

# REFLEXÕES FOUCAULTIANAS SOBRE O CORPO NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS NO BALLET CLÁSSICO E SUA REPRESENTATIVIDADE NA FIGURA DE TAGLIONI SUR LA POINTE

**Henrique Camargo**

Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil  
camargo354@hotmail.com

## RESUMO

Um olhar no pós-estruturalismo especificamente em Foucault, um dos seus ilustres representantes abordando seus conceitos como a genealogia e arqueologia do poder e ainda a construção dos corpos dóceis. Todos estes conceitos aplicados na modalidade de dança do ballet clássico. A configuração da dança como arte, o desenvolvimento técnico-artístico do ballet clássico que exigiu uma seletividade corpórea, sua representatividade e importância cultural, seu papel educacional auxiliando na formação do indivíduo em sua totalidade e as relações de poder e os dispositivos utilizados para se construir um corpo adestrado. Uma reflexão foucaultiana sobre a litogravura da bailarina Marie Taglioni sur la pointe (sobre as pontas). O que não vemos diante da imagem da bailarina Taglioni? O que se esconde por trás da figura frágil, delicada, etérea da imagem da bailarina Taglioni no ballet La Sylphide?

Palavras-chave: Ballet Clássico. Foucault. Imagem-Taglioni.

## ABSTRACT

A look at post structuralism specifically in Foucault, one of its illustrious representatives approaching its concepts as the genealogy and archeology of power and still the construction of docile bodies. All these concepts applied in the classical ballet dance modality. The configuration of dance as art, the technical-artistic development of the classical ballet that required a corporal selectivity; its representativeness and cultural importance; its educational role helping in the formation of the individual in its totality and the relations of power and dispositive used to build a body trained. A Foucauldian reflection on the Marie Taglioni's dancer lithograph sur la pointe (over the tips). What do not we see in front of the image of the Taglioni's dancer? What hides behind the fragile, delicate, ethereal figure of image of ballerina Taglioni in the ballet The Sylphide?

Key-words: Classical ballet. Foucault. Taglioni-Image.

## 1. INTRODUÇÃO

Como bailarino e professor diplomado em ballet clássico pela *Royal Academy of Dancing of London*, graduado em Licenciatura em Educação Física e através de meu olhar advindo de minha pós-graduação em artes e cultura visual, venho demonstrar os dispositivos utilizados na aquisição do poder de um corpo dócil na construção de belas imagens no ballet clássico. Utilizando-me dos conceitos de Foucault descrevo sobre a concepção de poder dos corpos dos (as) bailarinos (as) clássicos (as) e sobre os dispositivos a que estão expostos. Ao final realizo uma análise reflexiva sobre a litogravura da bailarina Marie Taglioni *sur la pointe* (sobre as pontas dos pés), mostrando quanta representatividade está implícita em uma imagem e que por trás da figura de leveza, fragilidade, suavidade, graça, delicadeza e beleza que se relacionam a bailarina *sur la pointe* se esconde um árduo e sacrificante treinamento, condicionamento e por que não dizer até uma autoflagelação em prol de se atingir tais ideais de representatividade e estética.

Para dar embasamento teórico e sustentação a este trabalho o presente estudo foi realizado baseado na abordagem metodológica denominada pesquisa de revisão bibliográfica, caracterizada por ser "elaborada a partir de material já publicado constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e atualmente com material disponibilizado na *internet*" (LAKATOS e MARCONI, 1985; MINAYO, 2007) contando ainda com a minha vasta experiência.

O texto está estruturado em tópicos: O primeiro deles "Pós-estruturalismo, Foucault e os corpos dóceis", apresenta a corrente teórica do pós-estruturalismo e um de seus ilustres representantes, Foucault, autor utilizado em minhas reflexões por apresentar algumas de suas concepções teóricas como a genealogia e arqueologia do poder que levam a construção de corpos dóceis. O segundo tópico intitulado "Ballet, a dança arte representante da cultura", descreve a origem e concepção do ballet clássico, uma arte de grande importância e representatividade cultural. O terceiro tópico é "A educação e adestramento de um corpo na construção de imagens", narra a importância do ballet clássico no desenvolvimento da subjetividade e da autonomia dos praticantes, ressaltando que a educação não se restringe somente ao corpo, mas, sim ao indivíduo em sua totalidade, conseqüentemente trazendo transformações. Vários são os dispositivos e as relações de poder envolvidos, impostos ou internalizados no processo disciplinar para se adestrar este corpo até a construção das belas imagens visualizadas nos (as) bailarinos (as) clássicos. Desde a seletividade corpórea, passando por um rígido treinamento periodizado e sistematizado durante as aulas, ensaios e que finaliza na performance final. O quarto tópico denominado "Reflexões foucaultianas sobre a imagem

da bailarina Marie Taglione”, utilizo da imagem de Taglioni *sur la pointe* (sobre as pontas) para reflexões e representação do contexto exposto. Descrevo os símbolos e signos que representam o período histórico romântico o qual é retratado no ballet *La Sylphide* encenado na imagem da bailarina, o nível de adestramento e exigência física-técnica-artística para se realizar tal performance e ainda o dispositivo sapatilha de ponta, oficialmente utilizado pela primeira vez neste período histórico e por esta bailarina. Finalizando o artigo apresento as “considerações finais”, onde fica esclarecido que as teorias de Foucault quanto ao poder de um corpo adestrado são plenamente adequadas ao ballet clássico e aos corpos por ele utilizados. Há de se evidenciar que ao se observar uma bela imagem de um (a) bailarino (a) clássico é importante se conscientizar do tamanho estresse, maus tratos e sacrifícios a que estes corpos, do (a) bailarino (a), são levados até atingirem a docilidade requerida que venha à passar a imagem de beleza, leveza, delicadeza, fragilidade, naturalidade, facilidade de movimentação durante sua performance e na construção de suas belas imagens.

## 2. PÓS-ESTRUTURALISMO, FOUCAULT E OS CORPOS DÓCEIS

O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), é um dos representantes mais influentes da corrente teórica do pós-estruturalismo. O pós-estruturalismo teria surgido na França durante a década de 1960, segundo Silva (2005, p. 118), é definido como “uma continuidade e, ao mesmo tempo, como uma transformação relativamente ao estruturalismo”. Com este, o pós-estruturalismo, segundo o autor, tem em comum a ênfase conferida à linguagem enquanto sistema de significação, mas, ao mesmo tempo, age no sentido de afrouxar a noção de fixidez dada pelo paradigma estrutural a esse sistema. O pós-estruturalismo não se trata de uma época histórica, mas sim de uma corrente teórica sobre as regras de linguagem e significação, rejeita a ideia do sujeito autônomo, insistindo que ninguém pode viver fora da história e enfatizam a arbitrariedade de todos os signos e que a linguagem, cultura e sociedade são arbitrarias e antes convenções do que fatos naturais (SILVA, 2005). “Usam as estratégias históricas para explicar como a consciência, os signos e as sociedades são histórica e geograficamente independentes” (BARRETT, 2014, p.32).

No pós-estruturalismo “não existe sujeito a não ser como simples e puro resultado de um processo de produção cultural e social” (SILVA, 2005, p. 120). O pós-estruturalismo vê o processo de significação basicamente como indeterminado e instável. A ênfase no processo de significação é ampliada para focalizar as noções correntes de verdade, pois a perspectiva pós-estruturalista desconfiava das definições filosóficas destas verdades. “A questão principal não se trata da verdade, mas saber porque esse algo se tornou verdade” (PETERS, 2000, p.10).

Da obra de Foucault será nosso foco discorrer sobre sua teoria do poder com especificidade ao poder do corpo dócil. O poder já foi entendido como algo que uns tem, outros não, estando associado a maioria das vezes à figura da Igreja ou do Estado, se discutia apenas como legitimar o poder de uns poucos sobre muitos, e assim, manter ou subverter a ordem social. Foucault nos apresentou o poder como uma prática social expressa por um conjunto de relações. Temos que pensar o poder não como uma “coisa” que uns tem e outros não, mas como uma relação que se exerce, que negocia, reivindica, fiscaliza, etc. O poder é uma espécie de rede formada por mecanismos e dispositivos que se espriam por todo cotidiano - uma rede da qual ninguém pode escapar. Ele molda nossos comportamentos, atitudes e discursos (FOUCAULT, 2007).

Para descobrir como o poder funciona, Foucault usou o método da arqueologia e da genealogia do poder. Na arqueologia do poder o autor analisa as condições do exercício do poder por uma reflexão sobre os sistemas disciplinares ou como análise do discurso de um determinado saber ou ciência. Segundo Dekens (2015) Foucault disse:

Para mim, arqueologia é isto: uma tentativa histórico-política que não se funda sobre as relações de passado e o presente, mas sim sobre relações de continuidade e sobre a possibilidade de definir atualmente objetivos táticos de estratégia de luta, precisamente em função disso (DEKENS, 2015, p.35).

Foucault usou o método genealógico definido a partir da distinção entre três palavras alemãs – Ursprung, Herkunft, Entestehung – utilizadas por Nietzsche para referir-se ao problema da genealogia. Para Foucault:

Termos como *Entestehung* (emergência) ou *Herkunft* (proveniência) marcam melhor do que *Ursprung* (origem) o objeto próprio da genealogia.

*Herkunft* é a proveniência, esta permite reencontrar sob o aspecto único de um caráter ou de um conceito a proliferação dos acontecimentos através dos quais (graças aos quais, contra os quais) eles se formaram. A proveniência diz respeito ao corpo – sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história.

*Entestehung*, designa de preferência a emergência, o ponto de surgimento que se produz sempre em um determinado estado das forças. Homens dominam outros homens e é assim que nasce a diferença dos valores; classes dominam classes e é assim que nasce a ideia de liberdade; homens se apoderam de coisas das quais eles têm necessidade para viver, eles lhes impõem uma duração que elas não têm, ou eles as assimilam pela força – e é o nascimento da lógica. E a genealogia deve ser a sua história. Trata-se de fazê-las aparecer como acontecimentos no teatro dos procedimentos. (FOUCAULT, 2001, p. 14-17).

Fazer a genealogia não será, portanto, partir em busca da origem, será preciso saber reconhecer os acontecimentos da história. A tarefa não é mostrar que o passado original ainda está vivo, mas, como o presente foi constituído, abordar o corpo como o lugar aonde a história se efetuou e se efetua concretamente. A análise da emergência deve desmascarar as forças e as vontades implicadas. Ela sempre se dá numa relação entre dominados e dominadores.

Uma manifestação externa desses poderes que Foucault analisa diz respeito aos seus efeitos sobre nossos corpos, que ele chama de “poder disciplinar” e que caracterizou determinadas sociedades no século XX.

### 3. BALLET, A DANÇA ARTE REPRESENTANTE DA CULTURA

Aqui entra o objeto de estudo, o ballet, que disciplina e adentra o corpo como forma de torná-lo útil, belo e constrói belas imagens, caso da figura 1, que ilustra e representa este estudo e que ao ser visualizada passa uma imagem de leveza, fluidez, naturalidade, delicadeza, fines, elegância, beleza, dentre vários outros adjetivos que ocultam a maioria dos observadores os mecanismos de docilização, os dispositivos e relações de poder utilizados para que este corpo possa atingir tal nível de precisão e domínio técnico-artístico.

A dança - ciência ou arte - apresenta-se como o entendimento completo das possibilidades físicas do corpo humano, que permite exteriorizar um estado latente, pelo jogo de músculos, segundo as leis naturais do ritmo e da estética”. A técnica é quem gera a estética e é bom lembrar que o indivíduo é único e que a consciência corporal de cada um deve ser trabalhada individualmente, como ele. “E sendo o corpo humano o instrumento da arte da dança, é necessário discipliná-lo e desenvolvê-lo afim de que o mesmo atinja, através de movimentos harmônicos e coordenados, toda a plasticidade, pureza de linhas e expressão possíveis” (Dantas: 2005, p. 330).

A dança sempre esteve presente na história da humanidade, desde os primeiros registros na era paleolítica através de figuras rupestres percebe-se sua importância como forma de expressão e representação, desenvolvimento e contribuição nas mais diferentes culturas. Dos períodos paleolítico, mesolítico e neolítico com características místicas e ritualística, passando pela antiguidade onde adquire formas com destaque e importância de acordo com o nível ideológico e filosófico das grandes civilizações, seu declínio na idade média por ser considerada pagã pelas autoridades eclesiásticas, ressurgiu na idade moderna onde se dividiu em duas formas de dança: uma como forma de rituais (comemorações e manifestações entre populares) e a outra refinada, protegida e amparada pela corte: o ballet clássico.

O ballet se originou na corte italiana dos “Medicis” denominado como “*Balletto*” (do verbo *Ballare* e diminutivo de *Ballo* que significa bailar), contudo, por seu desenvolvimento técnico ter se dado na França, a nomenclatura oficial dos movimentos do balé se oficializou na língua francesa ficando assim mundialmente conhecido como ballet.

O ballet foi concebido para que a dança viesse a ser praticada pela realeza, veio do desejo e da paixão de reis e rainhas em poderem dançar ou observar já que nesta época as mulheres não podiam participar e todos os papéis eram representados pelos homens. Um rei não poderia dançar o mesmo que um plebeu, então grandes mestres tiveram de refinar e adequar uma dança para os nobres. O ballet veio para satisfazer uma classe dominante, foi a elitização da dança em sua estrutura e depois nos pré-requisitos físicos e técnicos.

O ballet trouxe a dança um aspecto técnico, artístico e social e que foi desenvolvido com total suporte e colaboração da nobreza que refinou a dança com auxílio de mestres de ballet clássico que começaram a surgir, músicos e pintores, culminado com o surgimento da primeira escola oficial de ballet clássico fundada pelo Rei Louis XIV, *L'Académie Royale de la Danse em Paris*, 1661. Foi desenvolvido uma técnica que exige um corpo com habilidades específicas em um padrão corpóreo estético longilíneo; por muitos anos só era praticado em escolas especializadas onde o valor do curso era e ainda é inacessível aos menos favorecidos economicamente; sempre esteve ladeado ao preconceito racial e de gênero onde em alguns períodos foi predominantemente masculino e em outros predominantemente feminino.

A dança trabalha diretamente com o corpo e é através do corpo que o bailarino vivencia diferentes emoções e transmite a estética da coreografia (SIMAS e GUIMARÃES, 2002). Ao vivenciar diferentes emoções e mudanças advindas de novas ideologias, pode-se afirmar que este sujeito – bailarino (a) – teve sua subjetividade transformada, como Barrett (2014, p.41) disse: “a arte não está divorciada da vida, a arte pode e deve fazer referência a outras coisas além da própria arte”. A arte do ballet é assim, interage com a música, com a pintura, com o design, com a história, é uma representante da cultura que oferece ao seu praticante a oportunidade de se expressar, se revelar e rebelar, o que o leva a uma transformação física, psíquica e social.

Quando pensamos em cultura, pensamos em imagem e o ballet é um reprodutor de inúmeras imagens, em pose ou em movimento o que o leva a fazer parte de uma cultura visual que pensa diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos. Imagem é uma interrogação sobre os seus significados sociais e históricos, não se caracteriza como dada, mas, como construção e ganham significado particular, relacionam com o tempo e lugares em que foram concebidas, uma vez criadas tem o poder magnético de atrair outras ideias (KNAUSS, 2008). As imagens construídas pelo ballet clássico para grande maioria representam apenas a figura do belo, do harmônico, de algo surpreendente, desconhecem a quantidade de signos, símbolos, representatividade histórica e mecanismos que levam até a imagem propriamente dita. Este artigo tem esta finalidade, elucidar quanta coisa se encontra por trás de uma imagem.

Hernandez (2011, p.33) em uma de suas delimitações da cultura visual diz: que a cultura visual “se entrecruza com os estudos visuais e tem como foco a noção de visualidade que enfatiza o sentido cultural de todo olhar ao mesmo tempo que subjetiva a operação cultural do olhar. Isso supõe que todo olhar – e o dar conta do que olhamos – está impregnado de marcas culturais e biográficas”. Exatamente assim penso no meu olhar ao chegar nas reflexões acerca da imagem que será aqui analisada, utilizar minha experiência cultural e biográfica acerca deste universo tão rico, tão enriquecedor, de enorme valor cultural e imagético e que poucos tem acesso e conhecimento.

Hall (2011, p.13) disse que “... toda prática social tem uma dimensão cultural”. “Nossa cultura forma nossa identidade, não apenas a partir da cultura que nascemos, mas a partir de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamentos, cruzados e combinados” (CANCLINI, 2005, p.201). Com estas citações é possível refletir que sendo o ballet clássico uma prática social ele se torna um representante da cultura. O ballet esteve, desde seu surgimento, atrelado as concepções políticas, sociais, filosóficas de cada época. O ballet é uma modalidade de dança que auxilia na formação do sujeito contribuindo na construção de sua identidade, leva o indivíduo a interagir com várias outras formas de culturas que irão oportunizar aprendizado e escolhas que vão auxiliar na construção do seu “eu”. Assim, não pode ser considerado apenas um hobby ou uma atividade rítmica que não transforma o indivíduo e o mundo.

A arte faz parte da vida (Mc Fee, 1954, p.79 *apud* TAVIN, 2008, p.14) e sobre a vida que se trata o ballet, o (a) bailarino (a) tem oportunidades através desta arte de poder expressar seus dramas, sentimentos e contextualizar ou representar fatos ou realidades do mundo. A arte é representante da vida e através deste corpo adestrado tecnicamente e por que não dizer expressivamente que são construídas as belas imagens do ballet clássico e que passam a representar ou reposicionar o sujeito através do tempo e do espaço.

#### 4. A EDUCAÇÃO E ADESTRAMENTO DE UM “CORPO” NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS

O ballet é uma necessidade do ponto de vista educacional e cultural. Uma arma a mais para auxiliar o ser humano na difícil tarefa de formação e preparo para o futuro. Assim estará ele ajudando a formar gerações cada vez mais sadias de corpo e espírito, que por sua vez estarão ajudando a criar um mundo melhor, com soluções mais humanas, mais realistas e mais pacíficas do que aquelas conhecidas no passado e no presente (ACHCAR 1980, p.462).

O ballet clássico faz parte da educação artística e tem função de colaborar no conhecimento corporal, musical e cultural; controle emocional; apura sentido dramático e artístico; auxilia a criatividade e imaginação; estimula raciocínio rápido; socialização; noções de espaço; ritmo; coordenação; flexibilidade e autodisciplina dentre outros, auxiliando a formação da pessoa com cidadania e autonomia.

Miranda (2012) descreve o papel da educação artística para a formação integral das pessoas e para construção da cidadania e ainda nos fala como deveria ser obvio em educação artística que a produção da subjetividade, do conhecimento e da cidadania, não se realiza somente em salas de aula e nos ateliês, mas também, em diversos outros espaços públicos e em instituições culturais e artísticas em geral.

O ballet clássico é uma destas modalidades artísticas que se desenvolve em locais específicos, porém, isto não o reduz sua importância ou sua colaboração na formação integral do sujeito – bailarino (a). Os (as) bailarinos (as) são treinados (as) periódica e sistematicamente aprimorando suas formas e a técnica de seus movimentos no intuito de se construir belas e harmônicas imagens estéticas, ou seja, controle e poder de um corpo dócil.

A disciplina nasce de contextos de controle do corpo enquanto mecanismos para se organizar uma sociedade e nela exercer as funções cabíveis a cada indivíduo e dessa forma manter a estrutura de poder do Estado. Dentro dessa “noção de disciplina” a qual produz “corpos dóceis”, estratégias fundamentais para se ensinar e aprender à arte do ballet exigem todo um treinamento que é realizado através de uma rígida disciplina. Esta disciplina gera os corpos “dóceis”, com uma habilidade ou capacidade específica. Foucault (2014), afirma que o corpo pode ser docilizado, ou seja, pode ser disciplinado em função de sua utilidade. O autor desenvolveu a sua teoria sobre “os corpos dóceis” baseada nos processos disciplinares, ou seja, na “noção de disciplina” construída durante o século XVII e XVIII, observada na formulação e organização das estruturas das escolas jesuítas, hospitais, fábricas e das milícias do serviço militar na França. Ao olhar para esses métodos de controle do corpo, Foucault observava como cada instituição trabalhava através dos exercícios contínuos, os métodos que “permitiram o controle minucioso das operações do corpo” (FOUCAULT, 2014, p.133). Esses dados forneceram ao autor os subsídios teóricos que o ajudou a elaborar o conceito de “disciplina”, e a partir dessa conceituação, buscou demonstrar como essa estratégia de controle dos corpos produziam “os corpos dóceis” e dotados de habilidades para melhor servir a sociedade. A docilidade dos corpos, baseada num regime de treino é para Foucault uma das formas de poder e controle social, porém esse aspecto não invalida o benefício proporcionado pelos métodos disciplinares ao funcionamento do sistema social (FOUCAULT, 2014).

E é nessa perspectiva que se compreende o ballet, como uma arte codificada que desenvolve um corpo hábil, disciplinado e dócil a serviço de poder. Foucault (2010) nos diz que:

“Uma relação de poder se articula sobre dois elementos que lhe são indispensáveis por exatamente uma relação de poder: que o “outro” (aquele sobre o qual ela se exerce) seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como sujeito de ação; e que se abra, diante da relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis.

No ballet clássico a relação de poder envolve com o devido consentimento professores de ballet, coreógrafos, diretores e bailarinos no objetivo de superação, realização de se tornarem profissionais reconhecidos e ou na busca hierárquica de cargos. Diversos dispositivos são acionados nestas relações para alcançarem seus objetivos. Agamben (2009, p.40) observa ampliando os conceitos foucaultianos que “dispositivos são qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capacitar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

Durante toda uma aula prática de ballet clássico e na performance podemos observar todos estes dispositivos citados por Agamben: o professor determina os exercícios, assegura da correta execução e controla dias, horários e repetições; o coreógrafo modela, determina e assegura o estilo coreográfico e os papeis a serem representados por cada bailarino; e o diretor determina o que, onde e quando dançar. Esta é uma, dentre outras redes possíveis em um dispositivo, que produz um corpo dócil materializado em uma imagem. Há ainda de se lembrar do lado elitista e seletivo do ballet clássico do ponto de vista físico, psíquico e técnico, por que não dizer sócio cultural.

Assim através destes dispositivos, desta rígida disciplina e da seletividade física, são construídas as belas imagens no ballet clássico que forjam uma realidade possível de corpos e subjetividades cujas poses dão conta de uma prática inalcançável por outros meios.

## 5. REFLEXÕES FOUCAULTIANAS SOBRE A IMAGEM DA BAILARINA MARIE TAGLIONE

Figura 1: Marie Taglioni - Ballet La Sylphide



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/349521621059771044/> - acessado em 06/12/2016

Após exposição de todo contexto histórico, artístico, cultural, filosófico e ideológico referente a esta pesquisa apresento reflexões foucaultianas sobre a figura (1) de Marie Taglioni, a primeira bailarina oficialmente a dançar em pontas no ballet clássico no período romântico<sup>1</sup>. Utilizando os conceitos de Foucault sobre a genealogia e a arqueologia do poder tenho a intenção de levantar as relações de continuidade, tentando reconhecer os acontecimentos da história mostrando como o presente foi constituído e de que forma se constitui as relações de poder e o adestramento deste corpo na construção desta imagem. A articulação deste corpo com a história, os sistemas disciplinares a que foi exposto, o poder como uma prática social expressa por um conjunto de relações que permitem o controle minucioso das operações deste corpo.

1. Período Romântico: Segundo Jacques Barzun (2001), existiram três gerações de artistas românticos. A primeira emergiu entre 1790-1800, a segunda, onde se situa nossa imagem, na década de 1820, e a terceira mais tarde nesse mesmo século. As principais características da geração são: o individualismo, egocentrismo, negativismo, dúvida, desilusão, tédio e sentimentos relacionados à fuga da realidade, que caracterizam o chamado ultra-romantismo. São temas recorrentes nas obras dos autores da segunda geração: a idealização da infância, a representação das mulheres virgens sonhadas e a exaltação da morte. A mulher não é mais inatingível, mas a felicidade jamais pode ser alcançada. Essa geração também ficou conhecida como o *mal do século* e seus escritores podem ser chamados de *byronianos*, uma referência ao expoente dessa fase do romantismo, o poeta inglês Lord Byron - George Gordon Byron (BARZUN, 2001).

A figura (1) historicamente se trata de uma litogravura da sílfide do ballet de repertório<sup>2</sup> “*La Sylphide*”<sup>3</sup>. Os ballets de repertório possuem vários signos e símbolos que representam todo pensamento e contexto sócio, político, econômico, cultural e filosófico do momento de sua concepção, um representante da arte, por conseguinte, da cultura visual. *La Sylphide* é o primeiro ballet representante oficial do período romântico na dança e é possível constatar pela sua estória, figurinos e adereços como são carregados de elementos que simbolizam o período concebido. O físico longilíneo de Taglioni já exprimi a ideia de fragilidade típica do período e com as sapatilhas de pontas passam a ser características que determinam a imagem da bailarina clássica. As flores em forma de coroa usada na cabeça da sílfide representam segundo o conceito do Cristianismo a salvação alcançada, ou seja, a vitória sobre as trevas e o pecado (BELLOMO, 1994). Amor impossível entre a sílfide e o mortal; a mulher casta e desejada; a exaltação da morte e a felicidade inatingível. O figurino, um tutu romântico<sup>4</sup>, representante do *ballet blanc*<sup>5</sup>, signo de leveza e pureza. As asas no tutu representam “a possibilidade de divinizar a mulher, retirando-a deste mundo, emprestando-lhe asas, asas românticas” (PEREIRA, 2004, p.112). A ideia de ser etéreo, uma sílfide. Pereira (2004) reflete sobre os efeitos causados pelo figurino: “O efeito diáfano que o tule propicia é, ao mesmo tempo, nupcial e fantasmagórico: atritos de sensualidade” (*Ibid*, p.113). O material de que o tutu é feito também imprime leveza à bailarina contribuindo para a impressão de que ela flutua ao executar seus movimentos. E completando esta ideia de etérea, aqui surgiu a sapatilha de ponta que produzia a ideia de que a bailarina estaria flutuando no palco, aspecto de leveza à bailarina.

O ballet *La Sylphide* sobrevive até a atualidade mantendo sua mesma estrutura, concepção e características, a técnica foi ainda mais aperfeiçoada e é exigido ainda mais habilidade corpórea, ou seja, as críticas e reflexões de Foucault sobre dispositivos e relações de poder que adestram um corpo em sua utilidade, no ballet acontecia desde sua origem e ainda continuam a acontecer em prol de se construir belas imagens. É interessante observar que, além dos dispositivos habituais já mencionados como capacitação, orientação, determinação e controle que asseguram o desenvolvimento técnico-artístico, a escolha desta imagem vai de encontro a um outro dispositivo, a sapatilha de ponta, que tem seu surgimento oficializado exatamente com a respectiva bailarina e no período a que se refere.

Segundo Bourcier (2001), a sapatilha primitiva era totalmente flexível. Para usá-la, as bailarinas enchiam sua ponta com algodão, reforçando-a com bordados. A sustentação dependia essencialmente da força dos músculos da bailarina e seu senso de equilíbrio. A primeira bailarina a elevar-se sobre as pontas dos pés, conferindo a figura feminina uma aparência etérea e fugidia, foi Marie Taglioni, em 1832 (MENDES, 1987). A partir deste momento o uso das pontas tornou-se a base da nova escola de dança clássica e, portanto, as sapatilhas de ponta se tornaram imprescindíveis. Este sapato é o que permite que a bailarina se eleve da terra e conquiste o espaço, personificando o ideal romântico (FAHLBUSCH, 1990; PORTINARI, 1989).

Com estas citações posso validar algumas das informações acima mencionadas e ainda fazer refletir sobre como é necessário o adestramento e condicionamento do corpo do bailarino e especificamente da bailarina para obter controle físico-muscular a tal ponto de conseguir sustentar o peso do seu corpo sobre as pontas dos pés.

A sapatilha de ponta fez parte do desenvolvimento técnico do ballet que ainda continua em evolução. Lourenço (2014, p.18) diz: “como é próprio das línguas vivas, a linguagem do ballet está em constante evolução”. O ballet é uma forma de linguagem de expressão e que evolui através dos tempos sempre se adaptando a realidade sócio-política-ideológica e cultural, o que o perpetuou na história das civilizações.

Na figura 2, observamos em um pé o que aprendemos admirar no ballet: a beleza da sapatilha de ponta, habilidade, graça e leveza da bailarina. O outro pé podemos ver o custo disso, o que ninguém imagina que atrás da imagem de beleza da bailarina *sur la pointe* (sobre as pontas), muitas das vezes seus pés estão machucados, com calos, bolhas e feridas causados pela repetição de passos em aulas e ensaios exaustivos para obterem total domínio e controle de seus movimentos.

O conhecimento do ballet existe a partir de algumas dores e muitos esforços. Toda arte tem renúncia. Muitos podem perguntar: mas que vantagem estética justifica a utilização deste dispositivo? As pontas acentuam, para já, a mais saliente lei visual do ballet, a verticalidade, dão a perna uma imagem mais esbelta e alongada e fazem do pé um objeto de requintada beleza, confere brilhantismo e uma cintilação adicional a coreografia. “Um componente de tal modo intrínseco à estética da dança clássica que o ballet seria impensável sem elas” (LOURENÇO, 2014, p.37 e 38).

---

2. Ballet Clássico de repertório: refere-se às obras consagradas que são reproduzidas continuamente (ACHCAR, 1980).

3. *La sylphide*, estreou em 1832 na Ópera de Paris. Conta a estória de James, um camponês escocês, estava prestes a casar-se com Effie, também camponesa. Porém no dia do seu casamento James apaixonou-se por uma Sílfide, um ser sobre-humano. James abandona todos para ficar com a Sílfide. Porém percebe que é impossível fazê-la passar por ser humano. Uma bruxa chamada Madge vê que os dois estão mesmo apaixonados e dá um lenço mágico a James, dizendo-lhe que ele deve amarrá-lo na cintura da Sílfide de modo a que as asas dela caiam. Mas para isso ela nunca mais poderá voar. Quando a Sílfide coloca o lenço morre. James fica destroçado e ao voltar para Effie percebe que esta se casou com outro homem, tendo ficado sem ninguém. Furioso, James enfrenta Madge, que o mata.

4. O tutu romântico: saia branca das bailarinas, feita de várias camadas de musselina ou tule. Em sua forma romântica, a altura é entre os joelhos e o calcanhar da bailarina” (PEREIRA, 2004, p.129).

5. Ballet Blanc: são os ballets do estilo romântico surgidos no século XIX, considerados a mais pura forma clássica de ballet. O termo refere as cenas nas quais as bailarinas usam tutu romântico branco.



Fonte: <http://pao-com-poesia.tumblr.com>

A estética do ballet clássica evoluiu e ressoou a partir de um contexto do passado, não foi atrás da origem do ballet clássico, mas a origem e seu desenvolvimento esclarecem e demonstram como se justificou o surgimento de novos dispositivos e controles para que sua existência perpetuasse. As pontas surgiram e se tornaram um símbolo de representatividade da figura da bailarina clássica.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observado, as teorias de Foucault se adequam perfeitamente ao ballet clássico. A docilidade do corpo por ele descrita para se atingir um determinado nível de utilidade é real no ballet clássico.

Os mecanismos e dispositivos utilizados para se conseguir esta docilização são muitos e foi possível identificar e narrar sobre estes que estão presentes desde a origem do ballet clássico e se perpetuaram na sistematização e periodização de suas aulas onde são desenvolvidos movimentos que exigem corpos habilitados a atingir tais níveis de utilidade.

Os estresses, maus tratos e sacrifícios a que estes corpos, dos (as) bailarinos (as), são submetidos para alcançar uma perfeição técnica e estética determinada pelos padrões do ballet clássico são justificados pela construção de belas imagens. Imagens que são belas não somente pela estética, mas como observado na imagem de Taglioni por estarem permeadas de inúmeros dispositivos, signos e significados. Ao refletir sobre a imagem da bailarina foi possível identificar que nada está ali ao acaso, o figurino, seus enfeites, acessórios, arranjos de cabelo, os tons utilizados, o cenário, os gestos são representantes de um período de uma filosofia, de uma cultura que simboliza um determinado tempo e espaço e que são retratados em uma única imagem. Nesta imagem ainda é percebido outro dispositivo, a sapatilha de ponta, um marco histórico do período romântico no ballet clássico que perpetuou a figura de sua primeira interprete, a própria Taglioni e a própria arte do ballet clássico. A sapatilha de ponta correlacionou a imagem feminina ao sentido de beleza, leveza, delicadeza e fragilidade encobrindo os sacrifícios, dores, lesões e mutilações a que são expostos os pés das bailarinas ao imprimirem tais visualidades.

## REFERÊNCIAS

- ACHCAR, D. (1980) *Ballet - Arte, Técnica e Interpretação*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas.
- AGAMBEN, G. (2009) *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapeco, SC: Argos.
- BARRETT, T. (2014) *Teoria e crítica de arte*. In: *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. p.30-65. 3ª ed. Porto Alegre: AMGH.
- BARZUN, J. (2001). *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life, 1500 to the Present* p. 469. EUA: Harper Perennial.

- BELLOMO, H. R. A. (1994) *A produção da estatuária funerária em Porto Alegre*. In: Rio Grande do Sul: aspectos da cultura. Porto Alegre: Martins Livreiro.
- BOURCIER, P. (2001) *História da Dança no Ocidente*. Tradução Marian Appenzeller. Martins Fontes, São Paulo.
- CANCLINI, N. G. (2005) *Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados e pós-construtivismo*. In: *Diferentes, desiguais e desconectado: mapas da interculturalidades*. p.183-208. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- DANTAS, E. (2005) *Flexibilidade, Alongamento e Flexionamento*, 5ª Edição. Rio de Janeiro: Shape.
- DEKENS, O. (2015) *Michel Foucault: "a verdade de meus livros está no futuro"*. Tradução Roberto Mesquita Ribeiro. São Paulo: Edições Loyola.
- FAHLBUSCH, H. (1990) *Dança moderna – contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint.
- FOUCAULT, M. (2001) *Microfísica do Poder*. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal.
- (2007) *Microfísica do poder*. São Paulo: Editora Graal.
- (2010) *O Sujeito e o Poder*. In: DREYFUS, H; RABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- (2014) *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- HALL, S. A. (2013) *Centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em: [http://www.gpfe.fe.usp.br/teses/agenda\\_2011\\_02.pdf](http://www.gpfe.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf). Acesso em: 17 janeiro 2017.
- HERNANDEZ, F. (2011) *A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito*. In: R. MARTINS; I. TOURINHO, *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. 2011, p. 31-49. Santa Maria: Editora da UFSM.
- KNAUSS, P. (2008) *Aproximações disciplinares: história, arte, imagem*. *Anos 90*. v. 15, n. 28, p. 151-168, dez. 2008. Porto Alegre. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7964/4752>. Acesso em 23 janeiro 2017.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. (1985) *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas.
- LOURENÇO, F. (2014) *Estética da dança clássica*. Lisboa: Cotovia.
- MENDES, M. G. (1987) *A Dança*. São Paulo: Ática
- MINAYO, M.C. (2007) *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. Rio de Janeiro: Abrasco.
- MIRANDA, F. (2012) *Pós-produção educativa: a possibilidade das imagens*. In: R. MARTINS; I. TOURINHO, *Culturas das imagens: desafios para a arte e para a educação*. 2012, p. 75-96. Santa Maria: Editora UFSM.
- PEREIRA, R. (2004) *Giselle: o Voo Traduzido: da Lenda ao Balé*. 2. Ed. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- PETERS, M. (2000) *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica.
- PORTINARI, M. (1989) *Historia da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. (2005) *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, p. 111-124.
- TAVIN, K. M. (2008) *Antecedentes críticos da cultura visual na arte educação nos Estados Unidos*. In: R. MARTINS, *Visualidade e educação* (Coleção desenredos).2008, p. 11-24. Goiânia: Funape

## CURRÍCULO

### Henrique Camargo

Mestrando pelo programa em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (UFG); Pós-Graduado em Docência do Ensino Superior pela FABEC Brasil; Graduado em Licenciatura em Educação Física pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás; e Diplomado como professor pelo S.T.C. Course (Student Teacher's Course Certificate) e como bailarino, nível advanced pela Royal Academy of Dance of London.