...

Você disse que você sempre ficava por último nas coreografias, você percebia que os da frente, estavam ali, não necessariamente porque tinham mais técnica?

Não... Assim... Eu sempre tive uma dificuldade mesmo em guardar... Essas coisas..

Os passos?

É então essa dificuldade mesmo de ir e vir né, por que... Eu tinha que sair pra trabalhar... Eu tinha... Às vezes eu tinha que abandonar porque eu era pressionado a trabalhar... Então... Infelizmente eu tinha que ir, então nessa parte também tive... Eu sei que é uma coisa assim, já tive um pouco de dificuldades decorar, mas não era só eu, tinha outros alunos também que tinha.... A gente era adolescente tudo e viemos... Com dificuldades,

Mas eu sempre fui o mais forte da escola, então eu que ficava com os *portês* exuberantes. u que ficava com as coisas mais... Então eu, mas não que assim... Havia uma diferença sabe, é a diferença de eu ser o último era por causa disso mesmo, de eu ter que me afastar, mas eu sempre fui essencial na escola da Leila. Aprendi muita coisa com ela... Não esqueci disso sabe... É... Eu vim da periferia né... Tem amigos meus que tão morto. Que fez balé comigo, e que tão morto. Mortos, em combate com polícia, por ter virado bandido, tem um que acho que pegou quinze anos de prisão, tem um que é andarilho, ele era excelente, muito bom, só era baixinho, mas dançava muito bem e virou andarilho... É... Então... Assim... Os que tiveram um caminho legal de sucesso assim, foi o Nelson, que acabou deixando a dança também e virou advogado, e eu que tô na dança né. Pelo menos continuo dançando, eu sou o único que continuo dançando (risos)... Que é... Sei lá... Mas a gente passou por todas essas dificuldades... Então... Eu tive um grande ensinamento...

A Leila me ensinou a como me impor numa mesa pra almoçar, pra jantar. Como pedir licença, toda essa educação que eu tive... Eu vim da periferia, então eu vi o crime, eu vi tudo... né...aquilo que meus amigos passaram eu também vi...passei por todas essas dificuldades...pegava carona pra ir pra academia...eu ia a pé, passava fome...Quantas e quantas vezes ...o famigerado... E aquele montes e montes de meninas lá com seus lanchinhos... e eu sem nada...dependendo da Leila... Então eu passei por muita dificuldade... Fui chegar aonde que eu cheguei hoje com muita batalha entendeu... Então eu consegui conquistar isso com amor mesmo. A Leila me ensinou a construir cenários, me ensinou a...

Ela ensinava pra todos os bailarinos?

Não, era eu mesmo, eu era o único que... Lá... Eu e o Nelson né, mas o Nelson nem tanto, mas eu era o mais interessado, eu me interessava. Eu chegava nela e falava: “Leila, o que eu faço? Ela: “conserta isso e aquilo...” Eu era sempre meio entrão... Na

iluminação... No teatro eu... o Alcides... o Arnaldo... que eram os técnicos de produção, técnico de teatro, mexe com iluminação... Então trabalhei sabe... eu tinha.... Eu tinha... aquele interesse do que eles faziam ali... então eu ia lá ficava com eles. Aí eles: “vai lá Paulão, faz isso”. Inclusive cresceu um laço de amizade muito grande com esse pessoal do Teatro né, por meu interesse mesmo, porque eu fazia, eu ia, eu mexia , fuçava tudo, então era interesse meu mesmo.

Então ela viu que eu tinha o interesse e ela me deu essas oportunidades. Então hoje eu consigo construir cenário, com um prazer imenso de prazer e ver. Por mais que eu tenha que dançar, que eu quero ser bailarino, eu tenho aquele prazer de ir lá, dá uma martelada (risos)... Minha mão tá ali, minha mão tem que tá ali, se não tiver já não... Fico que meio isoladão Acho legal isso daí. Então isso é uma oportunidade que eu tive... E só tenho a valorizar mais a minha profissão, porque eu não fiquei só bailarino, hoje eu não preciso só chegar no palco e dançar...

Eu construo aquilo que.... Uma que eu já tinha esse interesse por causa que meus irmão são construtor... Então ficava tendo o conhecimento de tudo né. Então eu faço de tudo um pouco né! Sempre falo isso pro pessoal, inclusive é um ditado meu né: Faço de tudo um pouco menos me prostituir (risos) Vamo lá ... Mexer um pouquinho com eletricidade, com encanamento... Eu faço de tudo né!

E depois de tudo isso né, que eu falei dessa passagem que eu passei. Fui pra São Paulo, aí eu retornei. O Nelson, eu ainda consegui encontrar na escola...Uma vez que a gente participou de muito espetáculo, veio o “ Marília de Dirceu” , que é um espetáculo que foi.... É.... Meio que bem falado em Marília e região... A gente participou de vários... É... Apresentações... E... O Nelson era o bailarino principal, eu era o segundo bailarino.

Teve algum critério para a escolha do primeiro bailarino?

Não, Não... Isso foi escolha da Leila mesmo

Ela deu alguma justificativa?

Não, ela sempre acatava né. Então tudo que a Leila falava pra gente era... Era.... Nossa... A gente respeitava ela de uma tal forma.... Respeita ainda né, mas.... É....

Ela falava deita, eu deitava. Rola, eu rolava. (risos). Então ela falava: “O Nelson vai fazer isso, eu aquilo”.... E começamos a montar.

Quando começou a montagem com Marília de Dirceu teve a desistência do Nelson. Foi quando ele se afastou da dança. Aí eu passei a ser o primeiro bailarino. A gente teve um ano de muito trabalho pra montar essa “Marília de Dirceu”... Fizemos uma turnê de um ano. Foi dois anos de trabalho e fizemos uma turnê de um ano. Depois dessa turnê foi a hora que eu e a Leila teve um conflito né.... E eu acabei me afastando... Em 2000.

Iniciamos aqui em Marília... Em Marília tem mais de 40, 50 apresentações de “Marília de Dirceu”, a gente apresentou pras escolas, pras EMEFs, pra cidade inteira né..(risos).. Aí depois a gente fez uma turnê pela região e saímos do estado, fomos até Minas Gerais, dançamos lá em Ouro Preto... Lá na frente da Igreja. Foi excelente, e passamos por São Paulo também, depois retornamos.

E quando nós retornamo é.. Aí teve um conflito entre eu e ela.. E foi onde quando nós se separamo. Pra mim foi muito marcante isso.. É que... É o que eu tinha comentado, ela falava nos fazia, a Leila era... Então quando me separei dela.... Foi a mesma coisa que ter pegado... Assim... Nós tava grudado... Pelo cordão umbilical e puxado... Então foi um sofrimento muito grande. Tudo eu aprendi com ela, por mais que ela tenha me proibido de ter crescido mais, mas tudo que eu sabia, era por ela. Aí eu.... Teve uma desistência minha.... Nunca mais vou dançar...

Qual foi o motivo?

O motivo... É... Foi assim... É... Uma que ela descobriu que meu sonho era ir pra escola da Thoshie Kobaiashi e eu já me senti... Já não tava mais me sentindo bem também, sabe. A gente teve uma discussão em Ouro Preto mesmo!!! Na nossa ida pra lá...é...por coisa fútil...uma coisinha sabe...uma falhinha mínima minha e ela acabou me humilhando na frente de todo mundo, na frente do corpo de baile inteirinho e.....me senti muito mal mesmo sabe, me senti péssimo mesmoé...e daí começou a se romper...daí por diante começou a se romper. Daí no último espetáculo que teve... A gente teve... Que ir pra cá pra Marília já se preparando pro espetáculo da escola né, pro encerramento da escola, no teatro municipal de Marília.... E. já não tava... Já não tava me sentindo legal, aí um atraso meu e ela acaba comigo de novo.

No dia do espetáculo, eu me atrasei um pouco só do ensaio né. Minha dificuldade. Não tenho carro, tenho que me deslocar através de um ônibus.... Circular. E aí me atrasei um pouco e ela acabou comigo mais uma vez. Aí.... Sei que foi um pouco infantil da minha parte, mas eu deixei de participar de duas apresentações de duas danças né... Aí ela falou: “Cadê o Paulo?” e eu já tinha me irritado... pego minhas coisas e ir embora. E também... Não.... Nada contra minha *partner* né, mas,minha *partner* simplesmente escorregou, caiu do *portê*... Sabe... E a culpa foi minha... E aí eu fui embora.... Peguei minhas coisas e fui embora.... Aí deixei de participar de dois *ballets*! De duas danças!.... Aí foi onde que.... Aí ela chegou no outro dia e falou: “Olha, eu sei que o seu sonho é ir pra escola da Dna. Toshie e tal ... vou ligar pra ela ... você vai pra lá...” E eu falei: “Tá bom....” E pra mim foi onde que teve a...E pra mim foi assim...meio que Essa saída minha dela... Foi assim... No começo meio difícil... Eu senti um baque.... Não queria dançar mais, mas depois o pessoal me chamou pra dançar, aí eu fui até o quebra nozes e assisti um mês, dois meses de aula... Não me adaptei.... Saí.... Fui pra Assis também.... Fiz aula numa escola...

A mesma da Carol?

Na Fac.... A Carol tá em outra. né. Então na Fac, fiz lá umas aulas esperando um projeto remuneração, mas tava difícil de conseguir e tive que sair porque tinha que pagar pensão né. Tive que vir embora pra Marília pra trabalhar, porque não tava tendo condições de ficar lá. Aí eu tive.... Eu vim... Comecei trabalhar na construção civil de novo, mas dessa vez não forçado (risos). Dessa vez não foi forçado!!! Opção.... Forçado entre aspas porque eu precisava do dinheiro né, a situação minha era crítica, mas ... Cheguei a ser forçado por família, mas dessa vez eu precisava....

Aí eu encontrei uma pessoa excelente, que hoje ela já não ta com nós que é a Ivete, Ivete Conrado.... Ela entende de teatro e trabalhava aqui.... E viu eu lá erguendo balde de massa, descendo balde de massa, passava por mim dava tchauzinho e eu... “Oi”. Aí ela chegou na Iara que é secretária da Cultura e falou: “Iara, como que um bailarino da Leila daquele, um menino que passou por tudo...tá trabalhando na construção civil lá? ... Aí a Iara mandou me chamar e a Iara falou: ... “não tem como você fazer isso...não pode”... tal... Aí eu falei: “Iara ...não tem...como é que eu vou?...Aí ela: ”Tem uma renda da cultura”.

Aí ela começou me remunerar nessa parte pra mim dar aula né, inclusive eu dava aula aqui né na secretaria Foi aí que eu retornei.E aí foi onde eu conheci a Carol, conheci a Giselle.... Todas essas meninas.

Qual era a modalidade que você dava aula?

Aula de oficina de alongamento, nessa área... E foi daí que eu envolvi de novo pra dança e não saí mais e aí daí...foi que eu comecei a ter conhecimento, porque eu saia pra fora né.... Aquilo que eu não fazia na Leila eu comecei a fazer agora, depois que eu saí dela. Foi onde que eu comecei a caminhar com as minhas próprias pernas né.

Aonde você foi?

Ourinhos, Joinville, São Paulo.... cê vai fazendo esses cursinhos Onde que tiver lugarzinho pra mim me socar... Vou me socando... Num dava pra mim ganhar o mundo ainda porqueé... Devido a minha situação financeira mesmo... Que não tinha... Onde dava pra eu ir me encaixando eu ia...

Comecei fazer um trabalho com a Simone... Que eu a e Simone a gente já.... Era amiga minha de lá da Leila... Então a gente abriu uma escola por um tempo... E deu continuidade... Aí onde que.... Então eu trabalhei um tempo com a Simone e depois não deu certo e hoje eu tô na Secretaria Municipal de Cultura Artística de Garça. ... Isso é um pouco do que eu já passei, é um resumo de tudo aquilo que eu já passei.

Anexo 2:

Cópia da entrevista feita no ano de 2001 em Santos-SP , com o Diretor do Grupo Dança de Rua do Brasil.

Virginia

A partir da leitura do livro “ Estabelecidos e Outsiders” de Norbert Elias, tentarei aqui neste trabalho, relacionar sua teoria com a pesquisa de campo realizada no Teatro Municipal de Santos, que consistiu em uma entrevista feita com o diretor do projeto nacional “ Dança de Rua do Brasil”, Marcelo Cirino.

A partir da entrevista e também de observações feitas, na medida em que permaneci dois dias acompanhando tanto os ensaios como as apresentações, percebi que existiam três esferas de relação de poder na história deste grupo. Não que as relações de poder contidas nestas esferas sejam diferentes uma das outras. As relações de poder são as mesmas, mas o contexto de cada uma destas esferas é que é diferente.

Para um melhor entendimento dessas esferas, resolvi enumerá-las:

- 1º Sociedade Santista versus o grupo Dança de Rua do Brasil
- 2º O universo da dança brasileira versus o grupo Dança de Rua do Brasil
- 3º O Dança de Rua do Brasil versus outros grupos de dança de rua.

Dança de Rua

Marcelo Cirino é o diretor e fundador do projeto nacional "Dança de rua do Brasil". Foi a partir da década de 80 que Cirino entrou em contato o break, dança que faz parte do movimento hip-hop. Como o break era dançado na rua, sua nomenclatura, no Brasil, ficou dança de rua.

Em decorrência do interesse pelo break, Cirino ganhou uma bolsa de estudos para aprender dança clássica e mais tarde se formou em educação física na UNIMES em Santos

Depois de sair de um grupo de dança chamado Gang de rua que se apresentava sempre no programa de auditório Barros de Alencar e de trabalhar em um escritório como funcionário público, Cirino queria voltar a dançar, então desenvolveu um projeto de dança que foi encaminhado para o departamento da secretaria de cultura que foi aprovado tanto pela secretaria quanto pela própria prefeita da época!

O projeto foi criado com a finalidade de proporcionar aulas de dança para pessoas carentes com o objetivo de tirar as crianças carentes das ruas.

"... o objetivo era tirar as crianças das ruas. Ao invés delas estarem nas ruas sendo vulneráveis à violência, ao caminho das drogas. Pra não trilhar o caminho errado, então agente procura ocupar a mente dessas crianças com arte, né?! Porque já diziam os sábios que a arte por si educa. Agente quis passar arte pras crianças e até colocar uma filosofia onde essa filosofia pudesse tar estimulando eles a tirar boas notas na escola. "... o curso foi com o objetivo para as crianças, mas aí depois que vai aparecendo as apresentações, gente de todos os lados começaram a participar."

O que é (no momento) o grupo Dança de Rua do Brasil.

O grupo Dança de Rua do Brasil se constitui em um projeto nacional, no qual participam vários grupos paralelos de cidades não só do estado de São Paulo, mas também do Estado do Paraná e Rio de Janeiro.

O grupo principal é constituído apenas por dançarinos homens, de idade mínima de 17 anos que atualmente passam por um teste antes de ser integrante do grupo oficial. Além dos dançarinos oficiais, existem mais 30 dançarinos substitutos denominados de estagiários.

Praticamente todos os grupos paralelos têm como seus professores, membros ou ex-membros do grupo oficial.

Análise da primeira esfera: Sociedade santista versus o Dança de Rua do Brasil.

Quando perguntado como foi recebido o projeto de dança de rua no Teatro Municipal de Santos e se teve algum apoio, Cirino respondeu:

“... Até que aconteceu um fato curioso! Porque agente sempre teve dificuldade pra conseguir coisas aqui no teatro, tudo era com muita dificuldade, pedía um som novo nunca vinha, tinha que trazer som de casa e o ballet clássico sempre foi a menina dos olhos da prefeitura, né?! E agente sempre ganhou Joinville² e nunca fizeram nada especial pra gente. Quem ganha nota máxima em Joinville ganha um troféu transitório, depois têm que devolver o troféu para o ano que vem outro grupo pegar. E agente pegou três anos esse troféu e o ballet clássico pegou esse ano e o prefeito já queria fazer uma solenidade aqui no teatro. Ai depois que o chefe do curso falou: “ Olha, esse troféu que vocês querem fazer uma

² Festival de dança de Joinville é o maior festival latino-americano de dança.

comemoração, o Dança de Rua já pegou três vezes! Um troféu de nota máxima e não fizeram nada! Agora vão fazer pro clássico!"

Aí em fimderam uma maquiada,né?! chamaram o Dança de Rua, grupos convidados, fizeram uma festa geral, mas não especificaram porque era por causa de troféu! Sendo que este troféu esteve com agente aqui três anos.

...Não vou dizer que nunca pagaram um ônibus, durante 11 anos acho que três ônibus já pagaram e só ...aparelho de som pro curso, só agora colocaram um novo, mas demorou dez anos pra isso. Já estraguei som de casa trazendo pra cá, eles não compram. A relação é boa. É que eles ficam lá e agente fica aqui, então ninguém se mete com ninguém. Essa é a melhor parte."

Para saber melhor o que está por trás dessa relação entre a prefeitura e o grupo, é preciso saber a relação que este prefeito em particular têm com seus eleitores, saber o compromisso que ele firmou com os eleitores que o elegeram. Quem são esses eleitores. De que parte da sociedade eles vêm. Que interesses, ele prefeito,³ representa.

Qualitativamente os votos deste prefeito vieram das elites da cidade, ou seja, da classe dominante. Portanto há um comprometimento material e indissociável entre a prefeitura e estas camadas sociais.

Estas camadas possuem valores próprios, em sua maioria de caráter eurocêntrico e burgueses no âmbito de sua concepção estética.

Esses valores adotados por essas classes são de caráter excludente, rejeitando qualquer outra forma de expressão artística que não se encaixem em seu conceito cultural, que neste caso é representado pelo ballet clássico no que diz respeito à dança.

³ Atual prefeito de Santos, Beto Mansur, eleito pelo partido PPB.

Deixar
do Prefeito

E a dança de rua não corresponde a esses valores que o prefeito representa, por isso foi deixada de lado em detrimento à escola de ballet clássico do Teatro Municipal de Santos que toma como padrão a escola russa de dança.

Como se pagou
Prefeito atende
a uma certa
demanda?

Contrariamente ao atual prefeito, as gestões anteriores administradas pelo governo do PT ~~que~~ tinham um caráter mais popular, ^e ~~que~~ dentro das suas possibilidades deram um significativo apoio desde o início ao projeto.

Neste caso o “equilíbrio instável de poder” ^{no} qual Elías se refere, se mostra nitidamente nessas ^{nas} duas relações políticas vivenciadas pelo grupo. Pois em um governo o grupo estava inserido nos “planos” da prefeitura e em outro não, ou seja, o grupo dependeu e depende dos valores defendidos pelo governo o estabelecido.

A Segunda esfera a analisar é a do “mundo particular” da dança brasileira versus o Dança de Rua do Brasil.

Quando perguntado qual foi a reação das outras modalidades em relação ao Dança de Rua, Cirino respondeu:

“Agente quando chegava em festival de dança, por não entender, o pessoal achava que não tinha nada a ver ... o pessoal...tinha um monte de pedreiro, faxineiro no grupo, pedreiro, o pessoal torcia o bico um pouco assim, né?! Depois da apresentação o pessoal já olhava com outros olhos . Teve essa discriminação sim, essa coisa de não saber o que é isso. Curso de dança de rua? O que é isso? Coisa de marginal? Coisa de moleque?

Sempre criou isso aí! Aí na medida que foi divulgando, foi quebrando esses tabus, mas ainda existe.

... No palco tinha que ter sapatilha, pluma e paetê aquela coisa de dança clássica, do jazz. Mudou conceito, a dança era...não se via dança de rua no palco, só se vê em 93, antes disso não se via. Não tinha modalidade de dança de rua, era jazz,

agente competia no jazz, aí todo mundo: "Isso não é jazz!" virou uma polêmica. "Ah! É dança de rua!" "Mas têm que competir, não pode competir, num têm que tá no festival, têm que tá sim, mas tá tendo mais público que o jazz!" E gerou polêmica, muitos odiavam, muitos amavam e criou essa polêmica."

Analisando esta parte da entrevista podemos notar o alto grau de estigmatização que o grupo sofreu em relação aos comentários dos outros dançarinos de outras modalidades. Essa confusão de comentários pode nos mostrar que, na realidade, os comentários pejorativos não seriam nada mais do que o medo que as outras modalidades, principalmente o jazz, têm em perder seu status diante do seu "mundo".

Por quê?

*disputa
por
qualidade
e autoridade*

A terceira esfera se ao Dança de Rua versus outros dançarinos de dança de rua.

Para os grupos paralelos levarem o nome Dança de Rua do Brasil, ou seja, para que estes grupos sejam considerados parte do projeto nacional, é preciso ter uma qualidade coreográfica, estética e de precisão de movimentos. Essa espécie de controle de qualidade não é sempre explicitamente falada, mas todos os coreógrafos fazem questão de mostrar suas coreografias ao diretor do grupo a fim de obter sua aprovação.

Dentro deste universo de grupos de street dance, existe uma diferença entre grupos que são considerados do projeto e os que ainda não conseguiram ser, ou não pretendem ser. Em relação aos que ainda não conseguiram fazer parte do projeto eles querem, e fazem questão de entrar, mas não entraram ainda, provavelmente por falta de qualidade técnica e coreográfica, qualidade essa que o diretor do D.R.B. instituiu. E em relação aos dançarinos que não querem participar do projeto, tirei esta conclusão a partir de um comentário que o irmão do Marcelo Cirino falou para mim.

"Ta vendo aquele cara ali? Ele faz dança de rua, mas não é do grupo não. Ele não se dá muito bem com o pessoal não."

Estes que não querem fazer parte do projeto, não querem, pois não concordam ou não se submetem à filosofia do grupo.

Existe uma espécie de status por fazer parte do projeto. E entre os próprios dançarinos dos diferentes grupos existe o sentimento de superioridade dentro daqueles que fazem parte do projeto.

Ao perguntar qual seria sua postura em relação ao grupos paralelos, Cirino respondeu:

“ A relação que eu tenho com as coreografias é depois que estréia, é dizer se foi bom ou se foi ruim, dizer onde pode mudar, onde não pode mudar, mas só depois da estréia⁴, não na fase de elaboração. Eu dou liberdade total pro coreógrafo, pro diretor do grupo paralelo fazer o que ele bem entende, desde que seja de forma correta. O que sai fora do padrão eu geralmente fico sabendo por outras pessoas. Eu procuro, né?!, chegar junto do diretor e orientar ele melhor. Se ele tá fazendo errado, procede errado, então a função é essa, eu cordero. Os diretores fazem o que bem entendem, se sair da linha, fazer uma coisa errada, eu fico sabendo, aí eu vou lá, eu tenho como controlar isso, administrar esta parte, depois que sai do projeto, aí tudo bem.”

Qual seria o padrão para você? 2

“ Várias coisas, utilizar dinheiro do grupo para coisas pessoais ao invés de ser em prol do grupo. Porque os grupos paralelos pagam uma taxa de 10 reais por mês e alguns não fazem nada com esse dinheiro, tratam mal os alunos, xingam os alunos. Então é um tipo de coisa que agente não permite, gritar com as crianças, os pais não permitem, então as vezes vêm reclamar e eu tenho que ir falar com o cara: Ó não é por aí. Várias coisas que um líder pode fazer que assim que num...por exemplo, camisas : Deixar de pagar as camisas, ônibus pra viagem, que

⁴ Nos ensaios ouvi um dos alunos, que é diretor de um dos grupos paralelo, falar para Marcelo Cirino que já tinha mudado algumas partes de sua coreografia nas quais Cirino tinha pedido para tirar. Isso aconteceu antes da estréia desse grupo.

não paga o ônibus. Essas coisas que acontecem de errado em grupo paralelo é a minha cabeça que roda. Se um grupo paralelo tiver aqui gente se beijando aqui dentro do teatro, o diretor não pode permitir que isso aconteça. Porque se chega lá no secretário de cultura, ele vai me chamar lá na sala, não vai chamar o diretor daquele grupo. Vai e fala: "Ó Cirino, tinha um casal se beijando aqui dentro do teatro, não é certo isso." São coisas assim que tem que ter o controle."

Baseado no fato de que Marcelo Cirino é considerado pelos seus alunos como um guru, perguntei a Marcelo como ele "disciplinava" seus alunos e representantes.

"Processo vêm da seguinte forma: Têm pessoas aqui que viajam e querem fazer um prato de comida de dois metros. Isso é uma atitude errada! Se não, vai na casa de uma família comer um prato deste num restaurante! Então ele pode dar três viagens, não precisa fazer esse procedimento. Então esse tipo de coisa eu não aprovo. Muitos aqui não sabem se expressar, conjuga o verbo errado. Então o grupo de Dança de Rua do Brasil vai num festival de dança e vai chegar um integrante lá; "Porque nós vai pra cidade tal próxima." Então agente procura dar uma orientada pra saber se expressar, saber se comportar nos lugares, saber chegar, saber sair. Ser um profissional na íntegra, na atitude, ser um cara íntegro. Então agente procura orientar dessa forma, explicando, as vezes o cara não têm condições. O cara as vezes chega numa viagem, o cara chega com uma meia lá que quando tira o tênis incomoda todo mundo, porque aquela meia... São coisas simples que acaba disciplinando as pessoas. Hoje têm muitas pessoas que passaram pelo grupo que se você for analisar a cinco anos atrás, nossa era... não sabia nada, não sabia nem falar. E aí vai melhorando. O grupo é uma família nesse sentido, não é só a dança, mas vai preparando o cara pra tudo. A relação guru, eu acredito que é por causa disso, pedem conselhos... "Marcelo, como eu devo proceder nessa situação, essa coisa, aconteceu isso, eu não sei o que eu faço." "Marcelo, eu estou com uns

importante

problemas assim em casa, que meus pais estão brigando direto, estão me atrapalhando." Eles querem, então eu procuro orientar, dizer o que é melhor pra eles.

Este controle que o diretor do projeto exerce em seus alunos advém do fato de que depois de ter conquistado esse "status" em que pensam que em si mesmos como os que têm direito ao conhecimento da dança de rua no Brasil. Por isso é preciso exercer este controle para que eles tenham direito de fazer parte deste "status".

Virgínia Spósito de Souza.

Bibliografia

- BAKHTIN. Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1995.
- BONNEWITZ. Patrice. **Primeiras Lições sobre a sociologia de P. Bourdieu**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- BOURCIEU. Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOURDIEU. Pierre. **A Economia das trocas lingüísticas. O que falar quer dizer**. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. (In: Ortiz (org) São Paulo: Olho d' água, 2003).
- _____. **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- CROSBY. Alfred W. **A mensuração da realidade. A quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. **Mozart. Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. **Os Estabelecidos e os *Outsiders***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- _____. **O Processo civilizador. Volume 1. Uma História dos Costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

- FARO. Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- FOUCAULT. Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- GUERRA. Ramiro. *De la Narratividad al abstraccionismo*. Habana: Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003.
- GOMBRICH. E. H. **Aby Warburg. An Intellectual Biography**. Chicago: The university of chicago press, 1986.
- HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores. Arte e sociedade na Itália Barroca**. São Paulo: Ed. Edusp, 1999.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Ed.Edusp, 1974.
- PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte. Passado e Presente**. São Paulo:Ed. Companhia das Letras, 1999.
- WARNKE, Martin. **O artista da Corte. Os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: Ed.EDUSp, 2001.