


Que *PENA!* Eras tão bonita: De um balé possível para a vida e para a cena

What a PITY! You used to be so beautiful: of a possible ballet for life and for the scene

 Wolff, Silvia Susana¹ | Campos, Flávio²

 ⁽¹⁾ <https://orcid.org/0000-0003-0470-5270> | ⁽²⁾ <https://orcid.org/0000-0002-6206-1728>

^(1,2) Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

⁽¹⁾ silviawolff72@gmail.com | ⁽²⁾ flavio.campos-braga@ufsm.br

Resumo

Pena é um dos resultados de uma investigação de pós-doutoramento desenvolvida na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, sob a supervisão da Professora Doutora Elisabete Monteiro. Este estudo, intitulado *Balé Possível*, propõe práticas de improvisação a partir dos princípios de movimento e da estrutura de uma aula de ballet, onde cada indivíduo pode-se aproximar desta técnica a partir das suas próprias possibilidades e interesses, através da tradução, adaptação e reinvenção de movimentos. O ensaio resulta da relação com a técnica do ballet ao longo de um percurso enquanto artista de dança, que inclui estudos na *School of American Ballet* e na *Joffrey Ballet School*, bem como, uma carreira profissional em companhias de grande prestígio, como o *Berlin Opera Ballet* e o *Pennsylvania Ballet*, todas promotoras de uma estética centrada nas habilidades de dança (Albright, 1997). Além disso, estabelecem-se relações com os Estudos da Deficiência a partir da vivência de um Acidente Vascular Cerebral, o que implicou uma revisão de valores e percepções relativos à dança e à participação em projetos cénicos com elencos mistos, compostos por pessoas com e sem deficiência. O aprofundamento dos procedimentos do *Balé Possível*, tanto para práticas de ensino desta técnica como enquanto dispositivo de criação, oferece contributos significativos para os Estudos da Deficiência, bem como para as possibilidades poéticas desta proposta, que encontra na prática como pesquisa, o seu viés metodológico

Que PENAI! Eras tão bonita: De um balé possível para a vida e para a cena

adequado. O processo de criação da proposta cénica *Pena*, — recorte escolhido para este texto — coloca em prática o exercício de pensar o espaço cénico enquanto lugar de proposições (Teixeira, 2011). Atende, ainda, ao apelo de vários autores para a necessidade de inovação estética no ballet e contribui para confrontarmos os significados simbólicos e ideológicos atribuídos ao corpo deficiente na nossa cultura (Albright, 2001). Pela sua relação com obras consagradas do repertório do ballet, enquadra-se naquilo que Midgelow (2007) designa por *reworking*.

Palavras-chave

Balé, Deficiência, Poética

Abstract

Pitiful Feathers is one of the outcomes of a postdoctoral research project developed at the Human Kinetics Faculty, University of Lisbon, under the supervision of Prof. Dr. Elisabete Monteiro. Entitled *Possible Ballet*, the study proposes improvisation practices based on the principles of movement and the structure of a ballet class, allowing each individual to approach the technique according to their own possibilities and interests, through the translation, adaptation, and reinvention of movements. This approach emerges from a long-standing engagement with ballet technique in a professional dance trajectory that includes training at the *School of American Ballet* and the *Joffrey Ballet School*, as well as professional experience with major companies such as the *Berlin Opera Ballet* and the *Pennsylvania Ballet* — institutions that uphold an aesthetic of the able-bodied dance (Albright, 1997). Furthermore, the research also draws on disability studies, informed by the lived experience of a stroke, leading to a critical re-evaluation of values and perspectives related to dance and participation in scenic projects involving mixed-ability casts. The deepening of *Possible Ballet* procedures, not only as a pedagogical approach but also as a creative device, contributes to the field of disability studies and expands the poetic potential of this proposal, which adopts practice-based research as its methodological approach. The creative process of the scenic proposal *Pitiful Feathers* — the focus selected for this text — puts into action the exercise of thinking the space as a space for propositions (Teixeira, 2011). It also responds to calls by various authors for aesthetic innovation in ballet and contributes to the confrontation of the symbolic and ideological meanings assigned to the disabled body in contemporary culture (Albright, 2001). Given its relationship with canonical works of the classical ballet repertoire, it aligns with what Midgelow (2007) refers to as *reworking*.

Keywords

Ballet, Disability, Poetics

01. Introdução

Balé Possível é uma pesquisa desenvolvida ao longo de 2024, no âmbito de um projeto de pós-doutoramento realizado na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, sob a supervisão da Professora Doutora Elisabete Monteiro. Esta pesquisa resulta de uma trajetória enraizada numa formação tradicional em ballet, marcada pelo reforço de uma estética capacitista

na dança — uma estética que, segundo Albright (1997), traz o entendimento de que existe um ideal de corpo, perfeição e beleza necessário para se dançar ballet.

Para além desta formação tradicional, adicionam-se vivências com um ensino mais atualizado do ballet, que oferecem opções mais flexíveis, nomeadamente aquelas influenciadas pela Educação Somática. Acrescenta-

-se ainda a relação com os Estudos da Deficiência, decorrente da experiência pessoal de um Acidente Vascular Cerebral, bem como das experiências com o ensino e pesquisa em Ballet no contexto do ensino superior em dança.

Destas camadas surge o que chamamos de *Balé Possível*: uma proposta de improvisação ancorada nos princípios de movimento e na estrutura de uma aula de ballet, que permite a cada indivíduo aproximar-se desta técnica a partir dos seus interesses e das suas disponibilidades, através da tradução, adaptação e reinvenção de movimentos.

O estudo de pós-doutoramento teve como objetivos aprofundar as possibilidades de trabalho técnico e criativo a partir do *Balé Possível*; expandir o estudo dos princípios de movimento do ballet para uso em práticas de improvisação e composição em dança; contribuir para as discussões acerca da presença do ballet nos currículos do ensino superior em dança (Brown, 2014); e criar uma obra cênica que colocasse em cena os resultados da investigação realizada.

Ainda que os Estudos da Deficiência não configurem um dos objetivos centrais do projeto, é relevante reconhecer que, tendo em conta a experiência da autora com um Acidente Vascular Cerebral, estas questões se manifestam como atravessamentos significativos na sua prática investigativa.

Para este texto, o recorte escolhido incide sobre a descrição e análise de alguns momentos do processo criativo de uma obra cênica. *Pena* é uma proposta performativa a solo que assume o *Balé Possível* como procedimento de criação. Ao optar-se pela *Practice-based research* como metodologia para esta investigação, importa enfatizar que o estar em processo de criação se torna condição *si ne qua non*. Desta forma, entendemos a prática como essencial — não como um suplemento opcional, mas como uma pré-condição necessária para o envolvimento pleno nesta pesquisa (Mendes, 2015).

O título *Pena* provém de um reencontro entre uma das autoras deste texto e uma antiga colega de ballet dos tempos da adolescência, ocorrido após o Acidente Vascular Cerebral. Ao deparar-se com as dificuldades

de locomoção da autora, a colega exclamou: “Que pena, tu eras tão bonita!” Na ocasião, a autora estava acompanhada pelo grande amigo e colega Paulo Paixão¹, e ambos perceberam naquela reação uma oportunidade potente para refletir sobre processos criativos.

Pena surge, então, do diálogo entre Silvia — primeira autora deste texto — e Paulo, enquanto ideia para uma criação cênica capaz de abordar criticamente a estética do belo, do perfeito e do ideal, tão específica no contexto do ballet. A escolha do título remete não só à pluralidade de significados da palavra “pena” em português, como também à figura do Cisne, presença marcante na trajetória profissional desta investigadora.

O processo conta com direção de Flávio Campos — também autor deste texto — e configura-se a partir de um encontro. Um outro encontro, tão diferente daquele que originou a obra. Desta vez, ao contrário do anterior, um encontro permeado por afetos, confiança, respeito e admiração mútua. *Pena* afirma-se, assim, como mais uma escolha, por parte de uma das autoras deste texto, pela cena como lugar primeiro de vida — ou melhor, por levar toda uma experiência de vida à cena, onde a direção só poderia ser assumida por alguém com quem se consegue o tipo de encontro da autora com Flávio, ou mesmo com Paulo.

Trata-se de uma escolha atravessada por desejos, medos, anseios e entusiasmos, e agora, também, por uma grande responsabilidade: a de se afirmar enquanto artista com deficiência no campo da dança. A opção de seguir em:

uma incessante busca do bailarino por um corpo pensante e por experiências que agreguem não somente a eficiência motora, mas também, e sobretudo, a reflexão acerca do papel social que desempenha em seu fazer artístico, assim, como nas formas de compreensão do espaço cênico enquanto lugar de proposições. (Teixeira, 2011, p. 111)

1 In memoriam.

Figura 1

Ensaio de Palco



Nota: Silvia Wolff em ensaio de palco do espetáculo *Pena*, Teatro Caixa Preta/UFSM - Santa Maria, by César Schirmer dos Santos, fevereiro 2025. Untitled © 2025 by César Schirmer dos Santos is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Ao colocar o artista com deficiência em cena, friccionando compreensões obsoletas sobre limitações e potencialidades – que muitas vezes sustentam perspectivas capacitistas –, colaboramos para o questionamento dos significados simbólicos e ideológicos do corpo deficiente em nossa cultura (Albright, 2001), e também os significados simbólicos e ideológicos atribuídos ao corpo do ballet.

Kuppers (2003) aborda a relação entre corpos perfeitos, a estética do ballet e o encontro entre dança e deficiência como referência para afirmar que:

conception of perfection, focused on the achievements of the ballet dancer as cultural icon, can be fruit-

fully questioned through close attention to the specific differences that other bodies and their use of space pose to ballet's aesthetic². (p. 123)

Tal como defende Hermans (2016), pensamos que a dança atua como mediadora de significados sociais, tendo a capacidade de tanto afirmar como desconstruir narrativas culturais. Neste sentido, cria espaços de reflexão onde identidades fixas e padrões normativos são

2 "a concepção de perfeição, centrada nas conquistas do bailarino como ícone cultural, pode ser frutiferamente questionada por meio da atenção às diferenças específicas que outros corpos e seu uso do espaço representam para a estética do balé" (Kuppers, 2003, p. 123, tradução nossa)

constantemente desafiados e questionados, revelando-se, assim, como territórios vulneráveis e em permanente transformação.

Esta processualidade decorre do facto de a dança gerar um conhecimento incorporado, visceral e subjetivamente vivenciado, tornando-se uma prática epistemológica que atravessa corpo e cultura de forma indissociável.

Assim, propomos que estas possibilidades de transformação e resignificação — não apenas da noção de perfeição, mas também dos ideais de beleza e corporalidade — são prioritárias para revermos os conceitos de dança, cena e poética na contemporaneidade.

02. De um processo que começa antes do processo

Os primeiros meses desta investigação centraram-se na revisão inicial de literatura e no planeamento de ações artístico-pedagógicas, que incluíam a realização de oficinas de *Balé Possível*. Inevitavelmente, começou também a desenhar-se uma espécie de preparação mental para o início do processo de criação de *Pena*. Antes mesmo de entrar em laboratório, a obra ia deixando indícios da sua germinação.

Entre as numerosas leituras sobre prática, ensino e criação a partir do ballet — algumas das quais serão mencionadas neste texto —, começaram a surgir ideias e elementos cénicos: penas brancas, um par de ténis branco decorado com penas, um *tutu* branco de ballet, uma barra de ballet, sapatilhas de ponta e de meia-ponta.

Inicialmente, não havia razão ou explicação clara para a presença destes elementos — apenas uma sensação intuitiva, ou talvez memórias, que os convocavam para o laboratório. Com o avançar do processo, alguns desses elementos foram começando a fazer mais sentido do que outros, e os seus motivos tornaram-se mais evidentes.

Grande parte desses elementos remetia para o imaginário mais tradicional do ballet: a figura heteronormativa, branca e cis da bailarina da caixinha de música. Aquela figura bela, perfeita e ideal — mas um pouco, talvez nem tanto, diferente da primeira autora deste texto, que estaria em cena.

Uma coisa era certa e já se fazia notar nas conversas entre a bailarina e o encenador: os elementos estavam ali para ser comentados, trabalhados, transformados e devorados. Para a bailarina em questão, os aspectos tradicionais desses elementos remetiam a toda uma história de corpo e cena, que seria confrontada ao longo do processo.

Confrontada pelo seu corpo deficiente — ou melhor, pelo seu corpo com limitações de movimento — que apontaria para soluções criativas diferentes das esperadas. E isso era animador, amedrontador e estimulante.

Alguns momentos do processo revelaram-se especialmente marcantes pela forma como aproximaram vida e cena. A chegada de um par de sapatilhas de pontas novinho em folha foi um desses momentos. O cheiro do cetim novo provocou um aperto no peito e um nó na garganta, tal era a força da memória olfativa dos ensaios e das apresentações. Outros momentos marcantes como este ocorreram ao longo do processo e serão abordados no decurso do texto que se segue.

03. Do processo de criação em Santa Maria

Em meio a este misto de sentimentos, entre a animação e o medo, chegou o primeiro dia de laboratório. Teríamos um período de quatro meses para trabalhar na criação de *Pena*. Para os primeiros encontros, contávamos com os elementos já citados, bem como com elementos já referidos, bem como com referências sonoras que foram surgindo de forma intuitiva ao longo do processo — ou melhor, motivadas pelo desejo de reviver momentos específicos da vida da intérprete e de explorar, hoje, certas referências clássicas do repertório do ballet.

Em cada encontro, espalhávamos os elementos pela cena e o encenador fornecia estímulos através de perguntas e respostas. Por exemplo: quem está aí? Onde estás? O que estás a fazer? E as respostas vinham através do corpo e/ou da voz. Isso gerava momentos de improvisação com duração entre 30 e 40 minutos.

No final de cada encontro, era feito um relato sobre o que acontecera durante a improvisação: imagens, sensações, histórias. Importa ressaltar que fomos adaptando ferramentas e etapas do Processo BPI (Bailarino-Pesqui-

Que PENAI! Eras tão bonita: De um balé possível para a vida e para a cena

sador-Intérprete), metodologia trabalhada pelo encenador, que foi sendo reorganizada a partir do encontro com a intérprete³.

Outra vivência marcante deste processo foi um momento de improvisação em que a bailarina atravessou a quarta parede e se posicionou no lugar da plateia. Ao olhar para o palco vazio, deu por si a ver/imaginar os seus muitos corpos passados a dançar *Raymonda*, *Dom Quixote*, *A Morte do Cisne*, entre tantas outras obras que interpretou ao longo da sua trajetória. O confronto dessas memórias com a realidade do corpo atual trouxe, mais uma vez, um nó na garganta e um choro desatado. E a sensação era estranhamente boa. Era como se fosse possível matar um pouco da saudade do que já foi e, ao mesmo tempo, certificar-se de que hoje outros caminhos são possíveis.

As inúmeras perguntas e respostas corporais/criativas do processo foram dando origem a personagens, histórias, pequenas cenas e/ou células. Novas referências surgiam para a banda sonora, bem como novos elementos cênicos: uma cadeira, um cajado, talco, *glitter*. Por exemplo, um dos momentos marcantes foi o dia em que riscámos com giz branco um espaço circular no chão — mais uma adaptação do trabalho com o *dojo*, no âmbito do Processo BPI⁴. A caminhada em volta desse círculo, até à entrada do seu espaço, fez surgir um lodo, um pântano, onde habitava um corpo que transitava entre bruxa, cisne e mulher.

3 O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) é trabalhado e aplicado na UFSM (Universidade Federal de Santa Maria) pelo encenador e também autor deste artigo, no âmbito do seu laboratório e grupo de pesquisa. Importa reforçar que o encenador se formou neste método sob a supervisão e orientação da sua criadora, a professora Graziela Rodrigues. A sua prática na UFSM contempla aspectos de adaptação e adequação de acordo com as realidades específicas desta instituição.

4 O *dojo* no Processo BPI é um espaço circunscrito no chão, sem dimensões pré-definidas, pois o seu tamanho está relacionado com a forma como a pessoa sente a sua imagem corporal naquele dia. O *dojo*, conforme indica Graziela Rodrigues (2003), é um lugar onde se desenvolvem paisagens de vida, tornando-se, por isso, um espaço primordial de experimentação e de elaboração dos conteúdos internos liberados pelo corpo. Nem sempre se constroem cenas destinadas ao palco; muitas vezes, o trabalho no *dojo* auxilia no processo de aceitação e reconhecimento do corpo real e das suas idealizações.

Muitos fantasmas habitaram os encontros e acabaram por se fazer presentes na cena. Alguns desses, eram fantasmas internos, conhecidos de longa data, que faziam surgir questões frequentes como: Está bom? Está bonito? É suficiente? Temos uma obra em criação?

Dessas perguntas, que outrora surgiam como externalidades, emergiram diversos corpos com características e modos de se mover diferentes. Cada um, com o seu ambiente e história, foi estabelecendo relações com o trabalho, das quais resultaram entre 10 a 15 microcenas que compuseram um primeiro guião sugerido pelo encenador. A este guião, a bailarina contrapôs um segundo.

Uma das microcenas que marca o início do trabalho é aquela em que a bailarina aparece sentada numa cadeira, no fundo do palco, à esquerda, e precisa percorrer uma trajetória até ao final da diagonal à frente, à direita. A história contada naquele dia era a de uma mulher que precisava mostrar-se forte, mesmo tendo as suas fragilidades. A diagonal, marcava esta trajetória entre passado e futuro, entre morte e vida.

Ao chegar ao fim da diagonal foi marcante o momento em que a bailarina encarou o seu próprio rosto de perto, diante do espelho, e viu refletida a imagem forte da sua mãe — falecida quando ainda era uma criança de 5 anos a aprender ballet. Ver a mãe nos seus próprios olhos desatou um choro torrencial e trouxe à tona outra memória: em determinado momento da sua trajetória, fora apelidada de “robocop”, por enfatizar o esforço em executar com perfeição e virtuosismo os passos codificados do ballet, em detrimento de uma entrega mais emotiva na interpretação de personagens.

Será que agora, impossibilitada de reproduzir essa execução, surgirá a descoberta de uma outra possibilidade de cena, desta vez, emocional?

Houve, então, um momento crucial no processo, quando o encenador teve de se ausentar da cidade, e a bailarina-intérprete-criadora se viu encarregada de trabalhar sozinha nos guiões. Inicialmente foi difícil encontrar a autonomia necessária, e a ausência do olhar externo foi desconcertante. Zeller (2021) aborda a questão da autonomia no bailarino com formação clássica tradicio-

nal, ao lembrar que a filosofia e o método de envolvimento de cada pedagogo com os seus ideais têm o potencial de facilitar uma série de resultados nos alunos — desde efeitos psicológicos e físicos prejudiciais, até ao extremo oposto do espectro, no qual os alunos são capazes de conquistar a sua autonomia e assumir um papel ativo no seu próprio estudo e na apresentação do ballet.

No caso da bailarina-autora deste texto, a autonomia necessária foi, aos poucos, sendo finalmente encontrada, e as microcenas passaram a ser esmiuçadas com ações corporais, intenções e respetivas escolhas de banda sonora. Com o regresso do encenador, tínhamos em mãos dois guiões e um terceiro, resultante da união dos dois primeiros, também com banda sonora correspondente. E foi marcante o momento em que o encenador disse: Temos!

O próximo passo foi convidar algumas pessoas para um ensaio aberto. Era aquele momento do processo em que uma etapa parece chegar ao final e se torna necessário receber *feedback*. Abrir o processo, perceber as leituras que outras pessoas fazem do trabalho, vislumbrar novos caminhos e reconhecer possibilidades.

04. Ensaios abertos

Retomados os trabalhos com o encenador, após a análise dos roteiros e a justaposição das cenas, optámos por tornar público o que já tínhamos elaborado ao longo dos meses de processo. Apesar do receio da bailarina, concordámos em partilhar as nossas elaborações e ouvir as apreciações das pessoas amigas, a partir de suas fruições e estesias daquilo que tínhamos organizado enquanto cena. Esta partilha era também uma forma de testar algumas escolhas cénicas.

Dias antes da data marcada para o primeiro ensaio aberto, a bailarina intérprete-criadora começou a ter sonhos (ou pesadelos?) relacionados com a “apresentação” que se aproximava, que afinal teria o carácter de ensaio aberto. Eram sonhos em que esquecia de levar algo, ou não conseguia chegar a horas para a apresentação, velhos conhecidos de quando dançava antes do AVC. Sempre sonhos em que precisava de se por à prova e algo a impedia.

No dia do primeiro ensaio aberto, foi retomando antigos rituais pré-cena: leve maquiagem, o mesmo perfume Opium, concentração. Chegou ao local do ensaio com aquele friozinho na barriga típico de quem vai subir ao palco. Uma sensação de “*dead man walking*”, como se estivesse a caminho da parede de fuzilamento. Podemos pensar neste “medo” de entrar em cena como parte de uma preparação necessária para ocupar esse lugar, mas também como reflexo da insegurança instaurada pela manutenção da estética centrada em habilidades da dança.

No caso de *Pena*, havia outros aspectos diferentes. Não precisava de se certificar de que poderia realizar os movimentos codificados e técnicos do ballet, como piruetas, saltos e equilíbrios — resquícios do seu tempo de “robocop”. Ainda assim, mantinha uma tendência ao controlo dos movimentos do seu próprio corpo, atualmente dificultado pelos défices pós-AVC. O que precisava, sim, era garantir estar inteira em cena, com controlo do corpo, do espaço e do tempo, para alcançar algo que, por agora, chamaremos de “verdade da presença”. Algo que poderia ser perturbado por qualquer estado elevado de ansiedade ou nervosismo.

No primeiro ensaio aberto, apresentámos o trabalho a um colega cenógrafo, professor do curso de Artes Cénicas da UFSM. Mostrar o trabalho a este colega foi mais tranquilo do que no segundo ensaio aberto, que foi dirigido a um grupo maior. Este colega é um velho conhecido dos tempos de palco, antes do AVC. Enquanto mostrava o trabalho, pensamentos do passado atravessaram novamente a bailarina. Estaria bom? Estaria certo? Estaria bonita? Mas novas questões também surgiram: Estaria a cena a resultar? Estava convencendo?

Foi um pouco tenso perceber-se a julgar cada momento do trabalho. A cada cena, sentia-se a questionar se estava verdadeiro, se estava no tempo certo da banda sonora... E, ao mesmo tempo, sabia que o “tempo certo” era flexível e maleável — afinal, ainda estávamos “em processo”.

No final do ensaio, o colega fez uma série de observações, que escutámos atentamente. Houve alguns impulsos para responder, quase como se fosse necessário

justificar algo ou mesmo defender o trabalho. Talvez, na sua antiga concepção de cena, ainda persistisse uma alta expectativa de performance. Ainda assim, foi apaziguador ouvir que as cenas eram interessantes e que até podiam durar mais tempo — uma preocupação que vinha assombrando a bailarina-criadora, a par das dúvidas em relação ao uso da voz em cena.

O segundo dia de ensaio aberto foi ainda mais enervante, pois tínhamos uma plateia de dez pessoas, aproximadamente, entre as quais algumas não tão próximas. A sensação foi mais parecida com a de uma apresentação pública.

Durante e no final, a bailarina viu-se tomada por aquela sensação gostosa de ter criado um tempo e um espaço (ou um mundo) muito seus, no qual transitava sentindo-se segura — numa atmosfera de sonho onde, ao final, restava um borrão de nuances do durante. Era esta a sensação que tinha após as apresentações ao longo da sua carreira: a de estar naquele lugar protegido, criado por si mesma, ainda que vulnerável ao olhar do outro.

Estaria agora, efetivamente, a recriar um mundo balético possível para si?

A conversa após o segundo ensaio aberto foi muito rica. Os *feedbacks*, mais uma vez, asseguraram-nos de que, sim, era possível dar mais tempo a cada cena; que falar em cena era tranquilo; e que, de facto, as pessoas acreditavam no que estávamos a dizer — não apenas com a voz, mas também com o corpo.

Houve ainda a expectativa de receber elogios e “paladinhas nas costas”. Porém, nos dias seguintes, fomos percebendo que essa expectativa dificilmente será correspondida por um público de dança contemporânea. Em vez disso, ela foi sendo substituída pela possibilidade de criação da obra em diálogo com o olhar do público, concedendo-lhe a chance de experienciar o ballet de perto, e não à distância. Como acontecia ao longo de tantos séculos, quando o possível era apenas essa observação distanciada que, ainda que pudesse causar sentimentos de admiração, não permitia os questionamentos que a proximidade contemporânea hoje possibilita.

Talvez *Pena* possa ser caracterizada como uma obra de ballet contemporâneo, não enquanto estilo, mas en-

quanto novo momento na história do ballet, em que se torna possível fazer um convite a celebrar aquilo que antes poderia ser considerado vulnerável; a problematizar tantas dicotomias; e a vivenciar esta arte enquanto experiência, e não como objeto intocável destinado a ser observado de longe (Farrugia-Kriel & Jensen, 2021).

05. O processo de criação em Lisboa

Findada a etapa do processo em Santa Maria, um novo desafio aproximava-se. A próxima etapa da pesquisa seria realizada ao longo de uma estadia de dois meses em Lisboa por parte da intérprete-criadora.

O planeamento passava por visitar uma cena por semana, esgotar as possibilidades, aprofundar as ações e chegar a algo com o qual a bailarina intérprete-criadora se sentisse satisfeita. Os desafios foram muitos, sendo o primeiro o de voltar a trabalhar de forma autónoma, à distância do encenador, a quem enviaria semanalmente um vídeo e um relato de cada cena.

Outro desafio foi adaptar um espaço para o laboratório. A bailarina-criadora estava hospedada numa residência de estudantes, onde existiam vários espaços destinados ao estudo. Foi numa destas pequenas salas que encontrou o seu espaço de trabalho. Afastando mesas e cadeiras, foi possível mergulhar na obra e fazer, ainda que com algumas interferências exteriores, a imersão necessária para se manter conectada ao trabalho.

Como a porta de entrada era em vidro, outros estudantes passavam eventualmente do lado de fora e podiam ver o processo em andamento. A funcionária da limpeza, Heloísa, também pôde vivenciar partes do processo quando precisava entrar na sala para proceder à limpeza e à organização do espaço. Tais interferências, ainda que pudessem atrapalhar o processo, trouxeram questões relevantes para reflexão. Ao perceber-se observada, a bailarina via-se confrontada com o ideal com o real. Que imagem de ballet teriam esses observadores? E o que pensariam ao confrontar-se com a imagem real de uma bailarina com deficiência em cena?

Alguns elementos remetiam à imagem tradicional — as sapatilhas, o *tutu*. O *tutu*, em particular, causava sempre um certo “furor”. Aliás, a compra de um *tutu* em Lis-

boa revelou-se um episódio interessante. Impossibilitada de levar o *tutu* de Santa Maria para Lisboa, a bailarina decidiu comprar um novo para os ensaios no estrangeiro. Ao entrar em contacto com lojas de artigos de dança, confrontou-se com perguntas provocadoras: o *tutu* era para uma bailarina profissional? Qual o tamanho? Será que se encaixava no “modelo” de bailarina? E profissional, ainda por cima? Tamanho grande? Estaria com o “peso adequado” para dançar?

Ao chegar à loja para experimentar o *tutu* — e apesar da sua imagem enquanto pessoa com deficiência poder suscitar estranheza, foi muito bem recebida e encaminhada para o provador com um *tutu* de tamanho médio. Ufa, servia! Ao abrir a cortina do provador, já vestida com o *tutu*, percebeu a reação das vendedoras, que exclamaram: “Ai que linda! Está perfeita!”

A estética centrada nas habilidades de dança continuava a prevalecer, e o *tutu* contribuía para isso. E, sim, sentia-se mesmo linda. Vestir o *tutu* causava uma transformação corporal e mental. Era como se o corpo se moldasse ao ideal; memórias corporais e mentais ativavam os lugares do passado, ainda marcados pela estética centrada nas habilidades de dança. Só que algo desse imaginário era agora confrontado com o real das cenas que compõem *Pena*, e com a consciência de que se trata de uma obra contemporânea de ballet, protagonizada por uma bailarina intérprete-criadora contemporânea.

Para completar a experiência, no momento do pagamento a bailarina comentou algo sobre a sua escolha em voltar à cena como *tutu* e tudo o que isso implicava. Ao que a vendedora respondeu: “Como tinha de ser, linda e maravilhosa!”. Nesta afirmação, percebe-se mais uma vez como a estética centrada nas habilidades de dança impera como normativa vigente.

Para além do *tutu*, foi preciso resolver a falta do cajado. Esta adaptação foi mais fácil, com a ajuda da Heloísa, que emprestou o cabo de um rodo utilizado na limpeza do espaço. O que ficou conhecido, em piada interna entre a bailarina e o encenador, como “o pau da Heloísa” entrou em cena no lugar do cajado, por vezes como instrumento de apoio para a bailarina e noutras como objeto cénico, por exemplo, transformado numa arma.

De forma geral, o período de laboratório em Lisboa foi importante, não necessariamente para esgotar todas as possibilidades de cada cena — algo que podemos questionar se será possível. Talvez se trate de algo menos extremo, menos completamente satisfatório, a ser dimensionado para cada momento do processo. Nesta etapa, percebemos que, em vez de esgotar todas as possibilidades de cada cena, que poderão ser revisitadas numa próxima fase com a dimensão da próxima etapa, foi possível identificar a dilatação temporal adequada para cada cena, bem como responder a algumas perguntas que tinham ficado em aberto no processo realizado em Santa Maria. Novos sentidos foram agregados às cenas. Novas memórias da vida no ballet foram incorporadas, como, por exemplo, na cena em que o Pato aprende a dançar.

O Pato é uma das figuras, ou personagens, do processo, que surgiu nos laboratórios como o ser diferente e que precisava enquadrar-se na estética dominante dos cisnes para poder dançar com eles. O Pato é o baguncheiro brincalhão que traz alguma leveza e, em tom de deboche, mostra que pode aprender a dançar à sua maneira.

Na semana em que esta cena emergiu durante a estadia em Lisboa, a bailarina confrontou-se com a memória das suas aulas de *Baby Class*, quando, aos 6 anos, aprendeu ballet. A respiração era ensinada sob a orientação de cheirar uma flor imaginária na mão direita e assoprar uma vela imaginária na mão esquerda. A postura era ensinada sob a orientação de imitar uma princesa, mantendo o tronco ereto e a cabeça altiva, ou imitar uma bruxa, colapsando tronco e cabeça. A partir desta lembrança, ambos os exercícios foram incorporados à cena.

Outra resolução alcançada neste período lisboeta diz respeito à relação com o *tutu*, que até então tinham estado em suspenso. O *tutu* aparece no meio do palco desde a primeira cena até à chegada daquilo que intitulámos a “*Ode ao tutu*”, ainda meio que intuitivamente e sem saber bem a razão de ser. Foi aqui que as leituras paralelas à criação se revelaram imprescindíveis, pois respaldaram a criação cénica, conferindo sentido ao que foi criado.

Akinleye (2021) escreve sobre o ballet como propriedade, comparando-o a uma igreja ou, na era do feudalismo,

mo, ao salão principal da casa do senhor feudal. Descreve esta arte como um modo de expressão física, uma forma criativa adorada por muitos artistas de diversas origens sociais que se dedicam à sua prática, mas onde alguns considerados desprovidos do direito de reivindicá-la como herança ou identidade artística. Os verdadeiros herdeiros seriam membros de uma classe privilegiada, branca e proprietária, que conta histórias heteronormativas de amor e procriação, onde as meninas são delicadas e os homens as erguem, preservando e protegendo os valores sociais ocidentais.

O *tutu*, em cena, assume esse lugar simbólico de proteção de um conhecimento restrito, reservado apenas aos herdeiros protegidos, os únicos com acesso ao salão nobre da casa senhorial. Ainda que a bailarina-criadora de *Pena* possa ser considerada, de algum modo, uma herdeira, sente-se simultaneamente excluída desse lugar devido à sua deficiência adquirida. Aproximar-se do *tutu*, portanto, carrega consigo uma série de significados simbólicos e históricos. Neste momento do processo criativo, a cena em que tal aproximação ocorre ganha uma dilatação de tempo considerável, de forma a marcar a dificuldade sociocultural desta reaproximação com o lugar da herdeira.

Outra resposta emergente no processo desenvolvido em Lisboa refere-se à questão de quem conta a nossa história: quem está em cena? De que perspectiva se conta esta história? Ao deparar-se com estas perguntas colocadas pelo encenador, as respostas da bailarina revelaram-se um pouco evasivas: um ser que se materializa, um bruxe (nem feminino, nem masculino), uma mulher que se transmuta em cisne e pato... enfim, um ser em devaneio.

Num texto de Gleich e Faulkner (2021), encontramos menções à coreógrafa Karole Armitage e à trajetória da solista da sua obra *Bitches Brew*, criada para o Boston Ballet em 2016. Armitage descreve essa figura como um ser imerso num mundo de descobertas — não um mundo de formas e ideias pré-determinadas sobre o que ser, mas um espaço onde há um ser a descobrir-se.

Ao chegar à cena final de *Pena*, surge a imagem de um devaneio. Ao som do *finale* de *O Lago dos Cisnes*, a

bailarina intérprete-criadora observa o palco quase vazio, onde, nas suas palavras, apenas alguém em devaneio poderia ter imaginado e tecido esta história. Encontramos ressonância para este conceito de devaneio num texto de Alencar (2020), onde o autor propõe, em lugar do *balé-tradição*, o *balé-delírio* ou o *balé-desvio*, marcado por elevados graus de estranhamento e desnaturalização — campo no qual *Pena* quiçá possa vir a inscrever-se e colaborar.

Assim, chegamos ao final da estadia em Lisboa com algumas respostas, novos significados, redescobertas, tempos redimensionados e, talvez, não o esgotamento do processo, mas antes a certeza de que a conexão com o trabalho se manteve viva. A próxima etapa revela-se, portanto, não apenas necessária, mas promissora de novos caminhos e aprofundamentos, e não de esgotamentos.

06. Considerações finais ou a retomada do processo em Santa Maria

O reencontro entre o encenador e a bailarina traz consigo novos desafios: redimensionar o processo, reencontrar os tempos certos, os significados de cada cena e dos seus elementos. Voltar a lidar com o olhar de fora (do encenador), pensar os figurinos, o cenário, os objetos em cena, a banda sonora. Contrapor a certeza e a satisfação de sabermos que temos já um trabalho e imergir mais uma vez, no processo. Perceber que, aqui, no fim/início de um ano, de uma etapa, entra o milagre da renovação... E tudo começa de novo.

Neste recomeço, continuamos a apostar que *Pena* possa trazer um novo olhar sobre a diferença no campo do ballet, propondo novos conceitos sobre o corpo que dança. Reforçamos que esse corpo, conforme Midgelow (2007) defende, “needs to be considered beyond the binary nexus of male/female, homo/hetero, subject/object and self/Other” (p. 6)⁵. Além disso, atendemos ao alerta de Ritenburg (2010) quanto à necessidade de uma inovação estética no ballet. Para nós, torna-se essencial ir ao

5 “deve ser considerado para além do nexo binário masculino/feminino, homo/hetero, sujeito/objeto e eu/Outro” (Midgelow, 2007, p. 6, tradução nossa)

encontro do discurso dominante do ballet a fim de promover essa inovação.

Neste momento, impõe-se a pergunta: que estética cênica pode o *Balé Possível* propor? Pensamos *Pena* como o início de uma resposta a essa questão. Ousamos, inclusive, a afirmar que a obra se enquadra no conceito de *reworking* proposto por Midgelow (2007), pois, tal como defende a autora, no nosso processo há uma divergência em relação a termos como remontagem, reconstrução, recriação, restauração ou revisão. Enquanto essas abordagens tendem a garantir a tradição, o *reworking* envolve reelaborações que estabelecem um diálogo com essa tradição, muitas vezes desafiando as suas premissas preestabelecidas.

Desta forma, reconhecemos que, em *Pena*, nós nos afastamos de qualquer tentativa de manutenção da tradição, uma vez que, nas práticas vigentes, observa-se um afastamento da possibilidade de inclusão de corpos diversos, algo que — no nosso caso — se torna inevitável, dado o desejo de continuar dançando com toda a bagagem e trajetória que o corpo da Silvia “grita” quando está em cena. Tal como a coreógrafa Claire Cunningham no espetáculo *The Way You Look (at me) Tonight*, a nossa artista e autora “agenciou suas resistências e medos, de

modo a desconstruir, com o espectador, o capacitismo atribuído ao seu corpo. A performer cria seus meios de infringir o que socialmente é atribuído às capacidades físicas de uma mulher” (Rosa, 2022, p. 94), sendo além disso uma bailarina com deficiência.

Acresce ainda o desejo de visitar obras consagradas do repertório de ballet. Sendo *reworking* um conceito dinâmico, que envolve um processo de interpretação, reinterpretação e reformulação do trabalho original com o objetivo de produzir um novo significado ou impacto, a proposta de Midgelow (2007) desafia-nos a elaborar estratégias próprias de dança. No caso aqui relatado, tal proposta reafirma as estratégias do *Balé Possível* como possibilidade concreta de consolidar a Dança enquanto expressão e linguagem inclusiva para corpos diversos.

Conflitos de interesses

Os autores declaram não haver qualquer conflito de interesses.

Contribuições dos autores

Conceptualização, S.W. e F.C.; Investigação, S.W. e F.C.; Metodologia, S.W. e F.C.; Redação do rascunho original, S.W. e F.C.; Redação – revisão e edição, S.W. e F.C.

Referências

- Akinleye, A. (2021). Ballet, from property to art. In A. Akinleye (Ed.), *(Re:) claiming ballet* (pp. 10–28). Intellect Books.
- Albright, A. C. (1997). *Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance*. Wesleyan University Press.
- Albright, A. C. (2001). Strategic abilities: Negotiating the disabled body in dance. In A. Dils & A. C. Albright (Eds.), *Moving history/dance cultures: A dance history reader* (pp. 56–70). Wesleyan University Press.
- Alencar, J. (2020). Drag cisne: Barbie & balé. In R. Ferreira & E. Santos (Eds.), *Pesquisa em balé no Brasil — panoramas sobre história, ensino e cena* (pp. 155–165). Editora IFG.
- Brown, D. (2014). *Ballet, Why and How?: on the role of classical ballet in dance education*. Arnhem:ArtEZ Press.
- Farrugia-Kriel, K., & Jensen, J. N. (Eds.). (2021). *The Oxford handbook of contemporary ballet*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190871499.001.0001>
- Gleich, J., & Faulkner, M. (2021). Ballet at the margins: Karole Armitage and Bronislava Nijinska. In K. Farrugia-Kriel & J. N. Jensen (Eds.), *The Oxford handbook of contemporary ballet* (pp. 62–80). Oxford University Press.
- Hermans, C. (2016). Differences in itself: Redefining disability through dance. *Social Inclusion*, 4(4), 160–167. <https://doi.org/10.17645/si.v4i4.699>
- Kuppers, P. (2003). *Disability and contemporary performance: bodies on edge*. Routledge.

Que PENAI! Eras tão bonita: De um balé possível para a vida e para a cena

- Midgellow, V. (2007). *Reworking the ballet: Counter-narratives and alternative bodies*. Routledge.
- Mendes, J. M. (2015). *Aporias temporárias na investigação em artes*. Escola Superior de Teatro e Cinema. <http://hdl.handle.net/10400.21/4411>
- Ritenburg, H. M. (2010). Frozen landscapes: A Foucauldian genealogy of the ideal ballet dancer's body. *Research in Dance Education*, 11(1), 71–85. <https://doi.org/10.1080/14647891003671775>
- Rodrigues, G. E. F. (2003). *O método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: Reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método* [Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da UNICAMP. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2003.289138>
- Rosa, P. S. da. (2022). *Estética do (Im)Possível: A deficiência como potência na criação cênica* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Lume Repositório Digital. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/246206>
- Teixeira, C. (2011). *Deficiência em cena*. Editora Ideia.
- Zeller, J. (2021). 'Can you feel it?': Pioneering pedagogies that challenge ballet's authoritarian traditions. In A. Akinleye (Ed.), *(Re:) claiming ballet* (pp. 172–188). Intellect Books.