



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**PAMELA GABRIELLE PINTO DE ALENCAR**

**A REAPROPRIAÇÃO DO CORPO: SIGNIFICAÇÕES CULTURAIS E SIMBÓLICAS**  
**DA *HEXIS CORPORAL* NO BALÉ CLÁSSICO**

**FORTALEZA**

**2025**

PAMELA GABRIELLE PINTO DE ALENCAR

A REAPROPRIAÇÃO DO CORPO: SIGNIFICAÇÕES CULTURAIS E SIMBÓLICAS DA  
*HEXIS CORPORAL* NO BALÉ CLÁSSICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poética de Criação e Pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- A354r Alencar, Pamela Gabrielle Pinto de.  
A reapropriação do corpo : Significações culturais e simbólicas da hexis corporal no balé clássico /  
Pamela Gabrielle Pinto de Alencar. – 2025.  
79 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-  
Graduação em Artes, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso..
1. Balé clássico. 2. Estado de corpo. 3. Hexis. 4. Habitus. 5. Corporeidade. I. Título.  
CDD 700
-

PAMELA GABRIELLE PINTO DE ALENCAR

A REAPROPRIAÇÃO DO CORPO: SIGNIFICAÇÕES CULTURAIS E SIMBÓLICAS DA  
*HEXIS CORPORAL* NO BALÉ CLÁSSICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poética de Criação e Pensamento em Artes.

Aprovada em 21/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.a Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso(Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.a Dra. Rosa Ana Fernandes de Lima  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Paulo Sérgio Caldas de Almeida  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Primeiramente, agradeço a Deus por ter chegado até aqui.

Aos meus pais, Sérgio e Cristina, meu mais sincero agradecimento pelo apoio incondicional ao longo de toda minha vida.

Ao meu esposo Ari, agradeço pela escuta, paciência e por acreditar tanto em mim.

À banca de qualificação, composta pela professora Rosa Ana e pelo Professor Paulo Caldas, agradeço por suas contribuições valiosas que tanto contribuíram para minha pesquisa.

À minha orientadora, Thereza Rocha, meu agradecimento mais especial. Obrigada pela paciência, compreensão, dedicação, incentivo e mais ainda, por não soltar a minha mão.

Aos colegas de turma, pelas trocas e afetos que tornaram essa caminhada mais leve.

Agradeço a toda(o)s que, de alguma forma, contribuíram para que esse sonho fosse realizado, seja com palavras de incentivo, apoio emocional ou gestos de carinho.

“A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.” (VIANNA,1990, P.25)

## RESUMO

A presente pesquisa investiga as redes de relações existentes entre corpo/corporeidade/subjetividade e as estruturas formativas que constituem o balé clássico. Analisa como uma dança proveniente da aristocracia europeia engendra o fazer artístico e atua como um símbolo de supostos status e poder, influenciando a postura e o comportamento das bailarinas e bailarinos nos dias atuais, muitas vezes inseridos em contextos de vulnerabilidade social. Revisitando o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu (1980), o estudo investiga como os regimes da *hexis* (uma das instâncias do *habitus*) são mediadores das relações entre as dominações exercidas nas práticas do balé clássico e suas implicações na subjetividade da(o)s bailarina(o)s. A pesquisa trata das possíveis relações de perpetuidade ou ruptura entre as estruturas, o campo e os agentes sociais (Bourdieu, 2009). Considera a Técnica Klauss Vianna enquanto dispositivo para compreender o corpo como um *signum* social (Bourdieu, 1983) em constante composição, transformação e reinvenção e, portanto, enquanto contradispositivo que trabalha a autonomia (Freire, 1996) da corporeidade dançante (Bernard, 2001) no manejo dos estados de corpo (Guisgand 2011; Louppe, 1997) presentes na experimentação do próprio dançar pelos bailarinos e bailarinas hoje.

**Palavras-chave:** balé clássico; estado de corpo; *hexis*; *habitus*; corporeidade.

## ABSTRACT

This research investigates the networks of relationships between body/corporeality/subjectivity and the formative structures that constitute classical ballet. It analyzes how a dance rooted in European aristocracy shapes artistic practices and functions as a symbol of status and power, influencing the posture and behavior of dancers today, often situated in contexts of social vulnerability. Revisiting Pierre Bourdieu's (1980) concept of *habitus*, the study examines how the regimes of *hexis* (one of the dimensions of *habitus*) mediate the relationships between the forms of domination inherent in classical ballet practices and their implications for dancers' subjectivity. The research explores possible connections of continuity or rupture between structures, the field, and social agents (Bourdieu, 2009). It considers the Klauss Vianna Technique as a tool to understand the body as a social signum (Bourdieu, 2006) constantly undergoing composition, transformation, and reinvention, and thus as a counter-device fostering autonomy (Freire, 1996) in the dancing corporeality (Bernard, 2001). As the poet from Cuiabá aptly puts it: "Repeat, repeat – until it becomes different. Repetition is the gift of style."

**Keywords:** classical ballet; state of the body; *hexis*; *habitus*; corporeality.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>HEXIS, HABITUS: A CONSTRUÇÃO DA HEXIS CORPORAL NO BALÉ CLÁSSICO</b> .....	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>Aristóteles – O suposto início</b> .....	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Bourdieu – um possível meio</b> .....	<b>20</b>
<b>2.3</b>	<b>Outros inícios – Possíveis meios – Sem fim</b> .....	<b>27</b>
<b>3</b>	<b>VESTÍGIOS PARA UMA OUTRA HEXIS</b> .....	<b>36</b>
<b>3.1</b>	<b>O surgimento da corporeidade como condição de possibilidade</b> .....	<b>38</b>
<b>3.2</b>	<b>A corporeidade dançante em Michel Bernard</b> .....	<b>40</b>
<b>3.3</b>	<b>Os conceitos de Estado de Corpo em Phillipe Guisgand e em Laurence Louppe</b> .....	<b>43</b>
<b>3.4</b>	<b>A <i>hexis</i> corporal, a corporeidade dançante e os estados de corpo como dispositivos do <i>habitus</i>: uma trança de 4 pontas</b> .....	<b>49</b>
<b>4</b>	<b>A HEXIS DISPONÍVEL</b> .....	<b>53</b>
<b>4.1</b>	<b>Metodologias tradicionais de ensino de balé clássico</b> .....	<b>56</b>
<b>4.2</b>	<b>Klauss Vianna: a construção de um corpo livre na dança brasileira</b> .....	<b>59</b>
<b>4.3</b>	<b>Técnica Klauss Vianna: o método brasileiro</b> .....	<b>62</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>71</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>73</b>
	<b>APÊNDICE A - GLOSSÁRIO DOS TERMOS DE BALÉ CLÁSSICO</b> .....	<b>79</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é parte da continuidade de trabalhos desenvolvidos durante a minha graduação em dança, porém carregada de outros desassossegos. Entendo a dança enquanto potência *micropolítica*<sup>1</sup> (Foucault, 1976) e afirmo que uma das características principais do meu trabalho de pesquisa, seja anteriormente na graduação, seja agora no mestrado, são as questões sociais e políticas nas quais os nossos corpos estão mergulhados ininterruptamente e que afetam todos os nossos fazeres. Foi revisitando o conceito de *hexis corporal*, resgatado de Aristóteles pelo sociólogo Pierre Bourdieu, que decidi dar início a uma pesquisa direcionada tanto para a (de)composição corporal de bailarina(o)s clássica(o)s, quanto para a representação e (re)apropriação simbólica de seus corpos. Para tanto, analiso os processos de composição de um *habitus* (Bourdieu, 1983) extremamente disciplinador resultando em uma *hexis* demasiadamente autocontroladora nos corpos de bailarinas e bailarinos. Durante o processo de estudo e pesquisa ao longo desses meses no Mestrado, minha pesquisa, apesar de não ter experimentado transformações tão radicais, foi encontrando outros caminhos. Sigo na tentativa de captar a composição de uma *hexis corporal* dançante, considerando o corpo enquanto um *signum* social (Bourdieu, 1983) em constante transformação e reinvenção, uma vez que a lei social interiorizada (a *hexis corporal*) está sempre se modificando e se autorregulando, como enfatiza o sociólogo francês.

Por ora, peço licença ao discurso acadêmico para trazer uma experiência pessoal que, entretanto, exemplifica muito bem todo esse funcionamento descrito acima e trazendo-o para o meu *campo* (Bourdieu, 1983). Filha de bailarina, cresci dentro de salas de dança, fazendo aulas ou esperando a minha mãe. Não lembro exatamente em que momento me apaixonei por tal universo, mas tenho certeza que nunca me imaginei longe desses espaços. Vivi a maior parte da minha infância na década de 1990, época em que houve uma disseminação muito forte de bandas e grupos musicais como “*Gera samba*” e “*É o tchan*”. Aos domingos, eu passava horas ansiosa esperando que os grupos aparecessem nos programas de televisão, mas o que me interessava mesmo eram as coreografias. Enquanto o grupo se apresentava, a minha atenção estava completamente direcionada em decorá-las, em poucos minutos. No dia seguinte, me reunia com as colegas na sala de balé, em frente ao espelho, para que pudéssemos ensaiar, mas, com um detalhe importante: uma de nós precisava ficar na porta vigiando para que a professora não nos flagrasse rebolando os quadris. Era

---

<sup>1</sup> Todos os conceitos trazidos em modo itálico durante esta introdução serão trabalhados posteriormente no decorrer da dissertação.

terminantemente proibido dançar “é o tchan” ali, aquilo “não era coisa de bailarina”, diziam. Ironicamente, toda(o)s as professora(e)s elogiavam a minha capacidade de decorar as sequências das aulas de balé, mas acredito que o exercício de decorar as coreografias do “é o tchan” em poucos minutos me ajudava com a (boa) memória. Esta proibição era mais uma forma sutil do apagamento que sofríamos, dentre tantos, da nossa memória social. Eu não entendia muito bem o motivo de aquelas danças nos serem proibidas, hoje sei que além de tudo, os preconceitos velados ou não que vivemos até hoje, eram ainda mais fortes na década de 1990.

Atualmente ainda me é difícil desvendar a construção cotidiana do poder. Acredito que o declínio dessas ações começa quando a metafísica da captura no jogo social é revelada, como na filosofia de Spinoza, segundo a qual o conhecimento do determinismo auxilia na libertação. Infelizmente para a maioria que não tem acesso a esse tipo de *capital intelectual*, não há solução para a *violência simbólica* (Bourdieu, 1970) sofrida. O campo em que as bailarinas e bailarinos convivem cotidianamente (salas de aula, bastidores de festivais etc.) é determinado por numerosas circunstâncias de exclusão e diferenças de posições que o criam e são por ele criadas. Seguindo esse caminho, a presente pesquisa se ocupa da investigação das redes de relações existentes entre o corpo/corporeidade e as estruturas que constituem o campo do balé clássico. Através de mais de trinta anos de vivência totalmente imersa dentro deste campo, encontro com a possibilidade de questionar o poderio de uma postura proveniente da aristocracia europeia influenciar tamanho na construção da *hexis* corporal de bailarinas e bailarinos no/do Brasil, *hexis* essa que transfigura não somente as suas práticas em dança, mas também suas identidades. Desde a corte francesa de Luís XIV até os dias atuais, a prática de balé clássico transcende o fazer artístico e opera como um símbolo de status e poder, moldando a postura e o comportamento - na corte, dos cortesãos franceses e, atualmente, das bailarinas e bailarinos muitas e muitas vezes provenientes de contextos periféricos em nosso país.

Então, pergunto, como compor-se a partir das singularidades e pluralidades existentes no processo de (de)composição corporal gerado pelas estruturas estruturantes no balé clássico. Não proponho aqui responder questionamentos, mas *trazer a sombra* (Glissant, 1990), a emergência de uma nova configuração de dispositivos envolvidos no processo de construção da *hexis corporal* (Bourdieu, 1983) de bailarinas e bailarinos. Édouard Glissant compõe o conceito de “trazer a sombra” como uma abordagem para reconhecer e valorizar as vozes, culturas e histórias marginalizadas ou esquecidas. Ele enfatiza a importância de dar visibilidade e dignidade às experiências e identidades que foram historicamente subjugadas,

reconhecendo nelas o papel vital na formação de nossas sociedades e narrativas.

Os regimes de composição de *hexis* são atravessados e mediados pela coexistência de diferentes *Campos* (Bourdieu, 1992) geradores de *Capital Cultural* (Bourdieu, 1979) e identidade. As relações entre as estruturas, o campo e os agentes, a depender do modo como são estabelecidas podem ser de perpetuidade ou de ruptura, assim também defende o autor. Trago, no capítulo que apresentarei a seguir, o conceito de *Habitus* e uma de suas instâncias, a *hexis*, como procedimento amparador para pensar as relações e mediações entre as dominações presentes nas práticas de balé clássico, a construção da *Hexis* corporal e as implicações dessas submissões na produção de subjetividade das bailarinas e bailarinos.

Ao pesquisar sobre a *hexis*, conceito tão caro para a minha pesquisa, encontrei as suas primeiras referências em Aristóteles, o que me trouxe ainda mais interesse por este termo. No capítulo, o qual apresentarei em breve, veremos que para Aristóteles a *hexis* era o estado no qual o corpo atingia a tão desejada virtude moral. A virtude é uma palavra de muita estima no campo do balé clássico, seja ela presente na virtuosidade dos movimentos ou do comportamento, afinal quantos estereótipos de uma suposta perfeição não cabem no corpo de uma bailarina? Seja na correlativa formação de uma suposta virtuosidade moral de gênero (feminino) e de classe (social).

No estereótipo, construído no imaginário das pessoas desde muito cedo, a bailarina é magra; não tem estatura alta, mas é longilínea; não pode ter seios fartos e nem bunda grande. Precisa ser delicada e leve. Buscando compreender as relações de poder e como elas determinam os estereótipos, encontro com as ideias de Michel Foucault. Para Foucault (1976), o corpo não escapa do senso comum e suas padronizações. Ao corpo é atribuído valor de acordo com a classificação determinada por quem está no poder. Dentro desse processo os corpos podem ser visibilizados ou invisibilizados a partir da estrutura e contexto no qual o corpo está inserido e ao mesmo tempo produzindo. São ao mesmo tempo também, digamos, sujeitificados e objetificados, utilizados a partir de sua raça, gênero, sexualidade, classe social, maneira de se comportar, maneira de se vestir e todos os tipos de capital que possuem. “Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas.” (Foucault, 1986, p.56). Para o filósofo, além de refletir, o discurso produz o seu termo de referência. Trazendo para o nosso contexto, a bailarina, tão admirada é, na verdade, um fantoche (que se torna ao mesmo tempo titereira) da (própria) perfeição inatingível, um símbolo de uma imagem idealizada. O estereótipo não é pré-existente, ele é um efeito do discurso que produzido repetidas vezes o materializa.

Precisamos atentar para as especificidades operacionais e os modos de construção do estereótipo. Tratando também do estereótipo, Homi Bhabha afirma que a necessidade da leitura do outro a partir do olhar, ou seja, do estereótipo, é uma característica indissociável do discurso colonial. Segundo o autor, o estereótipo é “ponto primário de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado” (Bhabha, 1998, p.116). Para Bhabha, o estereótipo é fixo e por ser fixo é uma simplificação e não trata da realidade. A instituição dos estereótipos faz com que a(o)s agentes sociais não tenham acesso ao reconhecimento das infinitas possibilidades de diferença que existem quando se trata de corpo. No contexto do balé clássico, o corpo virtuoso além do estereótipo físico, precisa se encaixar no estereótipo gestual (*hexis*), moldado através da disciplina. “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (Foucault, 1997, p.130).

Os processos de composição, adaptação e repetição no balé clássico sempre se ocupam em reproduzir a dinâmica da vida na corte de outrora, enfatizando e pondo em perspectiva os valores e normas da sociedade aristocrática, resultando no uso do corpo da(o)s bailarina(o)s como ferramenta de estratificação social. Os ciclos repetitivos apresentam-se em muitas das características que constituem o universo do balé clássico, seja na repetição das grades de exercícios, nas coreografias que repetem os mesmos passos apenas em uma outra organização, na repetição de um padrão de corpo, ou ainda na rerepresentação constante dos balés de repertório<sup>2</sup> que potencialmente enfatizam a fragilidade feminina, enaltecendo a virilidade masculina, além de perpetuar relações de poder colonizadoras e racistas. Criticar a reprodução presente no balé clássico não é uma negação leviana da tradição, é uma convocação para um olhar atento e contínuo sobre as estruturas anacrônicas que o alicerçam.

Dialogando com a teoria de Deleuze, acredito que tradicionalmente no balé clássico, a repetição está operacionalmente amarrada à reprodução do mesmo e do equivalente, e não à concepção de individualidade, singularidade ou produção de diferenças, tão caras à dança, inclusive à do ballet.

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável”. Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à “enésima” potência. (Deleuze, 2000, p,11).

---

<sup>2</sup> Balé de Repertório é um termo utilizado na dança clássica para se referir a um conjunto de obras, que contam uma história por meio de uma coreografia. As obras consideradas consagradas, como *O lago do cisnes* e *O quebra nozes*, entre outras, não podem ser alteradas coreograficamente e todas as adaptações supostamente precisam ser mencionadas.

Para o autor, a repetição não se alimenta da generalidade do comum, mas da singularidade de cada ação que é modificada tanto por fatores subjetivos, como por fatores externos, como o tempo, por exemplo. Sendo assim, quem recorre à repetição como tentativa de perpetuar o tempo presente, naufraga na efemeridade que o próprio tempo produz. Tomar o balé clássico como objeto de estudo dessa pesquisa visa preencher algumas lacunas acerca dos mecanismos de desenvolvimento das interações corporais. Pretendo escapar da dicotomia que frequentemente é estabelecida entre repetição e criação e me aprofundar nas interações que envolvem a internalização do gesto.

A investigação realizada até aqui aponta para uma perspectiva ampla e complexa da aprendizagem por meio do corpo, que vai para além de uma simples internalização de padrões de movimento e pensamento. Os conceitos aqui utilizados, concebidos em conjunto com abordagens fenomenológicas, se contrapõem à dicotomia comum entre corpo e razão, apresentando o corpo não apenas como um dispositivo de ação e comportamento, mas também um local onde algumas redes de processos são entrelaçadas.

Contextualizarei aqui, o local em que vivi e ainda vivo grande parte das minhas experiências em dança, principalmente enquanto facilitadora de processos de aprendizagem em balé clássico, fazendo um esforço para não transformar esta sessão em uma autobiografia. A escola de balé, geograficamente localizada no Parque São Vicente, bairro inserido dentro do Grande Bom Jardim, na periferia de Fortaleza, foi fundada pela minha mãe, Ana Cristina, em agosto de 1989. A escola se chamava *Academia de Dança Cristina Wirtzbiki*, era um movimento muito comum na década de 1980 que as academias de dança carregassem o nome de suas diretoras. Foi a primeira academia de dança da região do Grande Bom Jardim e uma das primeiras a fazer o movimento de descentralização das academias de dança na cidade de Fortaleza. Nessa época as academias de dança em sua maioria se localizavam no centro da cidade ou na Aldeota, o último considerado um bairro nobre até os dias atuais. A academia particular de dança funcionava com aulas de balé, jazz e dança moderna, atingindo inicialmente o público infantil e jovem e mais tarde abrangendo também o público adulto. Paralelamente as aulas do público pagante a academia abrigava o projeto social *Criança, Amor e Arte*, oferecendo durante muitos anos aulas gratuitas de dança para as crianças do bairro. Mesmo dirigindo e dando aulas em sua própria academia de dança, minha mãe também integrava o corpo de baile de outras academias e grupos de dança. Sem rede de apoio, tinha a necessidade de me levar para todas as suas atividades, cresci dentro dessas salas de aula e assim que a idade permitiu iniciei nas aulas de dança (até hoje há quem me reconheça como “a filha da Cristina”). Por acompanhá-la passei a fazer participações nas

coreografias dos grupos de dança desde muito cedo. Eu frequentava muitas aulas, em academias diferentes, de várias linguagens de dança, mas era nas aulas de balé clássico que estava todo o meu entusiasmo e prazer. Um dia ao me ver dançar, Goretti Quintela, diretora de uma das escolas de balé clássico de maior prestígio da cidade, ofereceu-me uma bolsa para estudar gratuitamente em sua escola, onde permaneci dos quinze aos vinte um anos.

A precariedade no cenário da dança na cidade, juntamente com a necessidade de melhoria financeira fez com que aos poucos minha mãe fosse se afastando dos seus fazeres em dança e indo em busca de outras possibilidades. Ao passo em que ela se afastava, eu me aproximava, até que em algum momento eu já havia assumido todas as responsabilidades da escola completamente. A academia de dança passou a se chamar *Escola de Ballet Wirtz* no ano de 2005. Por falta de espaço físico, funcionar como projeto social e escola de balé ao mesmo tempo, começou a tornar-se inviável. Acompanhando a luta diária de outros projetos sociais para continuar funcionando e sem apoio financeiro de nenhum órgão público ou privado, optei por continuar apenas como escola de balé e a(o)s aluna(o)s *do Projeto Criança, Amor e Arte* receberam bolsas integrais na *Escola de Ballet Wirtz*. Teoricamente 25% das vagas são destinadas a bailarina(o)s bolsistas, mas dada a realidade social da região esse número acaba sendo bem maior. O único critério para recebimento dessas bolsas de estudo é o desejo de frequentar as aulas, sem que haja teste de seleção, idade mínima ou máxima e sem exigência de experiência prévia em dança. Apesar de ser uma escola de balé clássico, a(o)s bailarina(o)s também tem acesso a aulas como jazz, abordagens contemporâneas em dança, flexibilidade, preparação física e eventualmente são oferecidas oficinas de danças urbanas, danças tradicionais populares entre outras linguagens de dança. Toda(o)s que se matriculam tem acesso a todas as aulas ofertadas sem nenhum adicional de valor. Durante esses anos de funcionamento transitaram pela escola diversos corpos, com muitas histórias e vária(o)s artistas que hoje movem-se profissionalmente no cenário da dança não só na cidade de Fortaleza, mas pelo mundo a fora. Uma grande felicidade hoje é ter profissionais, aluna(o)s e ex-aluna(o)s atuando não só como bailarina(o)s, mas também como pesquisadores em dança seja no Curso Técnico em Dança do Porto Iracema das Artes, nos Cursos de Dança e no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

O primeiro capítulo da presente pesquisa trata do que provavelmente foi o princípio dos estudos do *habitus*. Na busca da educação para a ética, Aristóteles acreditava que a pessoa inconstante não poderia ser ética e isso só seria viável em uma educação cuja constância formasse hábito. Esse hábito, para o autor, é entendido como algo que gera uma disposição para o bem. O termo utilizado na língua grega para "disposição" é *hexeis/hexis*, ou

seja, ele é utilizado para afirmar que uma pessoa está disposta para alguma coisa. A ética aristotélica está diretamente ligada ao bem, ou seja, o ser ético precisa estar disposto, ter uma *hexis* para o bem – virtude que leva à verdadeira felicidade. A virtude seria algo a ser conquistado através da constância e a constância só é alcançada por meio do hábito. O conceito do hábito então traz consigo uma importância intrínseca na formação de um ser ético na filosofia de Aristóteles.

Bourdieu resgata o hábito da filosofia aristotélica, porém opta por não traduzi-lo ao francês e mantém o termo em seu viés latino, o *habitus*. Apesar de haver algo aristotélico no *habitus* abordado por Bourdieu, o autor vai além do pensamento de Aristóteles. Bourdieu não trata apenas da formação do indivíduo ético, Bourdieu fala da formação das estruturas e de como essas estruturas moldam as nossas maneiras de viver. O autor percebe que o *habitus* faz com que coisas individuais se tornem coletivas e hegemônicas, porém apenas os grupos que estão no poder social, são capazes de legitimar os modos de viver. Os outros grupos vão apenas aderir-lhe, ou por que foram orientados e convencidos a isso ou por questões de sobrevivência. Atualmente vivemos em um tempo em que é muito comum a influência de outras pessoas nos nossos hábitos. A ideia disseminada por outras pessoas é inseminada em nós e sem que possamos perceber damos corpo a essas ideias, sem sequer nos darmos conta de que isso não nos pertence. Gestamos o que não é nosso, recebemos informações de todos os lados, informações essas que, uma vez internalizadas por nós, se materializam em nossa *hexis*, ou seja, na nossa disposição. Porém, quais disposições (*hexis*) são realmente nossas?

O segundo capítulo, é o início da exploração dos dispositivos de formação da *hexis* corporal de bailarinas e bailarinos no contexto do balé clássico e de como a internalização de gestos e movimentos dessa linguagem artística pode influenciar no apagamento de uma memória cultural e social contribuindo para que as estruturas de poder operacionalizem esses corpos, utilizando-os para o controle do jogo social. Investiga o entrelaçamento das noções de corporeidade dançante (Michel Bernard, 2001), estado de corpo (Philippe Guisgand, 2011; Laurence Louppe, 1997) e *hexis* corporal (Pierre Bourdieu, 1980), com o objetivo de analisar as dinâmicas formativas e transformativas que atravessam o corpo da(o) bailarina(o). A corporeidade, como discutida por Michel Bernard, revela o corpo não apenas como um objeto de controle ou disciplina, mas como um campo sensível. Bernard nos leva a pensar o corpo do bailarino como um território em constante construção, onde técnica e vivência são inseparáveis. O conceito de estado de corpo, conforme elaborado por Philippe Guisgand e Laurence Louppe, complementa essa visão ao enfatizar o caráter situacional do

corpo em movimento. O estado de corpo não é apenas o resultado de práticas disciplinares, ele se configura em diálogo com o espaço, como tempo e as práticas envolvidas nos fazeres em dança. As tensões existentes entre código e improvisação, entre repetição e composição, são fundamentais para a constituição desse estado. Nesse contexto, a *hexis* corporal, conforme Pierre Bourdieu, emerge como um conceito central para entender como essas práticas se materializam no corpo. Mais do que uma disposição inconsciente, a *hexis* é uma inscrição prática, profundamente arraigada, que estrutura não apenas o gesto, mas também o modo de estar no mundo do bailarino. No balé clássico, essa inscrição não é neutra, ela carrega valores históricos e culturais que perpetuam hierarquias e estéticas de poder, mas que também, a depender de suas práticas, criar possibilidades de resistência e ressignificação.

Na articulação desses conceitos emerge a noção de *hexis* disponível, tratada no terceiro capítulo, que para além de uma ideia abstrata ou um campo teórico, se manifesta como um processo operativo, que só adquire significado pleno a partir de práticas reiteradas e contextos específicos de atuação. A noção de *hexis* disponível, não se limita à técnica ou ao hábito. Trata-se de um espaço de potencialidade no qual o corpo da(o) bailarina(o) se apropria das estruturas normativas para transformá-las e utiliza-las como meio (re)apropriação de si. Esse conceito opera como um eixo que conecta as dimensões técnica, subjetiva e simbólica do balé clássico, evidenciando como o corpo, longe de ser um mero receptáculo de normas e códigos, é um agente ativo na produção de sentido e identidade.

A formação da *hexis* disponível, como proposta neste trabalho, encontra na Técnica Klauss Vianna um dispositivo central para sua constituição e desenvolvimento. Diferentemente da concepção original de *hexis* em Bourdieu, que remete a uma disposição estável e profundamente enraizada no *habitus*, a *hexis* disponível é fluida, dinâmica e construída a partir de práticas corporais conscientes. No contexto do balé clássico, a Técnica Klauss Vianna se apresenta como uma metodologia que não apenas complementa as práticas disciplinares tradicionais, mas também as questiona e as transforma, abrindo espaço para a autonomia e a reinvenção da corporeidade dançante.

O corpo então, deixa de ser um objeto disciplinado para se tornar um agente sensível, capaz de transformar as estruturas que o moldam. A Técnica Klauss Vianna, privilegia o reconhecimento das individualidades corporais, das pluralidades do coletivo e da liberdade de movimento. A Técnica Klauss Vianna, para a presente pesquisa, atua como um dispositivo que abre fendas para novas possibilidades de movimento e (re)apropriação de si, ressignificando a própria prática do balé clássico no contexto contemporâneo.

## **2 HEXIS, HABITUS: A construção da *hexis* corporal no balé clássico**

Na busca da educação para a ética, Aristóteles acreditava que a pessoa inconstante não poderia ser ética e isso só seria viável em uma educação que forme hábito. Esse hábito para o autor é entendido como algo que gera uma disposição para o bem. O termo utilizado na língua grega para disposição é *hexeis/hexis*, ou seja, é utilizado para afirmar que uma pessoa está disposta para alguma coisa. A ética aristotélica está diretamente ligada ao bem, ou seja, o ser ético precisa estar disposto, ter uma *hexis* para o bem, que é a virtude que leva a verdadeira felicidade. A virtude seria algo a ser conquistado através da constância e a constância só é alcançada por meio do hábito. O termo hábito então traz consigo uma importância intrínseca na formação de um ser ético na filosofia de Aristóteles.

Bourdieu resgata o hábito da filosofia aristotélica, porém opta por não traduzi-lo ao francês e mantém o termo em seu viés latino o *habitus*. Apesar de haver algo aristotélico no *habitus* abordado por Bourdieu, o autor vai além do pensamento de Aristóteles. Bourdieu não trata apenas da formação do indivíduo ético, Bourdieu fala da formação das estruturas e de como essas estruturas moldam as nossas maneiras de viver. O autor percebe que o *habitus* faz com que coisas individuais se tornem coletivas e hegemônicas, porém apenas os grupos que estão no poder social, são capazes de legitimar os modos de viver. Os outros grupos vão apenas aderir-lhe, ou por que foram orientados e convencidos a isso ou por questões de sobrevivência.

Atualmente vivemos em um tempo que é muito comum a influência de outras pessoas nos nossos hábitos. A ideia disseminada por outras pessoas é inseminada em nós e sem que possamos perceber damos corpo a essas ideias, sem sequer nos darmos conta que isso não nos pertence. Gestamos o que não é nosso, recebemos informações de todos os lados, informações essas que se uma vez internalizada por nós, se materializa na nossa *hexis*, ou seja, na nossa disposição. Porém, quais disposições (*hexis*) são realmente nossas?

Busco neste capítulo dar início à exploração dos dispositivos de formação da *hexis* corporal de bailarinas e bailarinos no contexto do balé clássico e de como a internalização de gestos e movimentos dessa linguagem artística pode influenciar no apagamento de uma memória cultural e social contribuindo para que as estruturas de poder operacionalizem esses corpos, utilizando-os para o controle do jogo social.

## 2.1 Aristóteles – O suposto início

Para Aristóteles, *hexis* (pl. *hexeis*) é uma disposição que se forma ao longo do tempo através de ações habituais e representa diversos tipos de caráter. Para Aristóteles, a virtude se revela na ação e uma ação é considerada virtuosa quando conseguimos um equilíbrio estável da alma. Esse equilíbrio estável da alma é o que constitui o caráter, representando um estado de esclarecimento e discernimento em meio às experiências de prazer e dor que permite discernir o que é verdadeiramente agradável ou doloroso. Aristóteles postula que a virtude moral é o único caminho para a ação efetiva.

Na ética aristotélica, a virtude moral é concebida como uma *hexis*, um estado ativo da alma que vai além da mera repetição mecânica de ações. Aristóteles argumenta que a formação do caráter virtuoso ocorre por meio da prática habitual de ações virtuosas, que moldam e fortalecem a disposição moral do indivíduo. Em sua filosofia, Aristóteles afirma ainda que a maneira como vivemos é grandemente influenciada pelos hábitos que adquirimos desde a infância, mas isso não implica que nossas vidas sejam apenas a soma desses hábitos.

No diálogo platônico *Teeteto*, a noção da formação da *hexis* se torna uma questão fundamental enquanto Sócrates discute a natureza do conhecimento. Sócrates argumenta que o conhecimento nunca pode ser apenas uma posse passiva. E também, quando ecoando as ideias do sofista Protágoras, afirma que “o ser humano é a medida de todas as coisas, da existência das coisas que são e da não existência das coisas que não são” (Platão, 2008 p.57).

Dizer que a virtude para Aristóteles é uma disposição, ou uma disposição estabelecida é muito melhor do que chamá-la de um mero “hábito”, mesmo assim a definição ainda soa passiva demais para capturar o seu significado. Em *De Anima*, quando Aristóteles fala do efeito produzido em nós por um objeto de percepção sensorial, ele diz que isso não é uma disposição (*diathesis*), mas uma *hexis*. Todo o seu relato do processo de perceber e conhecer depende dessa noção de que a receptividade ao que está fora de nós depende de um esforço ativo para nos mantermos prontos. Segundo Aristóteles:

Tais são os conhecimentos científicos e as virtudes; com efeito, estima-se que o conhecimento científico está entre as disposições (*hexeis*) mais estáveis e difíceis de modificar (...) o mesmo ocorre com a virtude: assim, estima-se que a justiça, a temperança e cada uma das qualidades deste tipo não são fáceis de mudar ou modificar (...) enquanto chamamos estados (*diathesis*) as qualidades que são fáceis de mudar e que se modificam rapidamente (Cat, 8b 29-36).

Já nas *Categorias*, conhecimento e virtude são os dois exemplos que Aristóteles dá do que *hexis* significa (8b, 29), afirmando ainda que esses dois estados ativos

pertencem à classe geral de disposições, mas são distinguidos por serem duradouros e duráveis.

Voltando ao nosso campo de investigação mais direto, se a virtude aristotélica pode ser equiparada à *hexis*, uma disposição fixa e estável, talvez possamos dizer que ela se assemelha à rigidez encontrada no balé clássico. Assim como nas práticas dentro do campo do balé, onde a(o)s bailarina(o)s se utilizam do dispositivo da repetição para alcançar a suposta perfeição na execução dos passos, Aristóteles destaca a importância da prática contínua de ações virtuosas para adquirir virtude. Da mesma forma que a *hexis* é moldada na forma de certas posturas e disposições físicas, a pessoa virtuosa desenvolve uma segunda natureza por meio do hábito de agir de maneira ética.

A palavra *hexis* era o termo que era utilizado para disposição, sendo assim não basta condicionar os agentes para que ajam de maneira estável e constante, é necessário que os mesmos tenham uma disposição, acionem intencionalmente a atitude necessária para agir de maneira supostamente ética. Na vida moral, muitas vezes, os hábitos aceitos e esperados pela sociedade são classificados como virtudes.

A ordem dos estados da alma dada por Aristóteles foi do hábito para a *hexis* ou estado ativo, que pode conferir estrutura moral à alma. Os nossos impulsos e os nossos desejos não precisam ser aleatórios e sem sentido, mas podem ser transformados em escolhas, ou seja, desejos informados pela deliberação. As nossas ações são uma atividade tripla: visualizar um fim, definir meios para alcançá-lo e escolher uma ação.

Embora não seja o único fator que determina a nossa conduta, a ética aristotélica aponta para a ideia de que a virtude moral é, por natureza, uma condição intermediária e reside na constância. Aristóteles afirma que “tais coisas estão entre os particulares, e o julgamento está no ato da percepção sensorial” (1109b, 23-4). O que valida essa afirmação também me parece estar na ordem do sensível. A definição de *hexis* para Aristóteles sugere que o agente escolha uma ação conscientemente de acordo com o equilíbrio estável do sensível por si mesmo, ou seja, a escolha das ações é conduzida a partir do equilíbrio estável, proveniente das percepções individuais do agente.

A *hexis* em questão neutraliza um hábito anterior, oposto e passivo à autoindulgência. “Mesmo em casos de necessidade urgente, quando há uma escolha sobre quem beneficiar, deve-se primeiro decidir se a balança pende para o necessário ou para o belo.” ( 1165a, 4-5), esse último sendo a inclinação incentivada pelo filósofo. A *hexis* ou virtude moral reside na escolha das ações não por sua utilidade ou prazer imediato, mas por

sua beleza intrínseca. A coragem, por exemplo, não seria motivada apenas pela busca de prazer ou reconhecimento, mas pela percepção da beleza subjacente à ação corajosa.

Se todas as pessoas competissem pelo belo e se esforçassem para fazer as coisas mais belas, tudo o que as pessoas precisam em comum e o maior bem para cada um em particular seria alcançado (...) pois a pessoa de estatura moral renunciará ao dinheiro, honra e a todas as coisas boas pelas quais as pessoas lutam para alcançar o belo para si mesma (1169a, 8-11, 20-22).

O belo está na ação e tem um papel fundamental e intrínseco na *hexis* para Aristóteles. Trata-se do belo não como objeto de contemplação, mas como a fonte de ação. “O olho da alma vê o belo como um fim ou o bem mais alto da ação que alcança seu estado ativo apenas com a virtude moral” (1144a, 26-33). É apenas na condição intermediária que emerge entre hábitos de agir e princípios da ação que a *hexis* e a razão surgem como resposta direta e natural ao ser-em-ação.

A *hexis* nasce como uma espécie de hábito adquirido ou habilidade desenvolvida. Em se tratando de arte, a *hexis* surge a partir do fazer poético. Para Aristóteles, a produção poética é inerente ao fazer artístico. Neste sentido, em sua perspectiva teórica, a poética não é apenas um ato isolado, mas uma parte essencial do processo artístico, onde a mente e o corpo se unem em uma busca pela excelência. Assim, a arte se revela como um hábito produtivo, uma prática constante que é aprimorada ao longo do tempo, em que a suposta habilidade de criação se torna uma incrível realização humana, elevando não apenas o artista, mas também aqueles que contemplam a sua obra, ato que os levam a novos patamares de compreensão e apreciação estética.

Tanto na filosofia aristotélica, quanto no campo do balé clássico, acredita-se que a aquisição de hábitos se dá por meio da repetição. No entanto, para Aristóteles é importante distinguir o hábito (*hexis*), entendido como adquirido a partir de uma disposição da alma, da própria disposição em si. Ele afirma que “os hábitos também são disposições, mas as disposições não são necessariamente hábitos, pois os que têm hábitos também, de alguma forma, estão dispostos segundo elas; enquanto os que estão dispostos não têm, em todos os casos, hábitos” (Cat. VIII, 9<sup>a</sup> 10). Quer dizer, a formação de hábitos requer uma prática constante e repetida, mas a natureza do hábito (*hexis*) vai além da mera repetição de ações, envolvendo uma disposição interna da alma que molda nossa conduta de maneira duradoura. Não fosse assim perspectiva, a *hexis* adquirida através do balé clássico seria passível de esquecimento. Se pensarmos, porém, no fazer artístico enquanto uma disposição da alma, dentro desse contexto, tornando-se hábito através da repetição, esta *hexis* estará enraizada no corpo.

É evidente que se queira chamar de hábito essas coisas que são mais duráveis e mais difíceis de mudar. Quanto àqueles, pois, que não retêm, de modo total, os conhecimentos, sendo esses bem móveis, não se diz terem hábito. Em verdade, estão, de alguma maneira, dispostos, segundo um conhecimento, seja pior, seja melhor. Por conseguinte, o hábito difere da disposição por ser esta bem móvel e aquele mais durável e mais difícil de (re)mover (*Cat. VIII, 9a 4-9*).

Na filosofia de Aristóteles, os entinemas podem ser vistos como exemplos de raciocínio prático que refletem a interação entre o hábito (*hexis*) e a ação ética. Enquanto a *hexis* representa a disposição adquirida da alma através da repetição de ações semelhantes, os entinemas surgem como manifestações desse hábito em situações práticas. Tomemos, por exemplo, o silogismo prático, um tipo de entinema no qual a ação é considerada como um fim em si mesma. Neste caso, a *hexis* é moldada pela prática constante e repetida. Trazendo para o contexto do balé clássico, se uma bailarina ou um bailarino tem ciência de que determinado exercício colabora para que ela(e) consiga executar uma dupla *pirouette* e ela(e) pretende ser mais virtuosa(o) dançando, ela(e) se utilizará da prática da repetição até que o objetivo das duplas (ou mais) *pirouettes* seja atingido.

A influência da visão ocidental, enraizada na tradição filosófica grega, permeia toda a nossa compreensão e estudos sobre o corpo. Essa perspectiva, muitas vezes, tende a buscar definições dicionaristas das coisas, reduzindo a corporeidade e a subjetividade a categorias estáticas e universalizantes. Durante séculos, as teorias ou sistemas de pensamento buscavam dicotomizar e separar o corpo entre o físico e a mente, tendendo à perpetuação da ideia utilitária dos corpos. Atualmente, há uma forte tendência de perceber a necessidade de romper as limitações dessas abordagens reducionistas.

## **2.2 Bourdieu – um possível meio**

Dedicarei grande parte da escrita deste capítulo ao estudo das ideias de Bourdieu, principalmente ao que ele nomeia de *hexis corporal*, ponto de partida dessa pesquisa. Os conceitos de Bourdieu me amparam no sentido de buscar compreender aspectos que durante toda a minha vida pessoal e artística, confrontei no campo da percepção, dos quais tive ciência da existência, mas que, por falta de algum tipo de prática ou conhecimento, ficavam apenas na ordem das sensações. Na busca de romper com fatores que muitas vezes me paralisaram, encontro em Bourdieu um meio e não um fim.

Adentrando o universo conceitual bourdieusiano, o *habitus* pode ser compreendido como um processo complexo, subjetivo e inconsciente de “interiorização da exterioridade” (Bourdieu, 2013).

(...) *habitus* são estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (Bourdieu, 1983, p.61)

A teoria bourdieusiana vai além de uma perspectiva teórica improdutiva, pois Bourdieu entende a teoria como um conjunto de ações que levam à concepção de conceitos, que se associam à pesquisa empírica e, assim, adquirem capacidade explicativa e interpretativa. Ele propõe, então, uma abordagem teórica sociológica que se conduz empiricamente e que se opõe a todas as divisões tão características das ciências sociais, tais como sociologia e etnologia e as oposições entre macro e micro sociologia. No campo dos estudos teóricos desenvolveu-se uma dicotomia entre diferentes entendimentos acerca da formação do mundo social. A abordagem objetivista, que considera que as estruturas se impõem sobre o indivíduo e a abordagem subjetivista, segundo a qual a ação não é produzida pela estrutura mas produzida pelo ator ou agente, que estabelece objetivos e faz escolhas.

Cabe observar que na constelação conceitual de Bourdieu, os conceitos estão intrinsecamente interligados e, então, no caminho de explorar a ideia de *habitus*, precisaremos adentrar também em conceitos como os de Capital, Campo, Estrutura e Agentes. Para Bourdieu os agentes “caracterizados pelo volume de seu capital determinam a estrutura do campo em proporção ao seu peso, que é o peso de todos os outros agentes, isto é, de todo o espaço” (Bourdieu, 1997 p.24). Bourdieu utiliza o termo agente para se referir a indivíduos, grupos ou instituições que ocupam posições ativas dentro das estruturas sociais. Para ele os agentes não são apenas produtos passivos das estruturas sociais, mas também agem e influenciam essas estruturas por meio de suas práticas e interações. Isso reflete a sua visão da sociedade como um campo de lutas simbólicas, onde os agentes lutam por recursos e posições dentro das estruturas sociais.

O *habitus* seria uma coleção de práticas e sistematizações que permanecem abertas às novas experiências enquanto são simultaneamente e constantemente influenciadas por elas.

Para Bourdieu, há uma dupla gênese social. Ao mesmo tempo que são estabelecidas maneiras de agir, pensar e agir, elementos da *hexis-habitus*, também existem as estruturas sociais, com seus campos e estruturas, e principalmente o que costumamos chamar de classes sociais.

O autor elabora seu paradigma sociológico com base em uma relação dialética, entre o subjetivismo e o objetivismo. Tanto a sociedade atua no indivíduo, ou seja o indivíduo precisa se mover dentro de certas estruturas, quanto esse indivíduo ao mover-se, atua sobre as estruturas que formam a sociedade. Para ele não existe um pensamento substancialista. Não existe uma essência ou uma verdade nas coisas, existe uma construção das coisas. Nada existe em si e por si, mas tudo está relacionado dentro de certas possibilidades. Para Bourdieu, a cumplicidade ontológica existe de maneira relacional e não de maneira substancial.

Se o indivíduo é um agente de escolhas, mesmo que as regras sejam inconscientes, ele só as seguirá se aquilo lhe for útil, ou seja, diante das regras sociais, os agentes desenvolvem estratégias que serão determinantes para as suas escolhas. Há uma estrutura simbólica que rodeia a ação dos indivíduos e tudo o que acontece na sociedade está atrelado a um contexto histórico. Para Bourdieu, “(...) muitos atos são praticados ainda na infância, aquém da consciência. Os agentes sociais revelam portanto, toda uma herança de disposições em grande parte herdadas, guardadas profundamente, e despertadas” (Bourdieu, 2019, p.335).

Então o inconsciente para Bourdieu “seria o inconsciente freudiano?”. Bourdieu logo em seguida, responde seu próprio questionamento: “Penso que não” (Bourdieu, 2019, p.332). O inconsciente bourdieusiano se direciona ao corpo, no sentido de estabelecer o corpo como portador de uma outra racionalidade que se dá paralelamente à racionalidade do intelecto. Nessa perspectiva, o corpo não é apenas um receptáculo passivo das influências externas, mas sim um centro de racionalidade própria. Bourdieu, desenvolve esse pensamento influenciado pelas ideias de Durkheim:

Eu sempre cito esta fórmula de Durkheim a partir de um dos maiores livros de sociologia, “A Evolução Pedagógica na França”. Durkheim falou mais ou menos assim: o inconsciente é a história. O inconsciente é, portanto, o que a história deixou nos nossos cérebros. Assim, fazer história é fazer muito mais do que fazer, ou acreditam fazer, os historiadores. É muito mais do que narrar a história daquilo que aconteceu. É fazer a história daquilo que temos no cérebro. (Bourdieu, 2019, p.325-326).

Para Bourdieu, a noção de consciência e inconsciência não é apenas psicológica, mas também sociológica, refletindo a complexidade que envolve as redes de relações sociais que fazem o corpo ser um *locus* de significado e prática. Transitando entre o pensamento de Freud e Foucault, Pierre Bourdieu direciona sua pesquisa para a dinâmica entre os dominadores e os dominados, mas focando nos modos como os dominados aderem a esse processo. Considerando a superficialidade inerente à racionalidade, Bourdieu afirma: “nós temos uma visão intelectualista do pensamento” (Bourdieu, 2019, p. 332).

Ao desenvolver o conceito de *habitus*, Bourdieu se aproxima de outras camadas da experiência humana e das estruturas sociais que a condicionam e são por ela condicionadas. Vale salientar que o conceito de *habitus* em Bourdieu não está estritamente relacionado ao hábito, sendo um conceito mobilizado a partir de duas principais questões: como seguimos determinadas regras sem que elas estejam necessariamente dadas e como os comportamentos da classe social acabam auxiliando a permanência do sujeito na classe social, ou seja, por meio desse *habitus*, nós reproduzimos os hábitos e comportamentos de classe, perpetuando a conservação da/na classe social.

O *habitus* é uma propriedade dos agentes sociais que é moldada; surge a partir de uma estrutura que, como vimos, além de estruturada, é estruturante. Essas estruturas moldam não só as nossas práticas atuais mas também as nossas práticas futuras. Então quando pensamos em estruturas estruturadas elas se relacionam com as nossas práticas atuais e quando pensamos em estruturas estruturantes elas irão se relacionar com as nossas práticas futuras. Segundo Bourdieu, o *habitus* é internalizado nas pessoas a partir do momento do nascimento e a família propaga para as suas sucessões, uma herança cultural. É no ambiente familiar que adquirimos um conjunto de códigos, informações, posturas e disposições e o contexto social no qual as famílias estão inseridas será responsável pela visão de mundo, pelas escolhas e também determinará as chances de sucesso ou fracasso dos agentes nos diversos campos sociais.

O corpo físico assim como os movimentos que ele (re)produz estão resignados à ação de uma construção social, não tendo uma significação explicitamente estabelecida, nem sendo completamente livres para o exercício da indeterminação e formação autônoma. Aos corpos são dadas atribuições simbólicas convenientes à manutenção dos campos sociais. Nessas disposições, para Bourdieu, o *habitus* se dá basicamente a partir de alguns elementos: a percepção ou maneira que enxergamos o mundo; a inteligibilidade ou maneira que entendemos esse mundo; a avaliação que caminha de mãos dadas com a ética e a ação ou habilidades que vamos adquirir a partir da ação de socialização. Para Bourdieu o que nos constitui subjetivamente (no espaço simbólico) é resultado de uma construção realizada no campo social. O *habitus* é o resultado de como a(o) agente internaliza a estrutura em que está inserida(o) e essa estrutura se manifesta no corpo da(o)s agentes, ou seja, a materialização das disposições sociais no corpo. O *habitus* depende de uma estrutura material de existência para gerar ações, percepções e tudo aquilo que é produzido a partir de nossas práticas. Temos então algo que é internalizado pelo sujeito e que ele irá reproduzir, coincidindo então a sua vida material com as suas práticas e com o seu comportamento.

A mobilidade dos sujeitos dentro das classes sociais é praticamente inexistente. Os sujeitos que conseguirão se mover com facilidade dentro das camadas sociais são aqueles que acumulam o maior número possível de privilégios. Os demais sujeitos precisam traçar estratégias para que essa movimentação aconteça e isso só acontecerá se houver o *habitus* necessário para tal. Sabemos que os ambientes sociais não são democráticos e possuem determinadas maneiras de funcionamento, as pessoas de elite transitam com muito mais facilidade, enquanto as pessoas das classes menos favorecidas não possuem as condições para se mover de maneira natural dentro desses espaços estando sempre em posição de desvantagem. O campo social, de uma maneira geral, é um campo de poder composto por múltiplos campos, onde alguns sujeitos já estão em vantagem e outros em desvantagem de acordo com o seu *habitus* determinando a hierarquia social e sendo também por ela determinado.

O capital simbólico (Bourdieu, 1994) da arte também está relacionado à estrutura de desigualdade social e funciona a partir dos mesmos procedimentos. Mesmo que não seja de forma explícita, esse capital também se relaciona com o processo de instrumentalização dos sujeitos sociais (lembrando que o pano de fundo dessa pesquisa são os desdobramentos da *hexis* corporal no campo do balé clássico e seus desdobramentos). Este capital pode assumir diversas formas, desde títulos acadêmicos e reconhecimento técnico, até o prestígio recebido por artistas ou determinadas culturas. O capital simbólico é operacionalizado de maneira sutil, permeando as diversas camadas da vida social e moldando as relações entre agentes e grupos. O capital simbólico se refere à maneira como o reconhecimento e o valor social são atribuídos aos agentes sociais com base na distribuição das outras formas de capital, refletindo o prestígio cultural e reconhecimento artístico associados aos recursos que os agentes possuem. É “o poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” (Bourdieu, 1987, p.164). É essencial que possamos compreender a existência desses elementos que exercem essa relação de poder e que geram a hierarquia de discriminação. Historicamente dentro da arte algumas linguagens artísticas são mais valorizadas do que outras, gerando uma violência simbólica (Bourdieu, 1970), uma dominação de determinadas manifestações artísticas em relação a outras, como, por exemplo, o balé clássico em relação às outras danças. Pensar que apenas os movimentos presentes no balé são maneiras legítimas de dançar é uma discriminação dentre tantas que acontecem através de métodos inconscientes como conscientes. A classe econômica dominante, também domina culturalmente, nessa lógica da distinção (Bourdieu, 1979), os gostos que vêm das

classes altas são sempre mais valorizados e apesar de serem questões arbitrárias, vemos os gostos serem determinados pela necessidade de existência.

O *habitus*, para Bourdieu, é a maneira de capturar formas de viver, de agir e de práticas culturais que acontece a partir da convivência nos “mais diversos campos e espaços sociais”. Cada campo possui um funcionamento específico e vai acabar criando uma forte tendência de comportamento para que os sujeitos sociais reproduzam nas mais diversas estruturas. Existem princípios norteadores para as ações das pessoas nos respectivos espaços nos quais elas convivem. O capital cultural será acumulado por cada um de forma muito particular. Assim, o *habitus* é quase um condicionamento de gosto, procedimentos e de julgamentos. Internalizamos aquilo que é mais constante, mais presente, o que se repete com mais frequência. Apesar disso, Bourdieu recusa a ideia de um determinismo social rígido, pois admite um limite de estratégias para a improvisação (social). O agente que consegue usufruir de sua autonomia pode contrariar as determinações impostas pelas estruturas sociais e seus mecanismos inconscientes. Veremos nos próximos capítulos o quanto isso interessa para a presente pesquisa, em sua busca por uma outra composição de *hexis* corporal no balé clássico.

Por ora, continuando com Bourdieu, fazemos/somos parte do mundo social, e o mundo social também faz/é parte de nós. Entendendo que a teoria de Bourdieu se distancia de um realismo estrutural, tornando pertinente justamente pela relação dialética entre estrutura e ação, em qual espaço, então, essa relação que transita entre objetivismo e subjetivismo se expressa? Acredito que a resposta de Bourdieu residiria no conceito de Prática, que constitui o espaço das dialéticas entre estruturas e *hexis*. Isso implica que a ação dos indivíduos se insira na relação entre o social (a história objetivada) e a *hexis* (história incorporada<sup>3</sup>), que assume a forma de sistema de disposições permanentes (Bourdieu, 1979). A *hexis*, portanto, poderia ser percebida como um conjunto de predisposições internalizadas, reveladas a partir dos estímulos circunstanciais do campo no qual a(o) agente está inserido. Portanto, poderíamos considerá-la como um sistema de incorporações que podem gerar certa consciência das ações à medida que o contexto social permitir. “Os ajustamentos que são incessantemente impostos pelas necessidades de adaptação às situações novas e imprevistas podem determinar transformações duráveis” (Bourdieu, 1983, p. 106).

O *habitus* molda nos corpos dos indivíduos formas de percepção, representação e pensamento, bem como formas de avaliação e interpretação do mundo social, definindo as práticas dos agentes. Sendo assim, o que define, dentro das várias situações sociais, as

---

<sup>3</sup> Falaremos dessa conexão mais à frente neste capítulo.

escolhas espontâneas dos atores? Suas práticas são determinadas mecanicamente e deterministicamente? Para Bourdieu, as práticas seriam “o resultado de uma relação dupla, indefinida e inconsciente entre o *habitus* e o campo” (Bourdieu, 2003, p.47) Bourdieu teria resumido essa relação da seguinte forma:

$$[(\textit{Habitus}).(\textit{capital})] + \textit{Campo} = \textit{Prática}^4$$

O conjunto de disposições adquiridas, os recursos tangíveis e intangíveis e o espaço social onde ocorrem as interações dialogam para influenciar as práticas dos agentes. As práticas excedem a urgência do momento presente, dialogam com um deslocamento do passado e de um porvir capturado no presente como disposição de capacidade objetiva.

O conceito de *habitus* conversa com muitas perspectivas e é bastante referido em pesquisas que tratam das diversas realidades sociais. Entretanto, a maioria das pesquisas que tratam o *habitus*, o utilizam como conceito geral não elaborando uma importante distinção entre as três instâncias que o compõem. Há o componente normativo (*ethos*), o componente cognitivo (*eidós*) e o afetivo-corporal (*hexis*). De acordo com Bourdieu, é o conjunto dessas disposições estruturadas que orientam as práticas dos agentes dentro do campo, tornando-as indissociáveis. O *ethos* oferece os valores e princípios morais, uma ética prática que guia a conduta da(o)s agentes sociais, mesmo que não seja necessariamente realizada de maneira consciente. O *eidós* refere-se ao sistema de estruturas cognitivas que permite a identificação e classificação dos objetos sociais, possibilitando que a(o)s agentes possam fazer a leitura do mundo. A *hexis* é a dimensão que permite a internalização e a materialização das disposições *eidós* e *ethos* nos corpos da(o)s agentes. “A *hexis* corporal fala imediatamente à motricidade, como esquema postural que é ao mesmo tempo singular e sistemático, porque solidário de todo um sistema de objetos e carregado de uma massa de significações e de valores sociais” (Bourdieu, 2009 P.121).

Nesse sentido, percebemos que o *habitus* opera como intercessor entre as esferas individuais e sociais, pois para Bourdieu ele é “um produto dos condicionamentos que tende a reproduzir a lógica objetiva dos condicionamentos mas fazendo-a sofrer uma transformação; (...) uma espécie de máquina de transformação (...)” (Bourdieu, 1983, p.140).

Apesar de a origem do conceito de *habitus* estar ligada à filosofia aristotélica, foi na obra de Bourdieu que parece ter se constituído progressivamente a noção de uma *hexis corporal*. Ao realizar uma pesquisa com os camponeses de Béarn, ele conclui que as técnicas corporais constituem verdadeiros sistemas, pertencentes a todo um contexto cultural.

---

<sup>4</sup> A equação é uma forma simplificada, frequentemente utilizada por pesquisadores para representar a teoria de Pierre Bourdieu.

Servindo a *hexis*, inclusive como fundamento dos estereótipos. Em linhas gerais, portanto, a *hexis corporal*, consiste em uma instância mais enraizada pertencente ao *habitus* como interiorização eficaz das predisposições sociais, históricas e culturais refletidas nos corpos dos agentes, enquanto produtos biológicos inegáveis das próprias relações sociais que praticam e que ao mesmo tempo os definem. A *hexis corporal* deve ser percebida enquanto fabricação mais possível de uma relação sócio-cultural que é:

(...) progressivamente incorporada e que dá ao corpo sua fisionomia propriamente social, é uma maneira global de portar seu corpo, de o apresentar aos outros, e exprime, entre outras coisas, uma relação particular – de concordância ou de discordância – entre o corpo real e o corpo legítimo. (Bourdieu, 2014, p.55).

### 2.3 Outros inícios – Possíveis meios – Sem fim

A *hexis* é a incorporação de uma soma de formas de interação do corpo com o mundo social. Essas maneiras relacionais são operadas em dimensões sociais e localizadas que são capazes de definir um determinado grupo. Aproximemos outro sociólogo, e antropólogo, que nos ajudará a entender isso.

Tive, pois, durante numerosos anos, esta noção da natureza social do “*habitus*”. Peço que observem que digo em bom latim, compreendido na França, “*habitus*”. A palavra traduz, infinitamente melhor que o “hábito”, o “exigido”, o “adquirido” e a “faculdade” de Aristóteles (que era um psicólogo). Ele não designa esses hábitos metafísicos, esta “memória” misteriosa, tema de volumes ou de curtas e famosas teses. (Mauss, 1984, p.214).

Marcel Mauss em sua obra “*Sociologia e Antropologia*” dedicou o que ele chama de “sexta parte” ao estudo de sua noção seminal, qual seja a de técnicas corporais. Mauss, afirma que entende “por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo”. (Mauss, 1984, p.401) Para o autor, cada grupo social possui hábitos próprios :

Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde de ordinário vêem-se apenas a alma e suas faculdades de repetição. (Mauss, 1984, p. 404).

As técnicas corporais, tal como observadas por Mauss, são uma manifestação tangível das estruturas de poder, hierarquias e identidades culturais que moldam a *hexis* corporal de agentes e grupos. É imperativo considerar que a *hexis* não é composta apenas de gestos e posturas físicas, mas também de dimensões simbólicas e sociais que permeiam as práticas. Neste contexto, o corpo se torna espaço de performance e negociação onde os agentes compõem e afirmam as suas identidades individuais e coletivas. O corpo é então passível de leitura e interpretação dentro do contexto em que está inserido.

Para Mauss, o estudo da dança deve começar como um “estudo da técnica corporal que ela envolve (...) observando quem dança, onde, quando, com quem (...)” (Mauss, 1984, p.89-90). Entretanto, Mauss enfatiza que o *habitus* não se trata de uma “memória misteriosa” nem de uma “alma”, mas sim da construção da “razão prática” coletiva e individual. Bourdieu, por sua vez, para além das “técnicas”, tenta compreender a lógica da ação incorporada e as condições sociais que geram o sistema de disposições individuais. Para Bourdieu, esse sistema orienta não só as maneiras de agir, pensar e perceber, mas também orienta as condutas físicas prováveis para cada agente, resultando no que ele chama de “senso prático”. Podemos perceber tanto nas observações das técnicas corporais realizadas por Mauss, quanto no desenvolvimento da noção de *hexis corporal* de Bourdieu, a relevância do modo que o corpo é construído socialmente. O corpo é assimilado como ponto de convergência entre o individual e o social, compreendendo não só aquilo que somos, mas como somos e/ou queremos ser percebidos no espaço e no tempo.

Os nossos gestos, postura, interação verbal, ou seja, a forma como ocupamos fisicamente o espaço definem a nossa representação na sociedade. A noção de *hexis* corporal nos traz a dimensão do corpo enquanto um símbolo, operacionalizando a internalização de estruturas que agem enquanto modos de produção das hierarquias sociais, através das cargas classificatórias atribuídas aos corpos dos agentes dando-lhes a noção de pertencente ou não a um determinado grupo social.

A composição da *hexis* corporal das bailarinas e bailarinos é um reflexo da herança cultural das cortes aristocráticas europeias, especialmente a corte francesa. Ainda hoje, o balé clássico permanece, na memória coletiva, associado à nobreza. Nos espaços ocupados pelas práticas de balé clássico podemos perceber a forte presença de uma organização hierárquica. Observando a disposição da(o)s artistas no palco ou até mesmo através dos figurinos, podemos deduzir o lugar que ocupam na companhia de dança. Há a primeira(o) bailarina(o) apresentada(o) com um figurino diferenciado, geralmente dançando sozinha no centro do palco em papéis protagonistas. Existem também a(o)s outra(o)s bailarina(o)s que se destacam e tem a chance de interpretar papéis secundários conhecida(o)s como solistas e por último temos o corpo de baile. Continuando na área da sociologia, o alemão Norbert Elias enfatiza que a hierarquia e o luxo são aspectos essenciais à corte e refletem o prestígio, a posição do rei e das pessoas em relação à corte. Com isso, o ensino do balé torna-se também um ensino das regras de comportamento social e a(o)s mestra/es são responsáveis pelo legado dessa etiqueta que, entretanto, não ficaria fadado aos rumos dos ventos históricos. Louis XIV, preocupado com um ensino de qualidade, instituiu em 1661 a

Academia Real de Dança, garantindo a perpetuação dos seus princípios por gerações e gerações.

Como já foi mencionado anteriormente, a *hexis* corporal está ligada intimamente ao processo de internalização de posturas e disposições físicas válidas socialmente. “A *hexis* corporal é a mitologia política realizada, incorporada, tornada disposição permanente, maneira durável de se portar, de falar, de andar, e, dessa maneira de sentir e de se pensar” (Bourdieu, 2009 p.114). Se a *hexis* após incorporada determina ou no mínimo influencia o pensamento crítico, ao adquirir uma *hexis* que não pertence à sua natureza social e cultural, está sendo produzido na(o) agente, uma leitura de mundo e de elaborar reflexões fora de sua realidade. Os gestos, posturas e comportamentos não são reflexos passivos, mas práticas que sustentam e comunicam nossa identidade e nossa visão de mundo. “Qualificar socialmente as propriedades e os movimentos do corpo é ao mesmo tempo naturalizar as escolhas sociais mais fundamentais e constituir o corpo, com suas propriedades e seus deslocamentos”. (Bourdieu, 2009 p.117).

Tais representações corporais são consideradas naturais, já que não é possível conceber-se a si mesmo dissociado do seu próprio corpo. Aqui emerge uma das minhas principais inquietações: como conceber um corpo que se difere do contexto social em que está inserido sem que a memória social e cultural dessa(e) agente seja apagada? (Lembremos de minha narrativa pessoal sobre a exclusão/proibição da dança do *É o tchan* no cotidiano da escola onde estudei dança/balé.)<sup>5</sup>

Atualmente ainda me é difícil desvendar a construção cotidiana do poder. Acredito que o declínio dessas ações começam quando a metafísica da captura no jogo social é revelada, como na filosofia de Spinoza, segundo a qual o conhecimento do determinismo auxilia na libertação. Infelizmente para a maioria que não tem acesso a esse tipo de *capital intelectual*, não há solução para a *violência simbólica* (Bourdieu, 1970) sofrida. O campo em que as bailarinas e bailarinos convivem cotidianamente (salas de aula, bastidores de festivais etc.) é determinado por numerosas circunstâncias de exclusão e diferenças de posições que o criam e são por ele criadas. “O campo artístico é lugar de revoluções parciais que alteram a estrutura do campo sem porem em questão o campo enquanto tal e o jogo que nele se joga”. (Bourdieu, 1996, p.63).

---

<sup>5</sup> Nesse contexto, é importante mencionar que atuo como professora de balé clássico em minha escola, Escola de Ballet Wirtz, situada no bairro Parque São Vicente, dentro do Grande Bom Jardim, e que atende meninas de baixa renda cuja enorme maioria é negra. É com um olho nelas e outro no meu passado que escrevo essa dissertação.

O corpo está presente no mundo de uma maneira que não é redutível à sua simples inserção material e espacial. A maneira de estar no mundo e ocupar o mundo é baseada em uma relação mútua entre o somático e o social que faz com que os agentes ocupem o mundo e sejam ocupados pelo mundo, sejam absorvidos por coisas distantes e até mesmo ausentes, participando de um jogo do qual fazem parte, muitas vezes sem o saber.

(...) O campo é um jogo no qual as regras do jogo estão elas próprias postas em jogo (como se vê todas as vezes que uma revolução simbólica – aquela operada por Manet, por exemplo – vem redefinir as próprias condições de acesso ao jogo (...) funcionam como capital e dão poder sobre o jogo e sobre os outros jogadores. (Bourdieu, 2003, p.29).

A ideia de Bourdieu do campo como um espaço de jogo é o que permite que pensamentos e ações, ao se relacionarem com a estrutura, se adaptem à ordem normativa. As disposições corporais atuam dentro do jogo como instrumentos de distinção e legitimidade, refletindo o capital que os agentes possuem. Através do corpo, a(o)s agentes negociam, contestam e governam o campo, seja afirmando ou subvertendo as relações a seu favor. É necessário, porém, que os agentes possuam uma certa cognição das disposições corporais para que possam mobilizar vantagens tanto simbólicas quanto materiais.

A cognição corporal permite uma compreensão prática do mundo que é completamente diferente do ato intencional de decodificação cognitiva, geralmente associado à ideia de compreensão. A cognição corporal é parte da *hexis* corporal, que assim como o conceito mais amplo de *habitus*, descreve como os agentes aceitam e se adaptam à “*illusio*”<sup>6</sup> do campo em que estão inseridos. Para Bourdieu “cada campo é o lugar de constituição de uma forma específica de capital” (Bourdieu, 2003, p.26).

O interesse desta pesquisa pela ciência da *hexis* corporal está voltado para a mudança das regras do jogo, ou seja, para a criação de dispositivos práticos que se distanciem dos fazeres tidos como legítimos existentes no balé clássico desde os seus primeiros métodos, até hoje. Tomo como exemplo a reprodução ou repetição do mesmo e todos os conflitos micropolíticos (Foucault, 1976) que emergem dessas práticas. Por que refiro-me a uma emergência e não a uma imposição?

Para Foucault, o poder não é exercido apenas de cima para baixo, não se trata exatamente de pessoas que detêm o poder e que o impõem às outras. O poder opera de forma dispersa e descentralizada pela episteme vigente (saber-poder-fazer). Trata-se, na análise do

---

<sup>6</sup> “*Illusio*” é um termo utilizado por Pierre Bourdieu para descrever a crença ou adesão dos indivíduos às regras e normas de um determinado campo social. É a aceitação tácita ou inconsciente e das estruturas de poder e dos jogos de prestígio que governam esse campo. É essa *illusio* que permite que os indivíduos ajam de acordo com as normas estabelecidas e busquem legitimidade e reconhecimento social.

poder, das relações que tornam uma dada episteme vigente e, assim, compondo os corpos. Seguindo o autor, operando (fazendo obra) não por uma imposição de poder, mas por uma insinuação sub-reptícia desse poder no fazer como garantidor de prazer. O prazer seria, então, uma busca da própria pessoa pelo subjugar-se/sujeitar-se: tornando-se, assim, sujeito (desse poder) como se fosse dela, como se fosse ela<sup>7</sup>. É no detalhe do cotidiano, nos gestos, nas palavras e nas relações que essas dinâmicas de poder se revelam. O campo do balé clássico está simbolicamente estruturado de práticas não só corporais, mas também discursivas, que, a depender da abordagem pedagógica, não permitem que seus agentes descubram o singular e ilimitado potencial dos seus corpos.

Assim como na filosofia Aristotélica, no balé clássico o virtuosismo é valorizado acima de tudo. O sucesso é medido pela habilidade de realizar movimentos difíceis. Esse virtuosismo/virtuosidade está intrinsecamente ligado a uma *hexis* corporal específica. Aqui se espera que a *hexis* corporal naturalizada seja tão duradoura como indestrutível. A virtuosidade funciona como dispositivo de submissão e também de sobrevivência a uma construção disciplinar e, hoje, de controle. As posturas que se opõem às exigidas para as bailarinas, são sempre associadas a algo supostamente negativo, como na comparação comumente utilizada por professora(e)s entre “costas de bruxa x costas de bailarina”.

Tanto os rituais nas aulas, como as ações pedagógicas diárias, enfatizam a *hexis* necessária: “Postura ereta!”, “Estique a ponta!”, “Perna alta!”. A *hexis* é inscrita no corpo através do sofrimento físico e psicológico. Isso faz-me lembrar de *Na colônia penal*, de Kafka (1914), onde todas as letras da lei que foram violadas são inscritas no corpo do transgressor. De forma semelhante, no balé clássico, essas disposições físicas são brutalmente impostas para que haja a identificação e distinção dos corpos supostamente privilegiados em relação aos demais, “de longe se vê que é bailarina!”. De fato, muitas vezes é possível identificar uma bailarina ou um bailarino, apenas pela maneira de caminhar ou de ficar de pé. Sujeitar-se ao disciplinamento do corpo imposto pelo controle social revela a incorporação do poder. Escapar ao disciplinamento do corpo imposto pelo controle social revela a incorporação de uma tomada de poder.

Bourdieu, vê a aquisição da *hexis* como uma mimese prática, ou mimetismo, que não tem a ver com a imitação, cuja premissa é um esforço consciente para reproduzir gestos e expressões. Entretanto, abordagens puramente sociológicas como as de Bourdieu, valiosas

---

<sup>7</sup> O pobre de direita brasileiro de hoje ou o motorista de Uber que se acredita empreendedor livre das taxações talvez sejam exemplos desse procedimento disciplinar, vigente na sociedade disciplinar, tal como teorizada por Foucault, adaptando-o à “sociedade de controle”, conceito foucault/deleuziano, contemporânea.

para decifrar alguns aspectos contextuais, muitas vezes falham no contexto da dança enquanto objeto de pesquisa. A dança constitui um objeto específico que tem, para além do corpo enquanto agente social, a dimensão de um outro corpo: o corpo que (estando ou não) em movimento, estabelece relações com o tempo, o espaço, as suas matérias e suas experimentações, tornando-se, portanto, de corpo a *corporeidade dançante* (Bernard, 2001, Lima, 2023). A dança tanto é indissociável do contexto cultural e social em que ocorre, como também da subjetividade intrínseca dos corpos que a praticam.

O filósofo Michel Bernard propõe a substituição do termo “corpo” pela ideia de “corporeidade” ou “códigos corporais”. Christine Roquet<sup>8</sup> (2009) expande o trabalho de Bernard ao retomar as “quatro estruturas da corporeidade”, quais sejam, a estrutura somática, a estrutura cinestésica, a estrutura estésica e a estrutura simbólica. Essa abordagem diversificada da corporeidade permite considerar a incorporação da *hexis*, assim acredito, em diferentes níveis. Segundo Bernard:

Ao dizer “tenho um corpo” ou “sou um corpo” concordamos com o postulado implícito do pensamento ocidental que define “o corpo” como uma entidade material anatômica e descritível em sua posição ao espírito. (...) Toda corporeidade pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do seu sentir. (Bernard *apud* Lima, 2023, p.17-24).

Rosa Ana Fernandes de Lima<sup>9</sup> dedicou sua tese de doutorado à tradução da obra *De la Création Choréographique* (2001) de Michel Bernard. Traz, com primeiro capítulo, entretanto, um longo estudo crítico autoral com suas reflexões intituladas *Contextos, Tensionamentos e Relações a Partir do Olhar de Uma Artista-Docente*. Inserida no contexto da dança na cidade de Fortaleza, Rosa Ana dialoga com as ideias de Bernard afirmando que o autor “não só questiona a palavra *corpo*, como, também reformula a compreensão dos processos sensório-perceptivos ao analisar o que seria uma situação de espetáculo, observando o que ela revela sobre o funcionamento da sensorialidade” (Lima, 2023, p.50). A desconstrução da ideia tradicional de corpo ocasiona também a desconstrução da visão tradicional que se tem sobre sensorialidade. No contexto do pensamento de Bernard, as múltiplas projeções sensoriais se entrelaçam afetando a nossa percepção e a experiência do/no mundo.

Por essas e outras, que encontro um aspecto em particular na pesquisa de Bourdieu que me inquieta: o fato de o autor relevar em seu trabalho a análise do processo de

---

<sup>8</sup> Christiane Roquet, é professora e pesquisadora do departamento de Dança na Universidade Paris 8 na França.

<sup>9</sup> Rosa Ana, é docente dos cursos de Graduação em Dança na Universidade Federal do Ceará.

reprodução social, não havendo, entretanto, pelo menos de forma evidente, a busca pela transformação. Há uma certa inércia no *habitus* que mostra uma tendência espontânea de perpetuar estruturas que correspondem às suas condições de composição. Se quando um agente entra em desacordo com as expectativas coletivas do campo, o campo entra em crise, não seriam esses estados de crise a abrirem possibilidade de transformação do que antes eram tentativas de reprodução e revalidação das relações existentes? Da mesma forma, o efeito da dominação dos corpos no campo do balé clássico não ocorre puramente na lógica do conhecimento consciente, mas na escuridão das disposições do *habitus*. Bourdieu afirma que o poder simbólico é um poder invisível, exercido com a complacência daqueles que não querem estar cientes que lhe estão submetidos ou mesmo que o consumam.

Para Bourdieu o poder simbólico de fato não é exercido sem a participação daqueles que estão sujeitos a ele, pois eles participam de sua própria criação. No entanto, pode ser muito perigoso parar nessa afirmação, porque muitas vezes essa submissão não diz respeito a receber incorporar uma violência voluntariamente. Não é tão simples assim. No balé, por exemplo, a violência simbólica é o efeito de um poder que está permanentemente inscrito nos corpos da(o)s bailarina(os), na forma de esquemas perceptivos e disposições.

Bourdieu em *A Distinção* (2007) argumenta que o investimento no corpo pode ser entendido como uma busca por um capital específico, o *capital corporal*. Ernesto Gadelha Costa<sup>10</sup>, em sua dissertação de mestrado, desenvolve a ideia de capital corporal sugerida por Bourdieu trazendo-a para a dança. A noção de capital corporal, para Costa (2021, p.99), seria uma tipologia singular, um desdobramento, da ideia de *capital cultural* que, mesmo não sendo exclusivo do campo da dança, nela assume traços peculiares. Trazendo para o contexto do balé clássico, as técnicas corporais fazem o uso do poder sobre o corpo, instrumentalizando-o para fins de disciplinamento e controle social. O corpo torna-se não apenas um dispositivo de representação cultural, mas também um campo de lutas simbólicas, onde diferentes grupos sociais buscam legitimar suas visões e práticas corporais. Para Costa, a abordagem de Bourdieu:

Refere-se tanto a aspectos cosméticos (estéticos) desse investimento no corpo, como também à dimensão das habilidades corporais, indicando que os atributos do corpo, desde a aparência até as habilidades adquiridas, podem configurar uma forma de poder, um trunfo que ele [Bourdieu] denomina capital corporal. (Costa, 2021, p.101, acréscimo meu).

---

<sup>10</sup> Ernesto Gadelha é graduado em Licenciatura em Dança e mestre em educação pela Universidade Federal do Ceará. Atua no contexto da dança em Fortaleza como professor, além de gestor e curador.

O capital corporal não é uma entidade genérica, mas uma forma de capital que se manifesta de maneira distinta em cada contexto. Neste contexto, a noção de capital corporal emerge como um conceito fundamental para compreendermos as dinâmicas sociais no campo do balé clássico e a formação da *hexis* corporal de bailarina(o)s.

Buscando outras possibilidades e abordagens fenomenológicas do corpo, esbarro com as ideias de Phillippe Guisgand<sup>11</sup>. Para Guisgand (2011) o "estado de corpo" é “um antídoto para a desagregação permanente do gesto”, ou ainda como “o conjunto de tensões e intenções que se acumula interiormente e vibram exteriormente, e a partir do qual o espectador pode reconstruir uma genealogia da emoção que preside a forma”<sup>12</sup> (Guisgand, 2011.p.3 tradução nossa). Embora “estado de corpo”<sup>13</sup> seja um termo frequentemente utilizado no contexto da dança contemporânea, no contexto do balé clássico, ele nos ajuda a compreender como diversas intenções podem se manifestar na execução de um passo. A ideia de estado de corpo traz consigo uma certa intencionalidade, ou seja, os bailarinos ativam um estado corporal no momento de suas performances. A *hexis* corporal e o capital corporal acumulados internamente, manifestam-se externamente através de vibrações. Outras abordagens do gesto dançado estão diretamente ligadas às formas de disposições corporais que sustentam o movimento.

A etimologia da palavra “gesto”, do latim “*gero*”, que significa “carregar”, encontra sentido no campo da dança, onde cada movimento (gesto dançado) parece incorporar uma carga simbólica. No campo do balé clássico, a incorporação do gesto e das suas disposições atuam moldando as disposições corporais compondo a *hexis* da(o)s bailarina(o)s. Contudo, a formalização de uma técnica codificada de dança, como o balé clássico, implica em pouca variedade, em termos tanto das possibilidades de gestos, quanto em seus modos de transmissão.

Embora conceitos distintos, o capital corporal, a *hexis* corporal, o estado de corpo, a corporeidade e o gesto parecem estar intrinsecamente interligados. Não de maneira linear, como se a corporeidade influenciasse a *hexis* corporal do agente, que por sua vez executa o gesto. Vejo essa relação como um emaranhado de linhas: o gesto sendo absorvido pela *hexis*; a *hexis* influenciando a corporeidade; a corporeidade influenciando o gesto, que, por sua vez,

---

<sup>11</sup> Professor e pesquisador na Universidade de Lille 3.

<sup>12</sup> No original: Je définie donc par état de corps, l’ensemble de tensions et des intentions qui s’accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir du quel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à la forme (Guisgand, 2011, p.3).

<sup>13</sup> Além de Phillippe Guisgand, Laurence Louppe também faz o uso do termo “estado de corpo” em sua pesquisa. Reconheço ser necessário retomar a discussão entre o desenvolvimento desse conceito a partir do pensamento dos dois autores no decorrer do capítulo II.

depende do estado de corpo, o capital corporal compondo corporeidades e assim por diante... É uma relação de possibilidades infinitas de composição, dada a efemeridade dessas coisas. O corpo e tudo o que o compõe está em um constante e permanente processo de transformação.

As práticas no balé clássico, entretanto, são frequentemente contrastadas com as injunções de individualidade e originalidade associadas com exclusividade à dança contemporânea, por supostamente permitirem um maior espaço para o processo de investigação dos movimentos. A estrutura demasiadamente rígida, juntamente com a importância da imitação, fez com que bailarinas e bailarinos fossem percebidos primeiramente como técnicos, antes mesmo de se tornarem intérpretes. A perspectiva de compreender os processos presentes nas práticas balé clássico tem sido historicamente limitada, e está frequentemente reduzida ou a uma análise superficial de sua apresentação cênica, ou o estudo de perspectivas históricas, médicas ou somáticas. Um sintoma disso encontra-se aqui mesmo neste estudo: todos os conceitos utilizados que não sejam os de Bourdieu foram coletados da produção de pensamento em/da dança contemporânea.

Os estudos que se apresentam como suporte para uma filosofia do movimento dançado comumente se associam principalmente ao que conhecemos hoje como dança contemporânea que, bebendo de muitas fontes, passam por muitos processos de hibridização. Porém, por mais que se trate de uma dança codificada, não devemos ceder à tendência essencialista de pensar que o movimento existe independentemente dos corpos, das corporeidades. O balé clássico é normalmente associado, pelo senso comum, a uma dança estática e conservadora, concebida como espetáculo. O que comumente acontece é que na tentativa de acessar a criatividade e investigar outras possibilidades de movimentos, a(o)s bailarina(o)s acabam dele se distanciando e indo buscar essa possível “liberdade” na dança contemporânea. Mas será que o caminho de mão única não poderia ser de mão dupla: em vez de eles e elas irem para a dança contemporânea, não poderiam os procedimentos de dança contemporânea serem trazidos para as aulas de ballet?

Nesse caminho, a transdisciplinaridade aqui entendida como a inserção de outras práticas corporais para além das tradicionais aulas de balé clássico, pode ser considerada para contribuir com a (re)composição da *hexis* corporal da(o)s bailarina(o)s. A eleição da transdisciplinaridade como um dos dispositivos possíveis para ensino e para práticas no campo do balé clássico não se direciona para a construção “de uma bailarina completa porque eclética, como muitos acreditam, mas para a abertura da possibilidade de que essa(e)s bailarina(o)s possam de alguma forma se (re)apropriarem de seus corpos. Outra abordagem seria a prática da improvisação nas aulas de balé, na qual a(o)s bailarina(o)s são a(o)s

coreógrafa(o)s de suas criações. Na dança contemporânea, mais uma vez, a ênfase recai na consciência corporal, indo muito além da busca de uma performance estética final. Esse aspecto parece ligar-se intimamente à improvisação, muito comum nas abordagens contemporâneas em dança, que destaca ainda mais a natureza investigativa e experimental do corpo como corporeidade dançante (Bernard, 2001). Há no processo de criação, seja ele improvisado ou coreografado, algo que surge do corpo que a reprodução não é capaz de suscitar. No processo de criação, cada gesto e cada movimento é o resultado de escolhas que selecionam e eliminam os movimentos disponíveis nos corpos.

Para entender como a criatividade pode se manifestar nos processos de criação em dança clássica é importante transcender a dicotomia estabelecida entre reprodução e criação. “É por meio de um processo cíclico que a rotina se transforma em criatividade e inovação e, por sua vez, essas se tornam rotina (...). A criatividade ou inovação não estão de forma alguma desconectadas de suas raízes, a rotina.” (Passeron, 1994, p.365). Esse entendimento desafia a visão romantizada que as pessoas costumam ter do balé clássico como uma manifestação de corpos etéreos e descolados de si. Embora não possamos negar a natureza estética das coreografias no balé clássico, a noção de reprodução ou repetição do mesmo é uma representação abstrata e desincorporada. O gesto dançado por mais que seja repetido várias vezes e com a intencionalidade de reprodução ou repetição do mesmo sempre produzirá algo novo. Mas essa noção não está dada assim tão explicitamente nas práticas de balé. Anseio, nos próximos capítulos, aprofundar-me reflexivamente em relação a esse tema, reconhecendo que o caminho até aqui é apenas o início de um processo de investigação.

### **3. VESTÍGIOS PARA UMA OUTRA *HEXIS***

Trago neste capítulo, além de outros aspectos relacionados ao estudo do corpo no movimento dançado, uma tentativa de compreender como esse corpo se constitui, mas não no sentido substancial, no sentido subjetivo. Esse capítulo na verdade, é a busca do entendimento/desenvolvimento da corporeidade passível de ativar um estado de corpo, um modo de se compor e (re)compor constantemente que chamarei de aqui de *hexis* disponível. Para além de sua constituição substancialmente carnal, o corpo que dança é uma obra que se compõe também na ordem do sensível.

Como foi analisado no primeiro capítulo, o pensamento aristotélico parece ter desempenhado um papel fundamental na formação da concepção de corpo, particularmente no que se refere à sua divisão dicotômica entre as dimensões emocionais e estéticas. Neste sentido, o corpo dançante torna-se uma máquina de reproduzir significados. Nesse pensamento o corpo que está em cena já não é ele mesmo, incorpora a imaterialidade de uma ideia de perfeição e virtuosidade. A intenção dessa pesquisa é estudar ou desenvolver um pensamento sobre uma corporeidade potencialmente capaz de produzir um estado de corpo associado às articulações que fundamentam o seu modo de existir. Não se trata da busca de um zero absoluto, mas de desmistificar e desmontar os processos de simbolização aos quais o corpo cênico, dentro do contexto das práticas de balé clássico, é submetido. Esse corpo-signo da(o) bailarina(o) é portador de significado, mas também de complexidades. Todo movimento realizado, cada postura e cada gesto no balé, carrega em si uma carga subjetiva que não pode ser dissociada da individualidade da pessoa dançante, da sua formação, de sua relação com a técnica e dos contextos em que a prática está inserida. O significado simbólico de um movimento ou de um gesto no balé carrega em si um espaço de experimentações que performam entre o real e o ideal.

Neste capítulo, exploraremos como a corporeidade dançante (Michel Bernard, 2001), e o estado de corpo (Philippe Guisgand, 2011 ; Laurence Louppe, 1997), se entrelaçam para o surgimento da experiência corporal da(o) bailarina(o), articulados ao conceito de *hexis* corporal (Pierre Bourdieu, 1980), e, dentro dela, o que chamarei de *hexis* disponível. Porém, a *hexis* disponível não é uma questão que se satisfaz apenas no desenvolvimento de um pensamento, é um conceito operativo da prática de danças que depende de uma série de procedimentos e ações pra que se desenvolva, no caso, a do ballet.

A análise de Michel Bernard nos leva a considerar a corporeidade dançante como uma dimensão subjetiva e experiencial do corpo, que se aprofunda pela prática e pela vivência dentro de um contexto específico, aqui, o do balé clássico. Em Philippe Guisgand, encontramos o conceito de estado de corpo como um aspecto fundamental que se configura a partir da relação do corpo com as técnicas, normas, disciplina e códigos presentes nas danças. Por sua vez, Laurence Louppe traz no seu próprio conceito de estados de corpo, uma abordagem mais fluida e interativa sobre o corpo em movimento, explorando a sua relação com o espaço. A integração desses conceitos com a *hexis* corporal de Bourdieu facilita a percepção de como o corpo do bailarino se forma, se disciplina e, eventualmente, como, dele próprio, o próprio bailarino se (re)apropria. Tomando todos esses conceitos como elementos para o diálogo, cabe perguntar: como se valer de todas essas epistemologias a partir da própria

experiência? Provavelmente, encontrar solução para este questionamento foi durante os últimos dois anos o meu maior desafio.

Normalmente quando falamos em produção de pensamento ou produção de conhecimento, isso automaticamente nos remete a algo teórico. Escrever uma pesquisa a partir do estudo de uma postura não tem sido uma tarefa fácil, principalmente estando em um lugar que costuma pensar apenas do pescoço para cima. Ao passo que me aproximei da escrita dos autores que amparam essa pesquisa, fui instigada a dar um salto escrito que acredito ter me colocado para pensar do pescoço para baixo. Ao entendermos que a produção de conhecimentos também nasce a partir das vivências e das experiências de um corpo em movimento, abrimos mão da classificação de sermos sujeitos exclusivamente racionais para instaurarmos a possibilidade de sermos agentes corporais. O que me interessa ao pesquisar sobre o balé clássico não é a sua dimensão heroico-virtuosa, o que me interessa é a sua potência enquanto reveladora de corpos, capaz de proporcionar o esquecimento do “eu” enquanto produto moral, para a composição de um “si mesmo”. Penso que o “eu” é demasiadamente singular, enquanto o “si mesmo” é plural.

### **3.1 O surgimento da corporeidade como condição de possibilidade**

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francês do século XX, propôs uma interpretação radical da relação entre sujeito<sup>14</sup> e o mundo. Para ele, o corpo não é um apêndice da mente, nem um objeto entre outros, mas a base ontológica da experiência. Merleau-Ponty rejeita a separação cartesiana entre corpo e mente, apontando que a percepção não é um processo puramente cognitivo e está profundamente enraizada na corporeidade. Para o filósofo, a divisão entre mente e corpo é artificial e não corresponde à experiência vivida. O autor trata o corpo como condição primária de toda experiência, o ponto de origem de toda percepção e, portanto, o meio através do qual o ser humano se encontra no mundo. Para Merleau-Ponty, a corporeidade é o fundamento da subjetividade, da consciência e da intersubjetividade. Merleau-Ponty resgata a noção de *Leib* (corpo vivido) iniciada por Edmund Husserl e a amplia. Para Husserl, o corpo vivido é habitado por uma experiência de mundo, que é simultaneamente interior e exterior. No entanto, para Merleau-Ponty, o corpo não é apenas o lugar de sentir ou viver as suas subjetividades. Segundo Merleau-Ponty, o

---

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, em suas escritas, se utiliza do termo sujeito. Porém, esta pesquisa se interessa em fazer o uso do termo agente, assim como Pierre Bourdieu.

corpo “é o meio através do qual o mundo se torna visível, é a nossa posição no mundo, a base do nosso ser-no-mundo” (Merleau-Ponty, 1945, p.121). O corpo é ao mesmo tempo sujeito da percepção e da ação.

Na sua célebre obra *Fenomenologia da Percepção*, ele afirma que não se trata de “apenas um sujeito consciente que tem um corpo; sou um corpo que percebe, que age, que se projeta no mundo” (Merleau-Ponty, 1945, p.168). O corpo não é apenas um objeto que observa o mundo, mas está imerso nele, constituindo-se como a própria forma de ser no mundo. Para Merleau-Ponty, a percepção não é passiva ou mecânica, mas um ato corporal ativo e primordial. Segundo o filósofo francês, “perceber não é simplesmente receber representações de um mundo externo, mas é um engajamento direto do corpo com o mundo” (Merleau-Ponty, 1945, p.194). A experiência perceptiva é uma atividade encarnada. O corpo, ao perceber, está constantemente em relação com o mundo, de forma não mediada por conceitos ou representações. Isso significa que a percepção é o modo básico e fundamental pelo qual o ser humano se encontra com a realidade, sendo o corpo, como ele diz, “a morada do ser” (Merleau-Ponty, 1945, p.171). Outra questão crucial para Merleau-Ponty é a intersubjetividade. Para ele, a intersubjetividade não é o simples produto de uma camada subjetiva, é uma experiência compartilhada e vivida, mediada pela corporeidade. A corporeidade é, então, a condição primordial para o estabelecimento de qualquer relação intersubjetiva. “O outro é, como eu, um corpo que percebe o mundo, e é por isso que nos entendemos, pois nossa percepção do mundo se dá de forma paralela” (Merleau-Ponty, 1945, p.349).

Outro aspecto fundamental para o desenvolvimento da corporeidade em Merleau-Ponty é a sua relação com a linguagem. Para ele, a linguagem é uma forma de expressão viva e encarnada. Segundo Ponty, a fala “não é apenas um meio de comunicação entre mentes, mas uma expressão do corpo, um gesto que se realiza no espaço” (Merleau-Ponty, 1945, p.202). A linguagem, então, não se limita ao discurso verbal, mas envolve também gestos, posturas e ações que emergem do corpo. Tal qual como a *hexis* corporal de Bourdieu, o corpo em Ponty, expressa uma visão do mundo, e a linguagem se torna uma extensão do próprio corpo, não se reduzindo apenas a um código simbólico. Para Bourdieu, “o corpo fala antes que as palavras, e é uma linguagem não menos eficaz que a verbal” (Bourdieu, 1984, p. 209). Embora em esferas teóricas diferentes, tanto Merleau-Ponty quanto Bourdieu concebem o corpo como centro da experiência humana, seja como condição de percepção, no caso de Ponty, seja como base da experiência social, no caso de Bourdieu. O corpo está em constante relação com o mundo e se constitui no próprio ato de ser-no-mundo.

Tanto para Merleau-Ponty quanto para Bourdieu, o corpo é simultaneamente o local de produção e de mediação das práticas humanas. No caso de Merleau-Ponty, a percepção não é simplesmente um processo representacional, mas um ato encarnado, em que o corpo não é apenas sujeito da percepção, mas também a sua própria condição de possibilidade. “O corpo não é o agente de uma mente que pensa sobre o mundo, mas é a própria estrutura que possibilita a experiência do mundo” (Merleau-Ponty, 1945, p.202).

### **3.2 A Corporeidade dançante em Michel Bernard**

Retomando o pensamento de Michel Bernard explanado brevemente no capítulo 1, trago nessa sessão um aprofundamento do seu conceito de corporeidade dançante. Foi bebendo na fonte do pensamento merleau-pontiano que Michel Bernard (2001) problematiza o termo “corpo”, argumentando que ele carrega consigo conceitos e ideias que podem distorcer a forma como nos relacionamos com nós mesmos, com os espaços e suas estruturas. Segundo o autor, além da dimensão física, a corporeidade envolve dimensões afetivas, subjetivas e simbólicas.

Apesar do forte acento merleau-pontiano no pensamento de Michel Bernard, sua noção de corporeidade dançante não se resume a uma simples acepção fenomenológica do corpo vivido em movimento. A corporeidade dançante tensiona tanto a dualidade entre sujeito e objeto, quanto a ideia de técnica como dominação e também a relação entre a presença efêmera do gesto dançado e produção de sentido. A dança traz para o corpo um lugar de desprendimento da uma funcionalidade racional e redirecionando-o para uma dimensão mais essencial: a de ser, antes de tudo, um corpo que sente, que se expressa, que se torna.

Michel Bernard traz a dança como campo de liberdade criativa do corpo. Sua perspectiva, ainda que disruptiva, me convida a perguntar: o que significa essa libertação em um contexto de dança onde os corpos estão cada vez mais sujeitos a formas de controle e espetacularização? André Lepecki, em sua crítica à excessiva visibilidade dos corpos na dança contemporânea, propõe um olhar mais atento às políticas do movimento. O gesto dançante, nessa perspectiva, pode ser tanto um ato de resistência quanto um instrumento de alienação. Se o corpo que dança é o corpo que se liberta, seria essa liberdade realmente possível dentro do contexto do balé clássico, onde o corpo é constantemente capturado pela lógica do espetáculo e da produtividade?

Continuando com André Lepecki<sup>15</sup>, “a dança não é apenas a celebração do movimento, mas também o espaço onde se tornam visíveis os regimes de controle que moldam os corpos” (Lepecki, 2006, p.10). Michel Bernard parece ciente dessa tensão ao considerar a “existência, no interior de nosso sentir, de um poder ilimitado de mudanças ou de variações, quer dizer, de uma variabilidade e de uma mutabilidade incessantes” (Bernard, *apud* Fernandes, 2023, p.73). A dança escapa à fixidez, pois ela é efêmera e inapreensível. É bem aqui, nesse ponto, que para mim a corporeidade dançante de Bernard revela a sua potência: ao recusar ser capturada, medida ou repetida.

Para Michel Bernard existem cinco reducionismos que contribuem para a distorção da ideia de corpo: a transformação da percepção sensorial em um processo cognitivo de informação, separando a percepção da experiência vivida pelo corpo; a conversão da expressão pulsional e energética em um simples ato de comunicação, no qual a relação autoafetiva da expressão é substituída pela emissão de mensagens, a ação que perde sua carga de intensidade e energia, tornando-se utilitária e relacional, o que reduz o corpo a um mero suporte; o pensamento que se limita à lógica organizacional, nos subtraindo a capacidade imaginativa; a transformação da poética do termo “corpo”, que cede lugar à primazia da semântica da comunicação, fazendo que o corpo seja reduzido a um veículo de transmissão de informação. Ao conceber o corpo de outra maneira, Bernard introduz a ideia de que, na dança, o corpo se manifesta como uma rede fluida de intensidades sensoriais e energéticas, que são imprevisíveis e descontínuas, em contraste com representações mais fixas.

Nossa experiência cotidiana se encontra a priori in-formada e normalizada por um imaginário social e pelo discurso que este modelo engendra e promete. Como tentei mostrar no meu livro intitulado ironicamente “O corpo”, nós não vivemos nossa relação conosco, com outros e com o mundo senão através da nossa história por vezes coletiva e individual, cultural e pulsional. Assim, a categoria de “corpo” regula e governa, por suas implicações, a complexidade, a contingência e a fugacidade aparentes de nossa vivência mais banal. (Bernard *apud* Bianchi, p.37, 2014)

Esse espectro sensorial, na visão do autor, se caracteriza pela diversidade e pela inconstância das percepções corporais, que se transformam e se reinventam constantemente à medida que a(o) bailarina(o) dança. No pensamento de Bernard, a criação artística é o resultado de uma rede de intensidades, pulsões e forças dispersas que se atravessam e se reorganizam. A criação é menos uma manifestação individual e mais uma desconstrução e uma exploração das forças imprevistas que compõem essa rede sensível. O

---

<sup>15</sup> André Lepecki é curador, escritor e professor no Departamento de Estudos da Performance da New York University.

autor afirma que, “longe de ser a emanção de um corpo-sujeito homogêneo e idêntico, a produção artística é uma desconstrução e descoberta de sua materialidade sensível instável e aleatória” (Bernard *apud* Bianchi, p.41, 2014). Por todos os motivos acima expostos, Bernard recusa o conceito de corpo à dança e, em seu lugar, propõe o conceito de corporeidade dançante.

Michel Bernard entende a corporeidade dançante como uma experiência subjetiva que vai além da técnica ou da habilidade de executar movimentos. Para ele, a corporeidade é uma dimensão que inclui não apenas o corpo no sentido físico, mas também as percepções, emoções e interpretações que emergem no corpo a partir de suas experiências práticas. Seguindo o pensamento de Bernard, reflito: a(o) bailarina(o) incorpora os gestos do balé como parte de sua própria identidade corporal, criando um tipo de consciência que se atualiza a cada movimento, a cada ensaio e a cada apresentação. Essa corporeidade no balé clássico é marcada por uma profunda internalização das normas e formas. O corpo se torna um canal de expressão, mas ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, um território de limitações e imposições, pelo compromisso, na nascente do gesto dançado, com a comunicação de sentimentos. Para Pierre Bourdieu, o corpo é moldado pela repetição de ações que se tornam cada vez mais automáticas, imunes à reflexão consciente, e por isso servem como veículo da reprodução social. Bourdieu escreve: “A *hexis* é a forma mais direta, mais imediata de estruturação do corpo social; ela expressa as condições sociais nas quais o corpo foi socializado e como as normas, valores e estéticas dominantes se cristalizam no corpo” (Bourdieu, 1979, p.79). Bernard, vê o corpo como um campo de resistência ativa, propondo um corpo que se fragmenta, que se (de)compõe para abrir outras possibilidades de expressão.

Bernard afirma que a dança não é submissa a uma repetição de gestos, mas a uma interrupção constante, uma falha que desvela o corpo em seu processo constante de transformação, que não se acomoda às normas do mundo ou à rigidez da técnica. A falha, longe de ser uma inadequação ou um erro, é entendida como um momento de resistência, de ruptura com o esperado, com o normatizado. Em termos de *hexis*, o corpo de Bernard poderia ser visto como aquele que tenta escapar da lógica da reprodução social e cultural. No entanto, ele faz isso por meio da subversão da própria ideia de repetição. A cada novo gesto, o corpo de Bernard não se repete. Enquanto para Bourdieu, a repetição é o que estabiliza e naturaliza o comportamento, para Bernard, a repetição na dança é uma ferramenta que, quando subvertida, pode revelar tensões e contradições da norma.

Para Michel Bernard, a verdadeira dança não nasce do gesto puramente técnico, mas da articulação entre o corpo sensível, espaço e percepção. O corpo dançante é aquele que não apenas executa, mas que pensa através do movimento. A corporeidade, para Michel Bernard, não é apenas uma característica estática, está em constante mutação, mesmo em práticas repetitivas como no balé clássico. A(o) bailarina(o) habita um corpo que é moldado para ser, ao mesmo tempo, seu e estranho a ele. Para Bernard, “a categoria de “corpo” regula e governa, por suas implicações, a complexidade, a contingência e a fugacidade aparentes de nossa vivência mais banal.” (Bernard, *apud* Bianchi, p.37, 2014). Esse corpo que se torna outro se transforma pouco a pouco em um processo que modifica não só como ele se movimenta, mas também como ele se coloca no mundo.

Uma das especificidades da corporeidade dançante no balé clássico se dá no instante em que a(o) bailarina(o) compõe uma *hexis* que, de certa forma, se distancia do corpo cotidiano. No balé clássico, o corpo é treinado para negar seu peso, para parecer etéreo e desmaterializado. Mas por trás dessa aparência ideal, há sempre um corpo que sente, que luta, que pensa através do gesto. Ao se apropriar da técnica e dos gestos, a(o) bailarina(o) experimenta uma espécie de fragmentação controlada de seu corpo, um processo em que a individualidade é, paradoxalmente, reafirmada e anulada pela repetição de gestos que não são naturalmente seus. No balé, a corporeidade exige da(o) bailarina(o) um processo contínuo de destituição do eu que transita entre a objetividade da técnica e a subjetividade sensível. Esse movimento de destituição do eu não se encerra quando se conquista a habilidade da execução técnica de um passo. Há uma espécie de dialética que se constitui entre o corpo carnal e a consciência encarnada de estar e sentir-se dançante. Assim, a corporeidade da(o) bailarina(o) clássica(o) é moldada, ela é atravessada por tensões que revelam tanto a permanência do código quanto a possibilidade de (re)apropriação corporal.

### **3.3 Os Conceitos de Estado de Corpo em Philippe Guisgand e em Laurence Louppe**

A individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a materialidade do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). (Louppe, 2012, p.45)

O pensamento de Laurence Louppe<sup>16</sup> acerca da não antecipação da forma é um posicionamento que reconhece o corpo como um sistema em devir, capaz de produzir sentido para além das estruturas de uma dança codificada. Nesse contexto, o gesto se torna um ato ético porque ele não violenta o corpo com previsões, determinações ou restrições, ele acolhe as incertezas e potencialidades, permitindo que um movimento surja da corporeidade dançada como um fenômeno genuíno. A corporeidade dançante, então, não é apenas um estado, mas uma rede de estados de corpo: infinitas possibilidades e impossibilidades onde o corpo é ao mesmo tempo construído, desconstruído e reconstruído pela técnica. É a partir da abordagem fenomenológica da corporeidade que teóricos contemporâneos sugerem o conceito de estado de corpo (Guisgand, 2012; Louppe, 1997) conforme veremos a seguir, primeiramente de modo separado, depois, em suas aproximações e afastamentos.

Tanto Phillippe Guisgand<sup>17</sup>, quanto Laurence Louppe, utilizam o conceito de “estado de corpo” para descrever as tensões e potências corporais que antecedem e fundamentam o movimento dançado. Apesar de se utilizarem da mesma terminologia, cada um aborda o conceito de maneira singular. Guisgand analisa os fazeres em dança sob uma perspectiva que entrelaça coreografia, filosofia e estética. Em sua abordagem o estado de corpo “se manifesta como um conjunto de tensões e intenções acumuladas interiormente, que vibram exteriormente”. Trazendo ainda a dimensão do espectador que segundo ele “pode assim reconstruir uma genealogia das intensidades que precedem a forma”<sup>18</sup> (Guisgand, 2009, p.34. Tradução nossa). O francês coloca em evidência a relação entre o movimento dançado e corporeidade. O movimento e suas ausências emergem como um acontecimento efêmero; há uma escrita do corpo no instante em que uma dança acontece, uma escrita que se apaga no mesmo momento em que se inscreve, porque pertence ao fluxo do tempo e à impermanência do ser.

Philippe Guisgand aborda o conceito de estado de corpo no contexto da dança como uma espécie de disposição física e psíquica que permite a(o) bailarina(o) adaptar-se a certo estado de prontidão e controle que está para além da capacidade de realizar passos com excelência técnica. No contexto do balé clássico, esse estado de corpo se traduz em uma disponibilidade corporal que não pode ser desativada. É um tipo de condicionamento que quer

---

<sup>16</sup> Laurence Louppe (1938-2012) foi uma historiadora, escritora e pesquisadora de muita relevância nos estudos em dança.

<sup>17</sup> Pesquisador francês e professor de Análise Coreográfica e Estética na Université de Lille 3.

<sup>18</sup>Do original : L'état de corps se manifeste comme un ensemble de tensions et d'intentions, accumulées intérieurement, qui vibrent extérieurement. Le spectateur peut ainsi reconstituer une généalogie des intensités qui précèdent la forme.”

seja voluntária quer involuntariamente, torna o corpo permanentemente atento e receptivo a um código de gestos e movimentos específicos, que estruturam a própria percepção e ação da(o) bailarina(o).

O estado de corpo aqui, age como um dispositivo, não apenas uma predisposição, em uma série de restrições e potencialidades que se instauram no corpo como um mecanismo de controle e descoberta. O balé clássico, nesse sentido, não apenas exige um estado de corpo composto a partir de um código de movimentos, mas constrói um corpo preparado para reagir quase que instintivamente a estímulos aos quais o corpo é submetido no momento em que está dançando. E nesse processo de composição opera uma camada de complexidade onde o estado de corpo é tanto um meio de apropriação da técnica quanto um lugar de restrição.

A(o) bailarina(o), ao atingir esse estado, incorpora um “eu” condicionado. Esse dispositivo de estado de corpo também limita a expressão, na medida em que as escolhas da(o) bailarina(o) são determinadas por uma técnica que organiza a própria estrutura de seu movimento. O corpo está condicionado a subir o braço até uma determinada altura, flexionar até certo ponto, a perna, esticar os pés a qualquer indício de perda de contato com o solo. Qualquer coisa que fuja ao código, o próprio corpo entende como uma restrição. Há uma estranheza em mover-se livremente, como se o corpo não aceitasse ou entendesse que aquilo é possível. O estado de corpo se manifesta como uma espécie de campo de interação entre o corpo disciplinado e o corpo vivido. Assim, o estado de corpo revela as tensões entre o domínio da técnica e a busca por uma autenticidade que parece sempre distante, quase intangível. O balé clássico pode então criar um estado de corpo que é, ao mesmo tempo, um campo de possibilidades e um espelho de suas próprias limitações?

O conceito de estado de corpo, a partir do pensamento de Phillippe Guisgand, em um mesmo termo, converge a dimensão poética do corpo dançante com a dimensão estésica/estética do corpo contemplado pelo espectador. Este último jamais pode ser negligenciado ao falarmos do estado de corpo em Philippe Guisgand, pois para o autor, o espectador tem um papel central no desenvolvimento do seu pensamento. Para o autor, “o espectador, diante da dança, torna-se ele mesmo um ator. Ao reconstituir mentalmente a tensão corporal que precede o gesto, ele cria um vínculo íntimo com o performer.”<sup>19</sup> (Guisgand, 2009, p. 46 tradução nossa).

---

<sup>19</sup> Do original: Le spectateur, face à la danse, devient lui-même un acteur. En reconstituant mentalement la tension corporelle qui précède le geste, il crée un lien intime avec le performeur.

A dança cênica, enquanto prática estética, independentemente das gestualidades que a constituem, mesmo que de maneira não intencional, é carregada de um sentido comunicativo. Segundo Michel Bernard, o espectador de dança:

Contrariamente aquele de todas as outras artes da cena (...) não dispõe da grade de inteligibilidade fornecida pela hegemonia do trabalho já significante do texto e da situação dramática e deve, por consequência, elaborar seu próprio modelo de leitura, escolhendo suas próprias normas de conexão perceptiva (Bernard *apud* Zancan p.48, 2009).

Ainda hoje, é muito comum, que o(a) fruidor(a) ao assistir uma apresentação de dança esteja a maior parte do tempo à espera de compreender os objetivos e finalidades de cada movimentação. Espera-se, principalmente no contexto do balé clássico, a contação de uma história, um tema, um significado, o meio justificado pelo fim. O estado de corpo da(o) bailarina(o) não se trata de uma dimensão objetiva. O corpo cênico se insere dentro de um sistema complexo de signos, a construção narrativo-simbólica de uma representação dotada de predicados. O estado de corpo é ao mesmo tempo a interpretação, pelo espectador, do efeito de superfície produzido pela maneira que a(o) bailarina(o) se move, e a apreciação metafórica daquilo que é percebido, incorporado e sentido pelo espectador. Esse efeito não é fixo nem unívoco, pois depende do estado de corpo do espectador que também informa sobre o grau de porosidade de sua sensibilidade. A experiência sensível que o espectador realiza está ligada à sua maneira de perceber e significar as dinâmicas internas subjacentes aos estados de corpo da(o) bailarina(o).

Trazer a perspectiva do espectador nesta pesquisa faz-se pertinente pois, também é sobre isso que se trata a *hexis* corporal bourdieusiana. Para Bourdieu, as nossas disposições físicas e posturas comunicam, intencionalmente ou não, algo a nosso respeito. Trazendo um pouco das minhas experiências enquanto facilitadora dos processos de aprendizado em balé clássico, reconheço as costas curvadas de uma bailarina que muito provavelmente é tímida e insegura. Os olhares lateralizados da(o) bailarina(o) que está buscando a aprovação de alguém. O medo de errar na execução dos exercícios (em alguma medida herança das didáticas escolares). E isso não está dado nos livros ou artigos científicos, é um tipo de sensibilidade que apenas a experiência e a vivência são capazes de fornecer. Vi muitos desenrolares de costas durante minha vida. Não sei até que ponto há complacência, mas de alguma forma o balé clássico trouxe para esses corpos a posse de algo inexistente anteriormente à sua prática. E foi no observar desses desabrochares que passei a acreditar no balé clássico como dispositivo possível para ativar estados de corpo que ao invés de aprisionar, libertem. Sim, o balé clássico. Mas não aquele balé tradicional, com aulas

decoradas, repetidas e repetitivas. Um balé (re)apropriado, ou em constante estado de (re)apropriação.

Laurence Louppe, foi uma pesquisadora e crítica de dança, também francesa, reconhecida por suas contribuições teóricas sobre dança contemporânea, explorando profundamente a relação entre corpo, movimento e criação artística. Louppe explora o estado de corpo como uma paisagem interna que permite a(o) dançarina(o) acessar diferentes camadas de experiência, sugerindo que o corpo, ao experimentar o movimento dançado, revela dimensões além do visível. “O corpo, em seu estado de ser dançado, ultrapassa a intenção técnica para se tornar uma cartografia de sensações e afetos. Cada movimento carrega em si mundos possíveis, encontros inesperados.”<sup>20</sup> (Louppe, 1997, p.72. tradução nossa).

Laurence Louppe, traz uma noção de estado de corpo que se relaciona mais com a fluidez e a interação do corpo com o espaço. Louppe, sugere que o corpo dançante vai muito além das limitações de uma técnica rígida ao se abrir para o fluxo e a improvisação. Seguindo o pensamento da autora, por mais que o balé clássico exija controle e precisão, há momentos em que o bailarino deve deixar o corpo seguir, em um processo onde a técnica e a expressividade se fundem, permitindo que o corpo interaja mais livremente com o espaço e com o momento presente. Louppe aborda o corpo dançante como uma entidade em constante transformação, capaz de se expandir e interagir com o espaço de uma maneira fluida. No balé clássico, onde o código determina cada gesto e a maneira como cada movimento precisa ser realizado, o conceito de Louppe sobre a corporeidade traz valiosas provocações à ideia de composição de um corpo rígido e disciplinado. Para a autora, é no corpo que “se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é o suporte mimético de um referente já estruturado, mas pelo contrário, uma emanção.” (Louppe, 2012. p.61). Louppe sugere, então, que a(o) bailarina(o) pode desenvolver uma relação dinâmica com o espaço, o tempo e o movimento, onde o estado de corpo se torna uma espécie de espaço em branco, um campo de possibilidades onde ele ou ela, apesar das restrições da técnica, encontra margem para reinventar a si mesmo e a própria dança. A autora ao discutir a materialidade do corpo dançante afirma que “o corpo clássico é, antes de tudo, uma superfície de projeção de um ideal estético (...) mas acaba por ocultar a materialidade do corpo como um ser vivo, pulsante e subjetivo.” (Louppe, 2012, p. 49). Phillippe Guisgand, por outro lado, oferece um

---

<sup>20</sup> Do original: “Le corps, dans son état d’entré dansé, dépasse l’intention technique pour devenir une cartographie de sensations et d’affects. Chaque mouvement porte en lui des mondes possibles, des rencontres inattendues.”

contraponto interessante, ao sugerir que mesmo na dança clássica há (re)criação e não apenas uma reprodução leviana de movimentos. Segundo ele, “por mais que o gesto clássico pareça cristalizado, ele é, em última instância, um ato vivo. Cada bailarino, ao dançar, reinscreve sua subjetividade no código, criando um espaço de liberdade dentro da rigidez formal.” (Guisgand, 2013, p.58).

O balé clássico, ainda que marcado por sua rigidez, oferece potencial para uma corporeidade que não é completamente subjugada pela técnica. A(o) bailarina(o), ao executar movimentos precisos, paradoxalmente cria uma abertura para a expressão individual dentro do domínio técnico. Essa fenda dentro da técnica é uma oportunidade para o corpo resistir à forma imposta, transformando-se em um espaço de expansão e de resistência. Louppe vê o corpo como um meio para uma expressividade que, embora estruturada, não é completamente determinada pelo balé clássico, mas vive em uma tensão entre a conformidade e a reinvenção. Para a autora, “na maior parte do tempo, diferentes corpos circulam, visíveis ou invisíveis, no interior dos corpos dançantes, como vagas misteriosas, cujas referências corporais se confundem ou se sobrepõem” (Louppe, 2012, p.81). A corporeidade fluida proposta por Louppe traz à tona uma dialética entre controle e liberdade, sugerindo que o corpo dançante, ao alcançar um estado de corpo pleno de consciência e técnica, também carrega a capacidade de (re)apropriação. Segundo a crítica francesa, a dança “explora uma multiplicidade de corpos (...) cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e tonalidades poéticas” (Louppe, 2012, p.85), nos ajudando a enxergar o balé clássico também como um campo onde o corpo pode, mesmo que de forma limitada, reconfigurar seu estado e experimentar outras possibilidades de corporeidade. A abordagem de Louppe traz uma dimensão do estado de corpo, que, ainda que não seja tão comum no balé clássico, inaugura possibilidades para uma reinterpretação de seu potencial expressivo.

Tanto Phillippe Guisgand, como Laurence Louppe veem o estado de corpo como uma condição essencial e primordial que antecede a forma na dança, posicionando o corpo como um campo, tal como em Bourdieu, de potências e intensidades que se desdobram na criação e na percepção. Para Guisgand, o estado de corpo é o ponto de toda expressão corporal, que vibra as intenções e tensões antes mesmo dos gestos dançados se tornarem visíveis. Analogamente, Louppe considera o corpo como um arquivo sensível, “uma cartografia de sensações e afetos” (Louppe, 2012, p.72). Há vários pontos de divergência e de convergência entre o pensamento dos dois autores, mas acredito que o principal aspecto do pensamento de ambos os autores para a presente pesquisa seja a valorização desse estado,

como momento de potência do corpo, mas não pelo que ele realiza, mas no que ele pode compor na ordem do sensível como (re)apropriação.

### **3.4 A *Hexis* Corporal, a Corporeidade Dançante e os Estados de Corpo como Dispositivos do *Habitus*: Uma trança de 4 pontas**

A(o) Bailarina(o) clássica(o), a depender de seu contexto formativo, é forjada(o) em uma lógica do gesto que valoriza a virtuosidade e a homogeneidade estética, apagando aos poucos os rastros de multiplicidade desses corpos. Para Laurence Louppe, a dança codificada erige a forma como um princípio absoluto, impondo ao corpo um gesto que não é fruto do acaso, mas resultado de um sistema que organiza o espaço, o tempo e a própria existência do corpo em cena. Para a autora “o bailarino não tem à disposição outro suporte senão aquele que o assinala e sobretudo o localiza enquanto indivíduo no mundo: o seu corpo.” (Louppe, 2012, p.51). As práticas de balé clássico são fundamentadas em uma ética do corpo que torna a(o)s bailarina(o)s, uma espécie de representação simbólica. O corpo dócil (Foucault, 1999), virtuoso e controlado é o mesmo que, em sua excelência técnica, legitima um sistema hierárquico e normativo. Funciona mais ou menos tal como o pensamento de Bourdieu que vê a *hexis* corporal como um dispositivo social que molda os corpos para que estes expressem, mesmo que sem intenção, valores e disposições de um dado campo.

Como vimos anteriormente, a *hexis* corporal, segundo Bourdieu, é construída e constituída por um processo de repetição técnica e vigilância constante. Cada gesto e cada postura refletem um sistema de valores morais e estéticos historicamente constituídos. Trazendo esse debate para a nossa perspectiva, a *hexis* adquirida é mais do que uma forma de se apropriar da técnica, é um modo de existência que compõe a identidade corporal da(o) bailarina(o), a ponto de tornar o corpo o modelo de um ideal de valores morais e culturais. No balé, cada exercício, passo e coreografia vai ao longo do tempo moldando a *hexis*, uma outra natureza corporal que define não apenas como a(o) bailarina(o) se movimenta, mas também como ele pensa, sente e coloca o seu corpo no espaço. Segundo Phillippe Guisgand,

O estado de corpo dançante pertence a uma corporeidade de ação, marcada antes de tudo pela sensação e pela intenção. O estado de corpo contemplado refere-se a uma corporeidade perceptiva, ainda que alimentada pelas memórias de ação do espectador.<sup>21</sup> (Guisgand, 2012, pag. 33. Tradução nossa.)

---

<sup>21</sup> Do original: L'état de corps dansant relève d'une corporeité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention L'état de corps contemple relève d'une corporeité perceptive, fûtelle nourrie des souvenirs d'action du spectateur).

Neste sentido a dança se reflete como um espaço de síntese entre o fazer e o ser visto, sendo o corpo o operador da mediação entre os significados que emergem simultaneamente nas diferentes camadas de percepção. Segundo o autor, dominar o código é também uma maneira de superá-lo. (Guisgand, 2013, p.63). O gesto clássico, por mais que esteja preso a uma forma, carrega em si a memória viva do intérprete, sua capacidade de dar movimento a uma vida própria e insubstituível. Uma dança ainda que esteja tensionada pelos limites do código, pode ser um campo de negociação, experimentação e (re)apropriação. A memória corporal, como nos lembra Guisgand, é um arquivo sensível da experiência que torna o movimento vivo. Para ele, o corpo dançante “é um palimpsesto, um lugar de sobreposição entre técnica e subjetividade, entre tradição e invenção. No gesto clássico, o corpo escreve, simultaneamente, a memória do código e a singularidade do intérprete.” (Guisgand, 2013, p.72). O corpo é uma superfície onde novas camadas se sobrepõem sem apagar as anteriores.

A perspectiva de Michel Bernard sobre a corporeidade, nos convida a considerar que o corpo dançante não é apenas um meio de expressão, mas um espaço de experiência vivido, onde técnica e sensibilidade se entrelaçam. A corporeidade vai muito além da funcionalidade do corpo técnico, manifestando-se como uma forma de ser no mundo. Assim, no contexto do balé clássico, a corporeidade não se limita à exatidão de gestos codificados, mas também abrange as vibrações internas e a relação da(o) bailarina(o) com o espaço e o tempo. Talvez faça sentido chamar Bourdieu para a conversa com Bernard, quando ele destaca que a *hexis* corporal não é uma manifestação isolada, mas o resultado de práticas reiteradas, profundamente enraizadas no *habitus*. Enquanto Bernard propõe uma dimensão fenomenológica da corporeidade, Bourdieu oferece uma abordagem sociológica, mostrando como o corpo é moldado por estruturas sociais e culturais que se inscrevem na carne. Na presente pesquisa, essas perspectivas se entrelaçam ao entendermos o corpo dançante como uma construção simultaneamente subjetiva e coletiva, individual e histórica.

Guisgand, desdobra o estado de corpo no que ele mesmo chama de duas modalidades, que seriam a corporeidade de ação e a corporeidade de percepção. Tal distinção não deve ser encarada como uma dicotomia rígida, mas como uma dualidade que nos leva a repensar as interações tanto de quem carrega os signos em seu próprio corpo como de quem os idealiza da plateia, espectando-o, e como essas relações se constituem em camadas de sentido. A corporeidade de ação é marcada por sensações e intenções, profundamente enraizada na exatidão do momento presente. Continuando a tecer nossa trança de quatro mechas, a corporeidade de percepção seria, segundo a nossa perspectiva, operada pela *hexis*

que a(o) bailarina(o) carrega em si em diálogo com o grau de porosidade e sensibilidade que o espectador dispõe. Para Guisgand ao dançar a(o)s bailarina(o)s “alimentam a dimensão cinésica e pertencem ao tempo ficcional do espectador.”<sup>22</sup> (Guisgand, 2012, pag. 33). Tanto o conceito de corporeidade como os conceitos de estado de corpo centram-se na tentativa de capturar alguma coisa que ultrapassa a mera execução técnica do movimento. Ao dividir as modalidades de estado de corpo, Guisgand sugere que o corpo não está ligado apenas àquilo que gesta, mas ao que comunica de forma subjacente, assim, me parece, como no conceito de *hexis* corporal de Bourdieu.

Em 2011, ao ser entrevistado por Phillippe Guisgand, o coreógrafo francês Thomas Lebrum<sup>23</sup> destaca que o estado de corpo é um meio para alcançar algo mais profundo: uma expressão visceral que ultrapassa os limites do pensamento e se enraíza no corpo. Ele sugere que, caso a intenção permaneça apenas no plano mental, a dança perde a sua potência e se limita a uma interpretação intelectualizada do movimento. Os estados de corpo são descritos pelo coreógrafo francês como traduções poéticas das vivências, conferindo ao gesto a capacidade de carregar significados que superam a superficialidade do movimento puro. A inversão de prioridades sugerida por Guisgand e por seu entrevistado Lebrum, desloca o corpo para um lugar de inteligência e criatividade, distinguindo-se das práticas tradicionais de balé clássico que subordinam o corpo a uma forma estética (e pouco estésica). O estado de corpo redefine o corpo das bailarinas e bailarinos como território de investigação, desafiando a própria lógica do movimento coreografado, ao permitir que bailarinas habitem o próprio corpo e que o gesto seja influenciado por outros estados internos e procedimentos. Não se trata apenas de uma epistemologia ou metáfora poética, mas um ponto de convergência entre a corporeidade dançante e sua *hexis*. Cada estado de corpo é singular, determinado pela intensidade do corpo no momento presente, influenciado pela *hexis* de quem o carrega.

Para Guisgand, a intenção é o elemento que fundamenta e impulsiona os modos tensionais responsáveis por conduzir o movimento dançado. A intenção não se reduz ao estado emocional ou psicológico em que a(o) bailarina(o) se encontra durante a sua performance, mas se relaciona com as condições que antecedem e determinam o surgimento do movimento em si. A tensão gerada pela intenção ativa um processo de composição em que o corpo se dispõe de maneira a materializar uma ação dançada que se inicia muito antes de sua execução visível.

---

<sup>22</sup> : Ils nourrissent la dimension kinésique et sont propres au temps fictionnel du spectateur.).

<sup>23</sup> Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/67976ac>

O estado de corpo é, então, uma força estruturante não mais a partir de uma intenção, mas, digamos, de uma intensão (in-tensão), organizando o movimento corporal a partir de um conjunto de condições prévias que estabelecem um diálogo constante entre controle e abandono, como no jogo social metaforizado por Bourdieu, dotado tanto de ausência como de presença, de autenticidade e de vulnerabilidade influenciadas pelas formas de capital que os agentes possuem e com o qual, digamos, negociam no campo. Há uma potência na fragilidade e a capacidade de abdicar do controle absoluto e isso não é uma negação da técnica, mas uma ressignificação. A técnica é transfigurada, estabelecendo no corpo um território de liberdade capaz de estabelecer não uma, mas outras *hexis*. A previsibilidade esperada da(o)s bailarina(o)s é, então, superada a partir da corporeidade constituída em um ambiente que permita a compreensão do corpo como território de transformação.

Também não se pode ignorar a construção de identidade que se materializa a partir das tensões criadas pela capacidade de mediação e reflexão. A memória encontra no corpo a emergência de materialização e, segundo Louppe, “opõe-se a uma força de fixação modelizante: pode atuar na distensão da passagem (...) em proveito de um corpo transitório que nunca se enraíza numa dada essência, muito menos numa forma, mas que se constrói na história.” (Louppe, 2012, p.53). A autora propõe a dança como um processo de transformação contínua, que emerge e se constitui no transcurso de suas práticas. A memória, tal como concebida no pensamento de Louppe, não seria um repositório cristalizado e imutável de experiências porque desvinculado da temporalidade, mas, sim, uma materialidade que precisa “ser pensada e pesada a cada instante” (Louppe, 2012, p.53).

Seguindo a crítica francesa, a memória seria entendida como um processo dinâmico e fluido, construída na história e no corpo, desviando-se da imposição de formas fixas e permitindo, assim, o surgimento de um corpo transitório. O corpo transitório, em seu caráter efêmero e em constante reconfiguração, é um fenômeno coletivo, que se constrói e se reconfigura constantemente, à medida que a(o) agente interage com o tempo, com os espaços e com as narrativas que a(o) compõem. Neste sentido, a memória perde o fim de preservação. Se a *hexis* é a memória que trazemos em nosso corpo, ela então se (re)compõe e (re)configura constantemente na dança. Para Laurence Louppe, “não se deve, porém, assumir que a relação interior-exterior se resumiria a um processo de exteriorização dos conteúdos ocultos do ‘eu’.” (Louppe ,p.103). Neste sentido, o “eu” encontra-se em constante transformação alimentando-se das experiências e interações. Essa relação é um diálogo contínuo, onde o gesto reflete, mas também afeta e transforma tanto quem o faz, como quem o percebe.

Chegando ao arremate de nossa trança de quatro pontas, a corporeidade não seria apenas um espaço onde resultado da codificação se mostra, mas um território onde tais normatividades se encontram com o indizível, com a vivência pré-reflexiva do corpo. Em outras palavras, enquanto a *hexis* corporal se organiza em torno das disposições estruturais que o balé cristaliza, a corporeidade dançante é o campo onde o corpo vive, sente e experimenta essas mesmas estruturas, por vezes subvertendo-as na própria encarnação do gesto. Enquanto a *hexis* naturaliza os valores do campo, a corporeidade, como concebida por Bernard, traz um corpo que nunca é inteiramente colonizado pelas estruturas. É no diálogo constante entre a materialidade do gesto e a subjetividade que o porta, que se dá a experiência dançante. O gesto no balé clássico carrega, assim, a memória do código da *hexis* que o estabiliza e a corporeidade que o reinventa.

#### **4 A HEXIS DISPONÍVEL**

Esta seção é um convite para que se olhe o corpo da(o) bailarina(o) como um espaço de radicalidade onde mesmo um movimento codificado pode subverter a ordem estabelecida. Acredito que ao dançarmos, estamos criando possibilidades, em um processo constante de negociação entre o controle e o abandono, entre a repetição e a improvisação. Este movimento de transformação desierarquiza o corpo em relação às estruturas estruturantes (Bourdieu, 1980), colocando-o como campo de força criativa. Enquanto a *hexis* corporal de Bourdieu me oferece a ideia de um corpo que é portador de disposições adquiridas e sedimentadas, coloco-me diante da necessidade de pesquisar o que chamarei a partir de agora de *hexis* disponível, em que o corpo não se limite a reproduzir e repetir. Em vez de um movimento rígido, a *hexis* disponível engendra a fluidez, onde a(o) bailarina(a) se coloca em um estado de desprendimento das certezas e dos condicionamentos, aceitando a indeterminação do que está por vir.

Em termos de libertação, a *hexis* disponível é a proposta de um espaço onde o corpo não precisa se encaixar em normas ou códigos preestabelecidos de comportamento ou movimento dançado. A libertação do corpo aqui não possui intenção de anulação de uma técnica, dirige-se a uma ruptura criativa com as limitações de movimento dentro da dança codificada. A dança, ao se tornar fluxo, permite que o corpo se dissolva em sua própria multiplicidade de possibilidades. O movimento realizado por uma *hexis* disponível não tem

um disparador ou fim fixos. Mesmo na repetição, cada gesto é uma ruptura do anterior, sem a necessidade de continuidade lógica.

É preciso reconhecer que a individuação do gesto carrega consigo uma dimensão política. Em um contexto onde os corpos são sistematicamente disciplinados e produtivizados, permitir que o gesto surja como um ato não programado é afirmar a autonomia do corpo como espaço de criação e resistência. Essa autonomia é conquistada no trabalho constante de escuta, experimentação e refinamento perceptivo. Trata-se de uma política do corpo que ressignifica a norma, que desafia o previsível e que aposta no gesto dançado como uma forma de existir fora da lógica da repetição do mesmo. No corpo com uma *hexis* corporal disponível, o gesto não é movimento, é acontecimento. Para Laurence Louppe, o gesto é um processo ontológico em que o corpo é um evento e não objeto, afirmando ainda que “a dança não se mostra, ela se adivinha; ela não se dá como objeto a ser apreendido, mas como matéria a ser tocada, pressentida, intuída.” (Louppe, 2012, p.45). Esse gesto emerge, portanto, como algo que se encontra em um lugar que está entre o visível e o invisível, na dobra entre a presença e a ausência do estado em que o corpo se encontra. Então como pode a(o) bailarina(o) clássica(o) desenvolver uma *hexis* disponível? Que estado de corpo é esse?

Acredito que o estado de corpo que surge de uma *hexis* disponível é aquele que permite a(o) bailarina(a) reagir ao instante, criar dentro do momento, improvisar em relação ao próprio corpo, ao espaço e ao contexto. A *hexis* disponível, nasce então, a partir da adoção de uma série de práticas e procedimentos, carregadas da ação intencional tanto da(o) facilitadora(o) do aprendizado em dança, quanto da(o) bailarina(o). Essa discussão me leva de volta para a mesma problematização que me atravessa desde a graduação em dança: as questões metodológicas e didáticas do ensino de balé clássico. Nas minhas práticas enquanto professora, passei a adotar algumas práticas sobre as quais irei explicar brevemente: a inserção de outras linguagens de dança, a não utilização de “aulas decoradas”, a prática da improvisação e a flexibilidade nos planos de aula, usar diferentes disposições espaciais (dispor a(o)s bailarina(o)s em círculo para realizar os movimentos, por exemplo).

As aulas decoradas são, ainda hoje, uma prática muito comum dentro do campo do balé clássico. Trata-se de grades de exercícios que são executadas da mesma maneira por muitas e muitas aulas. A previsibilidade aqui é ativada ao primeiro estímulo, seja ele musical ou visual. A(o) professor(a), muitas vezes, apenas descreve, como por exemplo, enunciando: “Exercício do *tendu!*” e faz a famosa marcação do exercício, um termo do jargão do balé, seja simulando e/ou representando os exercícios e passos sem executá-los, ou apenas gestualizando com as mãos.

Há métodos de ensino que repetem as mesmas grades de exercício durante todo um módulo de aprendizado cuja finalização se dá através da avaliação. Os módulos referem-se a unidades de ensino bem definidas, que podem ser estruturadas por períodos de tempo ou por tópicos específicos. Cada módulo é focado em um conjunto particular de habilidades técnicas. A ideia é que, ao longo do módulo, a(o) bailarina(o) repita os exercícios com uma progressão gradual de complexidade, consolidando e aperfeiçoando a técnica. Uma banca avalia a capacidade da(o) bailarina(o) de executar as grades de exercícios, determinando assim quem está apta(o) a passar para a próxima etapa. A repetição é utilizada como dispositivo de aprendizado e meio para se alcançar o virtuosismo técnico. Eu, enquanto facilitadora desses processos de aprendizado, gosto da imprevisibilidade, inclusive em relação à qual será a aula do dia. A pergunta que mais ouço no início da aula é: “Que aula é hoje?”. Pode ser que seja balé clássico (em uma aula coreografada somente para aquele dia), pode ser que seja jazz, alongamento ... há uma lógica na construção desses planos de aula, mas que também está muito ligada à sensibilidade em relação às necessidades que o momento presente coloca. Faço uso de outros artifícios para desenvolver as habilidades técnicas que essa dança codificada exige.

Antes de aprender a executar um giro como o *chainé*<sup>24</sup>, proponho que a(o)s bailarina(s) passem a rolar no chão. A princípio fazemos isso livremente, ajustando aos poucos as posições do corpo, posteriormente fazemos a mesma coisa de pé adicionando os braços e então temos o giro. Existem inúmeras práticas muito mais profícuas no que diz respeito ao desenvolvimento da técnica do balé. A ideia de que a improvisação está em oposição à técnica do balé clássico é um equívoco. Marius Petipa<sup>25</sup> reconhecia a importância de momentos em que a(o) bailarina(o) poderia explorar seu corpo e movimentos dentro da técnica, utilizando a improvisação para aprimorar sua flexibilidade interpretativa. Nas práticas tradicionais de balé clássico, os *adagios* são o espaço onde a(o) bailarina(o) é instigada(o), mesmo que minimamente, a sentir a música, utilizando o corpo de forma mais livre. A improvisação, nesse contexto, é uma ferramenta para o desenvolvimento e aprimoramento da técnica e da expressividade, moldada pelas necessidades de performance.

---

<sup>24</sup> Chainé ou chainé déboulé é uma sequência de giros rápidos realizados com os pés unidos, paralelos e rotacionados para fora (em primeira posição), joelhos esticados, braços unidos e levemente arredondos a frente do corpo (na altura das costelas flutuantes). Ao executá-lo a(o) bailarina(o) transfere o peso do corpo sobre os pés a cada meio giro.

<sup>25</sup> Marius Petipa (1818-1910) foi um bailarino, professor e um dos coreógrafos de maior influência na história do balé clássico.

Gosto de trazer, nas minhas aulas, o espaço para a improvisação, uma vez que essa prática, mesmo numa dança codificada, permite ao corpo viver a sua ação no momento em que ela ocorre, como uma forma de estar no tempo sem se perder nele. No passo e no compasso em que minhas práticas caminham para um fluxo de quebra com os tradicionalismos do balé clássico ao pensar no desenvolvimento de uma *hexis* disponível, esta pesquisa se interessa e se aproxima com muito respeito e admiração da Técnica Klauss Vianna. Antes, porém, peço licença ao mestre para dar um passo anarriê<sup>26</sup>.

#### 4.1 Metodologias tradicionais de ensino de balé clássico

Antes de proceder à análise da Técnica Klauss Vianna, acredito ser fundamental situar o contexto das principais metodologias tradicionais predominantes no ensino do balé clássico, as quais, ao longo do tempo, se consolidaram como referências pedagógicas. Neste sentido, dedicarei uma breve explanação sobre as principais características dessas abordagens pedagógicas, que, ao longo do tempo, se consolidaram como pilares estruturantes da formação técnica e artística no balé. Isso será um ponto de partida para compreender as especificidades da Técnica Klauss Vianna, uma vez que, ao dialogar com as cinco metodologias estabelecidas – a saber, Royal Academy of Dance (RAD) e Métodos Vaganova, Cechetti, Francês e Cubano –, o mineiro propõe uma reconfiguração do corpo e do movimento no contexto do balé clássico.

O método Vaganova foi desenvolvido nas décadas de 1930 e 1940, por Agrippina Vaganova uma das figuras mais influentes na história do balé clássico russo. Vaganova criou um sistema de ensino que se estende por várias etapas de aprendizado, com exercícios específicos para cada fase do desenvolvimento técnico da(o) bailarina(o). Sua principal contribuição foi a ênfase na integração do corpo como um sistema único. Em vez de ver os membros superiores e inferiores como partes separadas, o método propõe que todos os movimentos se originem do centro do corpo, o que permite um movimento fluido e harmônico. A técnica Vaganova também enfatiza a importância de executar os movimentos de forma precisa, mas com a fluidez necessária para que o corpo se movimente de forma natural, sem perder a força ou o controle. É um sistema estruturado, profundamente técnico, que aborda o corpo da(o) bailarina(o) de forma progressiva e integrada. A abordagem de Agrippina para a técnica clássica está imbuída da ideia de força e flexibilidade. Ela acreditava

---

<sup>26</sup> Apropriação cultural do francês para o português brasileiro de *en arrière*, termo do jargão do balé utilizado para referir-se à direção do passo para trás.

que a técnica não deveria ser ensinada de forma fragmentada, mas como um processo contínuo e sistêmico. O conceito de qualidade do movimento<sup>27</sup> é importante, em certa medida, para compreender o método, pois, para ela, a(o) bailarina(o) além de apenas executar os passos, deveria aprender a sensibilizar seu corpo, a sentir o movimento em sua totalidade. Por exemplo: enquanto em outras escolas um *plié* pode ser ensinado como uma simples preparação para saltos ou piruetas, no método Vaganova, ele se transforma em um movimento de sustentação e controle, um pilar para o desenvolvimento de qualquer outro movimento.

Em contraste com o método Vaganova, o Método Cechetti (Itália) foca de maneira mais rigorosa na precisão técnica, buscando um nível quase escultural de definição corporal. Enrico Cechetti, que instituiu o método, acreditava que para que o corpo fosse capaz de realizar os movimentos mais difíceis do balé clássico, ele precisava estar absolutamente dominado pela consciência técnica. Ao contrário da abordagem de Vaganova, que permite um certo grau de fluidez e naturalidade no movimento, Cechetti requer uma execução meticulosa e exata, um controle profundo sobre as articulações e a musculatura pelo bailarino. O *adagio* no método Cechetti, por exemplo, é trabalhado de forma minuciosa, enfatizando a importância do equilíbrio e da precisão na execução. Cada movimento do *port de bras* (movimentos de braços) é estudado com atenção meticulosa, não apenas para garantir a estética do movimento, mas também para garantir o alinhamento correto do corpo.

Por outro lado, o método Francês, que é frequentemente associado à escola do *Ballet de l'Opéra de Paris*, tem suas raízes no estilo de balé mais antigo da Europa Ocidental. Este método é caracterizado pela ênfase na leveza e elegância dos movimentos, com um foco significativo na expressividade e musicalidade. No contexto histórico, o balé francês sempre teve uma relação próxima com a estetização do movimento, buscando criar uma dança que focasse no aspecto mais fluido e ligeiro da técnica clássica, onde o corpo parece quase desafiadoramente leve e suave, quando, na realidade, está sendo moldado através de uma educação altamente disciplinadora e baseada em um rigor que pode ser bem compreendido através da docilização dos corpos foucaltiana. Esse tipo de estética exige uma coordenação perfeita entre os movimentos de tronco, pernas e braços, de modo que a(o) bailarina(o) consiga realizar os passos de maneira técnica e também exibir um tipo de controle invisível, como se o corpo se entregasse ao movimento sem esforço algum. A escola francesa foi fundamental na formação dos padrões estéticos que definem todo o balé clássico no Ocidente.

---

<sup>27</sup> Rudolf van Laban, afirmava que o movimento é composto por um fluxo constante, que pode ser manifestado de diferentes formas

O método inglês de balé clássico, especificamente o *Royal Academy of Dance* (RAD), tem suas raízes no desenvolvimento do balé na Inglaterra durante o final do século XIX e início do século XX, quando a dança clássica começou a se consolidar como uma prática de ensino formalizada. Criada em 1920, a RAD foi fundada por um grupo de profissionais, incluindo a bailarina e coreógrafa Lavinia Heald, com o objetivo de estabelecer a organização que fornecesse uma abordagem estruturada e um currículo para o ensino do balé clássico, inspirando-se em sistemas pedagógicos já existentes, como os métodos de Cecchetti e Vaganova, mas com uma adaptação ao contexto cultural e artístico da Inglaterra. A RAD tornou-se uma das maiores e mais influentes organizações de ensino de balé clássico do mundo, com uma rede internacional de escolas e professores. O método é caracterizado pela sua abordagem sistemática e progressiva de ensino, com um currículo que abrange todas as idades, desde iniciantes até níveis avançados dedicado a formar bailarina(o)s precisamente técnica(o)s .

Uma das características do método inglês é o sistema de exames. A RAD tem um conjunto formal de certificação que serve tanto como um mecanismo de avaliação quanto como uma ferramenta pedagógica. Esses exames são realizados em diferentes níveis, desde os mais básicos, para iniciantes, até níveis avançados, onde os bailarinos são avaliados por sua competência tanto técnica quanto expressiva. O sistema de exames da RAD é rigoroso e estruturado de forma que cada nível tem requisitos específicos de técnica, postura, precisão e expressão. As provas são compostas por uma série de exercícios padronizados, e a avaliação não se dá apenas pela execução técnica, mas também pela capacidade de interpretação e apresentação da(o) bailarino. Para os níveis mais avançados, como o exame *Advanced 2*, a avaliação inclui uma análise crítica do repertório técnico, com uma abordagem detalhada sobre equilíbrio, controle de linha, e musicalidade. O método inglês segue uma particular atenção à postura ereta, à precisão dos movimentos e ao alinhamento correto das articulações e da musculatura. O método enfatiza a ideia de que cada movimento deve ser executado com clareza, com uma linha corporal bem definida, e com uma consciência da elegância e da fluidez no movimento. Além da formação de bailarina(o)s, o método também oferece formação para professoras e professores de balé clássico. Um curso de formação de custo financeiro alto, com teor conteudista, que além de preparar professora(e)s para multiplicar a homogeneidade estética, também lhes oferece status e reconhecimento que a(o) diferencia da(o)s demais.

Em contraste com os métodos descritos acima, o método cubano de balé, fundado por Fernando Alonso na década de 1940, representa uma adaptação das tradições do

balé clássico europeu, mas com uma ênfase particular na liberdade do movimento e na expressão corporal, aliada ao trabalho físico rigoroso. O método cubano se caracteriza por um treinamento que se baseia em técnicas de força e flexibilidade, mas ao mesmo tempo tenta manter a naturalidade e o ritmo fluido do movimento, características do estilo latino. Isso é, de certa forma, uma fusão entre o balé clássico europeu e as influências culturais locais, como a dança tradicional cubana. O Método cubano é muito focado no desenvolvimento de uma base técnica sólida, mas também na busca pela energia e dinamismo nos movimentos, algo que é característico da dança cubana. A disciplina que Fernando Alonso implementou, muito similar à de Vaganova, busca construir bailarinos com uma potência física extraordinária, ao mesmo tempo em que privilegia a fluidez do movimento.

A expressão facial e o movimento de braço são trabalhados com especial atenção, algo que é comum em escolas de balé latino, mas que também é integrado ao repertório clássico. O estilo cubano enfatiza a habilidade de executar grandes saltos e transições rápidas, com deslocamentos de peso rápidos, sem perder a precisão e a estabilidade características do balé clássico. O trabalho do torso, central no cubano, exige que o bailarino use a musculatura abdominal e as costas para sustentar a postura, algo que é mais enfaticamente desenvolvido nesse método do que em qualquer outra escola. Em passos como o *battement frappé*, por exemplo, a intensidade muscular é central, criando uma explosão de energia que contrasta com a suavidade de outras escolas. A força e o controle muscular requeridos pelo método cubano fazem com que a(o) bailarina(o) cubano seja, muitas vezes, descrito como mais atlética(o) em relação ao estereótipo longilíneo presente na estética dos métodos europeus.

Cada um desses métodos traz consigo particularidades seja na técnica, na estética ou nas nomenclaturas dos exercícios e passos, mas todos compartilham do compromisso com a construção de um corpo disciplinado e tecnicamente preciso.

#### **4.2 Klauss Vianna: A construção de um corpo livre na dança brasileira**

Nascido no ano de 1928, em Belo Horizonte, Klauss Vianna foi um dos pioneiros na redefinição do ensino e da prática da dança do Brasil. Ainda adolescente Klauss, ao assistir a uma apresentação de balé, ficou totalmente encantado com o que viu e decidiu fazer aulas daquela dança. Iniciou seus estudos em dança com Carlos Leite. Ao entrar na sala, entretanto, Klauss percebeu que a estrutura da aula não se assemelhava com aquilo que ele havia assistido no teatro. Com o tempo, com a continuidade das aulas, Klauss descobriu que

tinha uma perna maior que a outra, o que dificultava a execução de alguns passos do balé clássico. Essas e outras inquietações o levaram a estudar dança moderna, artes visuais e outras linguagens artísticas. Ele queria conhecer o campo da arte, para entender quais eram os seus interesses e quais eram as suas possibilidades enquanto artista.

Klauss se casou com Angel Vianna, também bailarina com quem teve um filho, Rainer Vianna. Junto com Angel, Klauss criou sua primeira escola de dança, de onde surgiu a Companhia Klauss Vianna, e posteriormente o Balé Klauss Vianna, que rapidamente se tornou um espaço de experimentação e criação. Juntos, Klauss, Angel e Rainer Vianna ajudaram a disseminar uma dança que se configurava como um processo de constante pesquisa e transformação. Na Escola de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde Klauss lecionou, introduziu uma formação que incluía componentes curriculares como Anatomia e Capoeira. Sua ação pedagógica integrava práticas que conectavam o corpo com diferentes saberes e tradições culturais, levando para dentro da academia outras perspectivas de estudos e discursos sobre o corpo. Para Miller, Klauss “desafiou a noção de dança como uma simples performance e a transformou em uma prática que integra a subjetividade do intérprete” (Miller, 2010, p. 56) ao corpo e, portanto, de acordo com a nossa perspectiva de pesquisa, abordando-o como corporeidade. Klauss Vianna entendia a dança como reflexo da corporeidade, onde o corpo deve ser tratado como um campo de transformação.

Depois de sua estadia na UFBA, Klauss Vianna veio a atuar como professor e coreógrafo nas escolas de dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Teatro Municipal de São Paulo. Ele se dizia labaniano, estudando e levando para seus fazeres vários dos princípios do alemão Rudolf von Laban. Aos poucos, entretanto, o mestre foi criando seus próprios conceitos e procedimentos metodológicos. Infelizmente Klauss Vianna não formalizou a sua técnica em vida. Após a sua morte, em 1992, Rainer, em parceria com Neide Neves, iniciou o processo de sistematização do que viria a se chamar Técnica Klauss Vianna, dando-lhe a primeira estrutura didática que permitiu a sua disseminação. A Escola Klauss Vianna, fundada em São Paulo, tornou-se um lugar de formação de profissionais de diversas linguagens artísticas, ampliando ainda mais as possibilidades de aplicação da técnica. Como destacou a pesquisadora em dança Jussara Miller, “a técnica de Vianna era mais do que uma forma de ensinar a dança; ela era uma ferramenta de autodescoberta e libertação do corpo” (Miller, 2010, p. 45).

Caminhando no fluxo contrário aos tradicionalismos que dominavam as escolas de dança e propondo um caminho que valorizava a escuta profunda do corpo, sua obra não se limitou a uma técnica de movimento, envolvendo o interesse de criar um corpo livre

(Miller, 2007). Essa (re)composição de um corpo livre reflete uma das maiores contribuições de Vianna à dança, a conscientização do corpo como um agente ativo e sensível nos processos criativos e de aprendizagem. Segundo Vianna, “a verdadeira dança começa quando o corpo ouve a si mesmo e é capaz de explorar suas direções internas, suas tensões e possibilidades.” (Vianna, 1982, p.34). Essa escuta profunda, segundo ele, permite a(o) dançarina(o) acessar uma liberdade de movimento que se desvincula das limitações da técnica rígida das danças codificadas.

A pesquisadora Jussara Miller (2007) destaca que a Técnica Klaus Vianna foi construída a partir da fusão entre a pesquisa de Vianna sobre anatomia e cinesiologia e suas influências de outras linguagens artísticas. Para Miller, a técnica “reconhece o corpo como um espaço dinâmico, que deve ser sensibilizado e educado para ser livre e expressivo” (Miller, 2007, p.58). O corpo livre trabalhado por Klaus não é um corpo que se exime da técnica, mas que aprende a utilizar a técnica de modo a ampliar suas próprias possibilidades. Vianna acreditava que o movimento dançado deveria emergir de uma relação íntima entre o corpo e sua percepção e que “a percepção do corpo não é algo que se aprende, mas algo que se descobre” (Vianna, 1990, p. 53), enfatizando ainda, que o aprendizado da dança deve ser percebido como uma descoberta constante daquilo que o corpo já sabe. A técnica, portanto, está intrinsecamente ligada à ideia de conscientização corporal, para Jussara Miller: “um processo de tomada de consciência do próprio corpo e das tensões que limitam ou expandem a capacidade de movimento” (Miller, 2007, p.91). Ao mesmo tempo que incentivava o movimento dançado de forma espontânea e criativa, Vianna fazia questão de que o corpo fosse treinado para lidar com a tensão, a resistência e o controle. Jussara Miller complementa essa ideia ao afirmar que “o corpo livre é aquele que conhece suas próprias tensões e encontra, dentro de si, os meios para ultrapassá-las” (Miller, 2007, p.92).

Klaus não almejava o fim do balé clássico e isso é um fato muito importante, principalmente para essa pesquisa. Na verdade, tenho a percepção que a constituição da dança cênica no Brasil não se dá pela simples negação de uma técnica, acontecendo muito mais a partir de uma relação de resistência, questionamentos e criação.

Klaus Vianna se propôs a repensar a estrutura da aula de balé clássico voltada para a lógica de um corpo brasileiro. Ao ministrar suas aulas, solicitava a(o) bailarina(o) que não utilizasse sapatilha durante todo o tempo; propunha a realização de alguns exercícios com os pés descalços. Klaus acreditava que para a bailarina conseguir lidar com a sapatilha, ela deveria, antes de tudo, desenvolver a amplitude dos pés e entender o enraizamento dos pés com o chão, fundamento da Técnica que leva o seu nome. Klaus Vianna pensava a dança

pela via do movimento consciente, atuando fortemente com as técnicas somáticas e a consciência corporal. Alguns pesquisadores chegam a afirmar que a Técnica Klauss Vianna é também uma técnica de educação somática. Infelizmente, toda essa filosofia do movimento resultou em apenas um breve livro de sua autoria lançado em 1990 e que se chama significativa e sinteticamente de *A dança*.

### 4.3 Técnica Klauss Vianna: O método brasileiro

Acreditamos que técnica é algo vivo, flexível que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra o autoritarismo e a obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar às mudanças, às necessidades do homem, e nunca ao contrário. A técnica é um “meio”, e não um “fim” (Vianna *apud*. Miller, 2005. P.59).

Quem determina os limites da técnica? Se aceitarmos que a técnica é flexível, ela deve ser maleável o suficiente para responder à singularidade de cada corpo. Frequentemente, entretanto, as instituições de ensino de balé clássico a aprisionam em um lugar no qual o corpo, apesar de seu fluxo e instabilidade, é colocado a serviço de uma ideia rígida e supostamente universal de técnica. A adaptação do corpo à técnica torna-se assim, um ato de subordinação. Mas e se revertermos essa lógica? Se o corpo é sempre um corpo em movimento, marcado por transfigurações constantes, a técnica precisa ser permeável a essas transformações. Se a técnica é um meio e não um fim, ela deveria existir para servir à emancipação, e não ao controle. Nessa perspectiva, em vez de padrões a serem alcançados, a técnica se tornaria um espaço de exploração. E isso, talvez, seja o ato mais revolucionário: a ideia de que a técnica não dita, mas escuta. Assim como o corpo, ela se mantém viva porque permanece em movimento.

A partir de sua sistematização, os princípios da Técnica Klauss Vianna foram divididos em três diferentes fases, aplicadas ao longo de três anos no curso de formação da Escola que também leva o nome do mestre. O primeiro processo seria o processo lúdico, seguido do estudo dos vetores, resultando então num processo criativo, sendo este o último a ser explorado: o processo coreográfico. Infelizmente não será possível, para essa pesquisa, se aprofundar em todos os aspectos, conceitos, procedimentos e metodologias propostas por Vianna. Trago aqui alguns conceitos e dispositivos práticos propostos em sua Técnica, de tal modo a explorá-los como possibilidades de desenvolvimento do que Klauss vem a chamar de corpo livre e que esta pesquisa nomeia como *hexis* disponível.

A construção de um corpo livre, proposta por Klauss Vianna, deve ser entendida a partir de um diálogo contínuo entre a técnica e a percepção do corpo. Na Técnica Klauss Vianna não se trata de um conjunto de gestos ou movimentos sistematizados, como no balé clássico e suas metodologias tradicionais de ensino. Pelo contrário, ela envolve um processo constante de descoberta das possibilidades do corpo, baseando-se em uma prática contínua de escuta corporal. Em suas palavras, Vianna afirmava que a verdadeira dança se inicia no momento em que o corpo ouve a si mesmo e se reconhece na sua própria estrutura. Esse processo de escuta não se restringe exclusivamente à percepção estética do gesto, aprofundando-se nas sensações internas que o corpo experimenta enquanto se move.

O ponto de partida da Técnica Klauss Vianna, segundo Jussara Miller, é a escuta ativa do corpo. Esse seria um primeiro momento de percepção sensível do próprio corpo, permitindo que a(o) bailarina(o) sinta, por exemplo, as tensões acumuladas e as limitações impostas pela rigidez corporal. O início da aula objetiva despertar a(o) bailarina(o) para um estado de presença. Dentro do contexto tradicional, uma aula de balé clássico costuma iniciar pelo que conhecemos como aquecimento. A disposição espacial, normalmente se dá nas barras ou no centro da sala, de frente para o espelho. Klauss Vianna acreditava que havia algo a se fazer antes do aquecimento para trazer o corpo para o momento presente da aula, desligando-se de tudo o que aconteceu antes e do que acontecerá no momento posterior à aula. Klauss traz então algumas propostas possíveis para que a(o) bailarina(o) possa acessar esse estado de corpo de presença.

Antes de iniciar a aula, o mestre sugeria que suas alunas e alunos sentassem em círculo e ao mesmo tempo que ia propondo pequenos exercícios como uma massagem nos pés, por exemplo, incentivava que a(o)s bailarinas fossem falando sobre qualquer assunto. No primeiro momento, ele já trazia tanto a prática da escuta coletiva, quanto praticava a desierarquização da figura da(o) professora(r). A(o) professora(r), não está no meio ou mais à frente em relação às e aos estudantes e não somente dita exercícios mas também escuta e participa do momento. Para Klauss era muito importante que suas alunas e alunos percebessem, antes de tudo, que estavam entre quatro paredes, em uma sala de aula de dança e não mais na rua ou em casa. Ao mesmo tempo, a conversa pueril trazia a espontaneidade da vida prosaica para dentro desse espaço já tão impregnado de sentidos. Depois, normalmente sugeria que a(o)s bailarina(o)s deitassem no chão e observassem, por exemplo, a respiração ou que experimentassem deitar de diferentes maneiras. Essa atitude de tirar essa(e)s bailarina(o)s da verticalidade do cotidiano e das práticas tradicionais do balé instiga, logo no início da aula, uma outra relação com o próprio corpo e com o espaço. A ação de fechar os

olhos, enquanto elas e eles estão deitada(o)s executando ou não outras ações, acaba por tirar, em certa medida, a racionalidade ligada à visualidade. Ao tirar o acesso visual, outros tipos de percepção são ativadas, trazendo a(o) bailarina(o) para o campo das sensações.

A dança e a movimentação cotidiana não se pendem ao passado ou ao futuro, nem a um professor. O que interessa é o agora. Ninguém melhor do que você pode questionar sua postura, suas ações. (...) A dança começa no conhecimento dos processos internos. Você é estimulado a adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta. (Vianna, 2005, p.104).

Durante meu percurso do curso de Licenciatura em dança na Universidade Federal do Ceará, pude participar de muitos exercícios para ativar esse estado de presença. São exercícios básicos de respiração, por exemplo, com os quais éramos incentivada(o)s a voltar a atenção para a maneira em como o ar entrava e saía do corpo, ou a tentar direcionar o ar para uma parte específica do corpo. Um dos procedimentos mais comuns em diversas salas de aula que já frequentei é o de caminhar pelo espaço. Durante a caminhada éramos instigada(o)s a perceber coisas no nosso próprio corpo ou no nosso modo de andar - qual parte do pé encosta primeiro no chão, se o peso está distribuído de maneira proporcional entre uma passada e outra. Essas são práticas que trazem para um ato cotidiano como o de caminhar uma outra relação com o próprio corpo e também com o espaço. Existem diversas maneiras de acessar o estado de presença.

É interessante observar, nos procedimentos de Klauss Vianna, o contraste com outras metodologias, que mesmo contemporâneas, estão enraizadas em culturas hegemônicas e colonizadoras que pensam tudo a partir do ir para a frente, metaforizando o aprender com o progredir ou avançar. Ao trazer um procedimento como o do Klauss Vianna, um pensamento brasileiro, temos um corpo que deita do chão, que solta o peso do corpo, que sente e pensa esse corpo dançante aterrado. Nas práticas tradicionais de balé clássico o ato de deitar no chão, como em uma aula de *barre à terre*, objetiva restringir ainda mais o corpo. O chão é utilizado como um corretor e estabilizador postural onde o corpo necessita se utilizar de mais força e flexibilidade para executar os exercícios. E o objetivo final de uma aula de *barre à terre* é que ao verticalizar, esses corpos eles estejam ainda mais disciplinados.

Segundo Bernard, “a corporeidade se constrói na interseção entre as experiências sensíveis e o contexto”<sup>28</sup> (Bernard, 2001, p. 43 tradução nossa). Vianna privilegia a escuta corporal, o contato com o chão, e a suspensão de qualquer hierarquia entre movimento

---

<sup>28</sup> Do original: "La corporeité se construit à l'intersection des expériences sensibles et du contexte."

cotidiano e técnico. Aqui, o corpo é percebido como um campo sensível em constante afeto com o espaço e o tempo. Seguindo o pensamento o brasileiro, a experiência sensível se torna um meio para acessar a corporeidade.

A etapa de conscientização na Técnica Klauss Vianna demanda uma atenção minuciosa às articulações e à dinâmica estrutural do corpo. Para mim o trabalho que Klauss traz, pensando nas articulações, liga-se diretamente com o que chamamos de aquecimento em uma aula tradicional de balé clássico. Porém, no aquecimento de uma aula tradicional de balé o corpo é preparado com o fim de executar um passo específico. Para Klauss Vianna, o início da exploração de movimentos deve se dar a partir da mobilização das articulações, aquecendo-as e fornecendo a lubrificação necessária. Segundo Miller, “por meio de estímulos diferenciados das dobradiças do corpo, faz-se a passagem de uma estrutura parcial das articulações para uma estrutura total” (Miller, 2005, p.64). Klauss entendia a estrutura física do corpo e os ossos que estavam sustentando essa estrutura como parte essencial no estudo de dança. Antes dessa perspectiva do Klauss Vianna, os procedimentos na dança eram demasiadamente musculares. Para Jussara Miller, “com a liberdade de movimento nas articulações permite-se a percepção de peso de cada parte do corpo, que por sua vez, desperta diferentes apoios do chão”. (Miller, 2007, p.65).

Klauss entendia as articulações como estruturas que movem o corpo e mobilizava essas estruturas de maneira a explorar as possibilidades de movimento que um corpo é capaz de compor. Nessa etapa também é essencial a percepção e entendimento do peso. Diferentemente de outros pesquisadores como Rudolf Laban, para Klauss Vianna, o peso não seria um dos fatores que geram qualidades diferentes de movimento. Para Klauss, o peso está conectado ao estudo e entendimento da estrutura do corpo em sua relação com a gravidade. O peso seria um conceito de transição entre o estudo das articulações e o estudo dos apoios. Então, para a(o) bailarina(o) compreender como pode fazer o uso dos apoios para se mover em um trabalho técnico de uma dança, como o balé clássico, seria necessário uma compreensão sobre o peso. Aqui a impulsão ou pressão exercida sobre uma superfície é quem determina se um apoio é ativo ou passivo. Para Klauss Vianna, a(o)s bailarina(o)s precisam conhecer o peso do corpo em relação à gravidade de modo a regular o tônus muscular para executar movimentos. Segundo Klauss, ao empurrarmos o chão, abrimos também espaço para as projeções internas que à medida que se expandem obrigam uma projeção para o exterior. (Vianna, 1990, p.78). Klauss propõe que a dança possa ser pensada não pela tensão, mas pela atenção muscular.

Ao longo dos anos essa relação com as articulações ganham muito espaço na pesquisa de Klauss até que ele desenvolve a ideia dos “Vetores”. O estudo dos vetores em Klauss Vianna faz parte de um estudo um pouco mais técnico. Em resumo, seria entender as direções nas quais os ossos se projetam em cada movimentação. Rainer Vianna definiu oito vetores como impulsionadores de força acionados pelas direções nas quais os ossos se projetam. Cada vetor corresponde a uma região do corpo, cujas articulações e alavancas dialogam com a gravidade para gerar movimento.

O primeiro vetor, o metatarso, encontra-se na base do pé e é acionado pela pressão aplicada ao solo. Ao pressionar o metatarso no chão, criam-se alavancas que envolvem tornozelos, tíbias e joelhos, proporcionando impulsão e estabilidade. Mais do que um gesto biomecânico, a ativação desse vetor reorganiza a atenção do corpo, criando uma conexão mais consciente com o chão. Depois temos calcanhares, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpo e a sétima cervical. Cada vetor tendo sua importância para a realização e conscientização do corpo em movimento. Baseando-se no pensamento de Klauss, o estudo dos vetores no balé clássico traz mais leveza do que o trabalho feito através da rigidez muscular, deixando esse corpo muito mais livre e disponível. Mais do que ajustes técnicos, trata-se de organizar a relação entre as forças internas e externas que atravessam o corpo, possibilitando um movimento que se abre a outras possibilidades.

A Técnica Klauss Vianna propõe, portanto, uma prática em dança que, segundo Jussara Miller, busca integrar o corpo, a mente e as emoções em um único processo de expressão. Para a autora, “a técnica não é vista como uma imposição externa, mas como uma possibilidade interna do corpo que, ao ser escutado, encontra suas próprias formas de expressão” (Miller, 2007, p.61). Este conceito resgata a ideia de que o movimento dançado não é algo apenas mecânico, mas envolve vários processos de sensibilização e consciência sobre o próprio corpo, onde a técnica ao invés de limitar o movimento dentro de seus códigos, oferece inúmeras possibilidades de expressão e de criação. A liberdade do corpo, para Vianna, não se dá com a ruptura com as formas, mas pela compreensão profunda das estruturas que sustentam essas formas. Não podemos libertar um corpo que não conhece a si mesmo. Segundo Vianna, “a liberdade do corpo não é um corpo que não tem limites, mas um corpo que conhece seus limites e, a partir deles, pode se expressar sem restrições.” (Vianna, 1990, p.78).

Para Klauss Vianna, todo movimento é dotado de uma intenção e de uma contra-intenção. A intenção e a contra-intenção acontecem pois cada movimento contém seu oposto. Para Klauss:

É preciso jogar com os opostos também em nosso corpo. Para conhecer o exato grau de relaxamento de um músculo é preciso antes ter experimentado a tensão. Para conhecer a importância do espaço entre articulações é preciso ter sofrido com a falta de espaço. Só depois de nos sentirmos presos saboreamos o exato sabor da liberdade. (Vianna, 1990, p.81)

É nesse campo de tensões que o corpo se constrói como potência expressiva que, na instabilidade, se expande para incluir a resistência que a sustenta. Klaus Vianna propõe um corpo que não apenas executa tecnicamente um movimento, mas dialoga continuamente com as forças que o atravessam.

Para cada impulso que projeta o corpo dançante no espaço, há uma força contrária que reorganiza sua estrutura, desvelando a complexidade de estar em movimento. Um gesto que se lança, carrega consigo o peso do corpo que ainda permanece. Para Vianna, a contra-intenção não é um obstáculo, mas um ponto de ancoragem, uma origem que sustenta a direção. No contexto do balé clássico, isso se torna um feito, quando percebemos que o salto mais alto depende de uma compressão mais profunda; que um *port de bras* só é pleno quando encontra o chão como apoio. Cada ação carrega, embutida em si mesma, a memória do que a precede e a antecipação do que a sucede.

Não é apenas o corpo que se desloca no espaço, mas o espaço também é moldado pelo corpo. O movimento não é apenas o resultado de uma força direcionada, mas a expressão de uma escuta corporal que reconhece as tensões internas e as forças externas. É nesse jogo de forças que o corpo encontra sua identidade em movimento: ele se dá ao mesmo tempo que se contém; cede ao impulso e resiste a ele. O corpo dançante, nesse sentido, é um corpo que resiste e se (re)apropria a cada gesto. A *hexis* corporal, nesse contexto, é mais do que uma postura ou um hábito; é uma predisposição do corpo para estar no mundo, uma relação dinâmica com os campos, as estruturas, o tempo e com as forças que o atravessam. É uma presença que não se limita a reagir, mas que resiste, que se coloca como um espaço ativo de construção e (re)significação. Essa resistência, no entanto, não é oposição rígida, é flexibilidade crítica de um corpo livre.

Essa liberdade, por sua vez, não é uma negação do corpo e da *hexis* que ele carrega, mas uma reconciliação com ele para o surgimento de uma *hexis* disponível. A *hexis* disponível se revela quando o corpo não é apenas objeto de forças externas, mas um agente que as transforma, que ressignifica suas experiências e que, ao resistir, (re)cria. A *hexis* corporal disponível é a que está aberta à improvisação, ao inesperado, ao diálogo com o desconhecido. Ela não fixa o corpo em um padrão comportamental e/ou estético, mas possibilita um estado de corpo, onde cada gesto é uma negociação entre o que o corpo já sabe

e o que ele se permite descobrir. Nesse processo, o corpo é um território habitado pela memória de seus limites e pela potência de suas possibilidades. O corpo livre, quando se torna consciente de sua autonomia, se articula, e essa articulação é fundamentalmente relacional. No entanto, essa relação não se dá apenas no contexto das interações sociais e coletivas, mas em uma rede de tensões, apropriações e resistências. Não se trata de um corpo individualizado, é um corpo que se torna coletivo na medida em que sua liberdade se constrói através dos afetos contínuos com outra(o) agentes, com as normas sociais, com a cultura e as estruturas que alicerçam essas relações.

A *hexis* disponível se constitui, portanto, não como uma ideia abstrata de liberdade, mas como uma prática concreta de resistência. A liberdade que o corpo experimenta não é natural ou garantida, nasce de um processo de conscientização e reinvenção constante, em que as imposições das estruturas de poder, são constantemente provocadas. A resistência não é, nesse sentido, apenas a recusa passiva a algo, ela é uma estratégia ativa de (re)apropriação de um corpo que se torna um espaço de transformação permanente. Como propõe Michel Foucault (1979), “a liberdade não é um direito, mas uma prática que é construída e mantida em constante resistência” (Foucault, 1979, p. 92). No contexto do balé clássico, o corpo que resiste, que busca a liberdade, é aquele que se recusa a ser uma mera ferramenta de reprodução estética. Ele se torna, assim, um espaço de disputa simbólica e política, onde a tensão e o relaxamento, a prisão e a liberdade, não são mais opostos que se anulam, mas forças complementares que sustentam outras possibilidades de fazeres em dança. Porém, não se trata de um processo linear e nem previsível, ele é interrompido, transformado, resistido e, ainda assim, segue. A liberdade do corpo não é a eliminação das tensões, mas o reconhecimento de que essas tensões fazem parte do processo de sua própria constituição.

A incorporação da Técnica Klauss Vianna no contexto do balé clássico não implica uma rejeição leviana dos códigos que definem essa prática. Pelo contrário, trata-se de uma abordagem que valoriza a técnica como ponto de partida, mas que também reconhece a necessidade de ultrapassá-la para que o corpo alcance uma verdadeira disponibilidade. Essa disponibilidade não é um estado final ou estático, mas um processo em constante desenvolvimento, que se manifesta na relação entre o corpo, o espaço e o tempo, e que se reflete na singularidade e na pluralidade de cada bailarina(o).

A *hexis* disponível, mediada pela Técnica Klauss Vianna, reconduz a experiência corporal no balé clássico. Ela transforma o corpo de um instrumento de reprodução em um agente de criação, capaz de (re)inventar não apenas sua relação com a

técnica, mas também com as estruturas simbólicas e sociais que historicamente alicerçam as práticas do balé. Essa transformação não é apenas técnica ou estética, ela também é política, pois abre novas possibilidades de ser e de colocar no mundo.

A abordagem sobre o corpo presente na Técnica Klauss Vianna tem como base “a escuta das potencialidades perceptivas do corpo; das memórias registradas e imprimidas no decorrer da vida (...) Cada corpo é vestido de seus vestígios.” (Miller, 2005, p.105). Aqui, o corpo é entendido como um espaço de multiplicidade. Por exemplo, em práticas como a improvisação, escutar os vestígios do corpo pode evidenciar padrões de movimento, mas também possibilidades que não estão imediatamente disponíveis à consciência corporal, e que vão aos poucos aparecendo no ato de mover-se. É nesse encontro entre memória e percepção que a *hexis* disponível se manifesta, transformando vestígios em novas formas de presença.

Ao liberar o corpo dessa sobrecarga demasiadamente técnica que frequentemente transforma bailarina(o)s em executora(e)s de passos, surgem outras possibilidades criativas. Esse processo criativo na técnica Klauss Vianna “não desenvolve relações binárias entre certo/errado, feio/bonito ou bom/ruim” o que se busca é “ampliar a capacidade de adaptação do corpo em diversas realidades” (Miller, 2005, p.118-119), na verdade, a capacidade de realização do corpo no momento presente. A criação, nesse contexto, não se limita a um simples exercício de improvisação ou de experimentação de formas. Trata-se de um processo de internalização do movimento, onde a consciência do corpo, cultivada nas etapas anteriores, serve como base para o surgimento de outras maneiras de se mover dançando. Essa etapa é também marcada pela busca de autenticidade. A criação na Técnica Klauss Vianna, torna o corpo um campo aberto à experimentação, possibilitando a(o) bailarina(o) o reconhecimento de limitações e de entrega ao fluxo do processo criativo. A etapa de criação na Técnica Klauss Vianna não busca uma finalidade específica, mas sim um processo contínuo de descoberta. É nesse espaço de liberdade criativa que a(o) bailarina(o) adquire uma *hexis* que pode criar outras formas de ser e de estar no mundo, constantemente em diálogo com suas próprias potencialidades e limitações.

É fundamental compreender que, durante todo esse processo, a técnica clássica não é abandonada, mas transformada. A(o) bailarina(o) não se liberta da técnica, mas a ressignifica. A Técnica Klauss Vianna, enquanto meio para o desenvolvimento de uma *hexis* disponível, se torna ponto de partida para o início de um processo de (re)apropriação corporal, e não um fim em si mesma. É nesse processo que a dança se torna uma linguagem do corpo, um corpo que até então foi gradualmente preparado e que agora se torna um espaço de

reinvenção, uma reinvenção que não nega as memórias ou os condicionamentos, mas que os ressignifica no ato de criação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de *hexis* corporal a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu foi, para esta pesquisa, um ponto de partida para o desenvolvimento de um estudo que teve como um de seus objetivos contribuir para a desconstrução das políticas de aprisionamento implícitas nas práticas tradicionais de balé clássico, e conseqüentemente, a (re)apropriação corporal da(o)s bailarina(o)s. Porém, ao longo desse aprofundamento teórico, deparei-me com uma certa fixidez no pensamento bourdieusiano, o que me conduziu para uma busca por outras perspectivas sobre o corpo, mais especificamente, sobre o corpo que dança. Os conceitos de corporeidade dançante e estados de corpo não só ampliaram o entendimento sobre a *hexis* enquanto fenômeno corporal, mas fizeram surgir o conceito de *hexis* disponível enquanto possibilidade de resistência.

Ao analisar a formação da *hexis* corporal em bailarinas e bailarinos clássicos, percebe-se que ela está alicerçada na construção de um corpo rígido, disciplinado e fora dos contextos sociais contemporâneos. O corpo da(o) bailarina(o) não é um receptor passivo, mas sim um agente ativo, portador de identidade, subjetividade e que possui seus próprios modos de existência e sobrevivência. Esta pesquisa reconhece a importância de conceber o corpo dançante enquanto um campo de tensões, de possibilidades, de transformações contínuas e de ressignificação.

Dada a efemeridade das coisas, a *hexis*, então, precisa ser entendida como algo que se constitui na mudança e que está inserida nesse processo de constante transformação. A proposta do conceito de *hexis* disponível surgiu, então, como um disparador para contemplar a capacidade de reinvenção dentro das condições do próprio corpo, abrindo um espaço de reflexão sobre autonomia no contexto das práticas em dança. Esse entendimento nos mostra a necessidade de pensarmos práticas em balé clássico que reconheçam que a técnica não é algo imposto de fora para dentro. A técnica se constrói a partir do corpo em sua totalidade, com suas experiências e percepções de si.

Desde a escrita de minha monografia, ensaio uma aproximação com a Técnica Klaus Vianna. Para essa pesquisa, os procedimentos da Técnica de Vianna se tornaram possíveis meios para o acesso a uma *hexis* disponível, sendo, portanto, um movimento de reconquista da liberdade do corpo. Esse estudo se relaciona com a formação de nova(o)s bailarina(o)s, estendendo-se também ao processo de (re)apropriação do corpo para aquela(e)s que já estão inserida(o)s nas práticas de balé clássico. Trata-se de um movimento de

ressignificação do corpo, que reconhece a urgência de conceber o corpo da(o) bailarina(o) como um espaço de liberdade, seja ela identitária, subjetiva ou criativa.

O espaço acadêmico possibilitou a solidificação da minha compreensão teórica, e também a reflexão e amadurecimento das minhas abordagens práticas em dança. Almejo que essa pesquisa possa oferecer outras possibilidades de ensino e práticas em dança clássica, não só para o desenvolvimento técnico de bailarina(o)s, mas também para o desenvolvimento de sua autonomia. Espero, ainda, que ela inspire futuros estudos que explorem as tensões entre a técnica, a subjetividade e a autonomia corporal no contexto das práticas de balé clássico, tanto em uma futura tese de doutorado minha, quanto para outra(o)s pesquisadora(e)s. Esta pesquisa, é também um convite à transformação, ao questionamento e à liberdade do corpo que dança, para que ele seja, acima de tudo, um corpo presente em sua própria existência.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, política. In: AGAMBEM, Giorgio. MARRAMAO, Giacomo. RANCIÈRE, Jacques. SLOTETERDIJK, Peter. **Crítica do contemporâneo**: Política. Porto: Fundação Serralves, 2008.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução: Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1985.
- Aristóteles. **Categorias**. Tradução: Ricardo Santos. Porto: Porto Editora, 1995.
- ARISTÓTELES, **De Anima**. 2.ed. Tradução: Maria Cecília Gomes Reis. São Paulo. Editora 34, 2006.
- AUSTIN, J. 1990. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BARROS, M. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.
- BARTHES, Roland. **Como Viver-Junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de L. Perrone-Moisés. Sp: Cultrix, 1975.
- BERNARD, Michel. **O corpo**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016
- BERNARD, Michel. **De la Corporéite dansante**. Paris: CNRS Éditions, 1995.
- BERNARD, Michel. **Le Corps**. Paris: Éditions L'Harmattan, 2001.
- BERNARD, Michel. **Le corps**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre National de la Dance, Coll. Recherches, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BIANCHI, Paloma . **Abordagens Somáticas em Dança** : Uma outra Perspectiva em Pesquisa e Criação. Rio Grande do Sul: DAPesquisa, v.9, 2014.
- BIRNBAUM, Daniel; WALLENSTEIN, Sven-Olov. **Thinking Worlds**: The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art. Berlin: Sternberg Press, 2008.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Le sens pratique**. Paris: Minuit, 1980.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades do campo. *In*: BOURDIEU, P. **Questões de sociologia**. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 9. ed. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas/SP: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O campo econômico**. *Política & Sociedade*, (6):15-57, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/1930>. Acesso em: 12/12/2024.

BOURDIEU, Pierre. **As estruturas sociais da economia**, tradução de Lígia Calapez e Pedro Simões. Porto/PT: Campo das Letras, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Miséria do mundo**. Direção de Pierre Bourdieu; com contribuições de A. Accardo et. al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A Dominação.(1997) *In*: Valle, Ione Ribeiro & Soulié, Charles. **Pierre Bourdieu**: Uma sociologia ambiciosa da educação. Florianópolis: Ed. UFSC, 2019. P. 305-339.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. *In*: ORTIZ, Renato (Org.). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Notas provisórias sobre a percepção social do corpo**. *Pro-Posições*, Campinas, v. 25, n. 1, p.247-256, abr. 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010373072014000100014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010373072014000100014&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 04/6/2022.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

COSTA, Ernesto. **Política pública, currículo e corpo: um estudo autoetnográfico da Formação Básica e Dança da Vila das Artes em Fortaleza**. Em Fortaleza, CE. 2021. 155 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2021.

DELEUZE, Guilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra/ Graal, 2018.

DERRIDA, Jaques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>. Acesso em: 25/10/2018.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Annabume, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974 – 1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é a crítica? [Crítica e Aufklärung]**. Bulletin de la Société française de philosophie, [s. l.], v. 82, n. 2, p. 1–29, 1990. Disponível em: [michelfoucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf](http://michelfoucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf). Acesso em: 20/6/2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996

GLISSANT, E. **Poétique de la relation**. Paris: Gallimard, 1990

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2005.

GOLDMAN, Márcio. **Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica**. Rio de Janeiro: Etnográfica, 2006.

GUISGAND, P. **A propos de la notion d'états de corps**. Centre d'Études des Arts Contemporaines. Lille, 2 Abr. 2011.

GUISGAND, Phillipe. **Analyse esthétique et tensions du corps dansant**. Paris: CNRS, 2009.

GUISGAND, Phillipe. **Les voies d'une archéologie chorégraphique**. Paris: CNRS, 2013.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: Tadeu, T.(Org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KAFKA, Franz. **A Colônia Penal**. In: *Contos completos*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KIFFER, Ana. **“Sobre limites e corpos extremos”**. Schollhamer, Karl Erik Y Heindrun Krieger Olinto (Orgs.) *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro : 7 letras, 2012.

LACAN, J. **O estádio do espelho como formação do eu** (Escritos). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1949.

LACAN, Jacques. **Função e campo da fala e da linguagem** (1966 (1953)). In *Escritos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia, v.13. Florianópolis: UFSC/ PPGAS, 2012.

LIMA, Rosa Ana. **Tradução da obra “ De la Création Choréographique”, de Michel Bernard**: Contextos, tensionamentos e relações a partir do olhar de uma artista-docente. Em Fortaleza, CE. 2023. 344 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2023.

LORENA, Jessiara M. **A importância da Técnica Klauss Vianna no processo criativo do ator**. Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna; 2011. Disponível em: <http://klauseando.wordpress.com/2011/10/19/a-importancia-da-tecnica-klauss-vianna-no-processo-criativo-do-ator>. Acesso em: 03/12/2024.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelles: Contredanse, 1997.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARQUES, Isabel. **A Linguagem da Dança: Arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

Maton, Karl. *Habitus*. In: GRENFELL, M. (org.). **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**, tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis/RJ: Vozes, 2018.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1984.

MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **Habitus e corpo social: reflexões sobre o corpo na teoria sociológica de Pierre Bourdieu**. Movimento (ESEFID/UFRGS), Porto Alegre, p.281-300, jan. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/13430/12953>. Acesso em: 10/6/ 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Sérgio Telles. São Paulo: Martins Fontes, 1945.

- MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**: Sistematização da Técnica Klauss Vianna. 4 ed. São Paulo: Summus, 2007.
- MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**: Sistematização da técnica Klauss Viana. - 2 ed - São Paulo: Summus, 2005.
- MUZZETI, Luci Regina. **A noção bourdieusiana de *hexis* corporal em teses e dissertações brasileiras**. *Estud. sociol. Araraquara* v.26 n.51 p.895-914 jul.-dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.52780/res.14265>. Acesso em: 25/7/2022.
- PASSERON, Jean-Claude. **Le Raisonnement Sociologique**: L'espace non-poppérien du raisonnement naturel. Paris: Nathan, 1994.
- PLATÃO. **Teeteto**. Tradução: Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.
- PLATÃO. **A República**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFA, 2000.
- ROQUET, Christine. "Postface". In: **Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre**. Paris: Séguier, 2009, p. 166-171.
- ROQUET, Christine. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. Rio de Janeiro: O Percevejo Online, 2011.
- SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SMILANSKY, S. **The Ethical Advantages of Hard Determinism**. *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 52, n. 2, p. 355-363, jun. 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2108494>. Acesso em 26/04/2024.
- SOUZA, Virginia Sposito de. **O corpo que dança**: a história-social e *hexis* corporal no balé clássico. 155 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.
- SUFICIER, Darbi Masson; SANTOS, Alexandre A. dos; VIEIRA, Mateus Tobias; VITTORI SILVA, C.; MAFORT GOMES PALEARI, G. **A Cartografia do Corpo-sem-Órgãos**: a concepção do corpo em Artaud. *Ephemera – Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, V.3, n.4, p. 196-218, 2020.
- VIANNA, Klauss. **A Dança**: O Corpo e a Arte do Movimento. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. de. **A Dança**. 3. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.
- WACQUANT, Loic. **Esclarecer o *habitus***. *Educação & Linguagem*, São Bernardo do Campo, ano 10, n.16, p. 63-71, 2007. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/126/136>. Acesso em 21/1/2024.
- ZANCAN, Rubiane. **Motivação Criadora e Recepção Estética no Espetáculo**. Em Porto

Alegre, RS. 2009. 119 f. Dissertação -Mestrado em Artes Cênicas- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

## APÊNDICE A - GLOSSÁRIO DOS TERMOS DE BALÉ CLÁSSICO

*Adagio* – termo italiano, que significa devagar ou lentamente. Refere-se a uma sequência de movimentos lentos, com foco no equilíbrio, controle e fluidez dos movimentos.

*Arabesque* – do termo árabe “*arabesco*” que significa enfeite ou ornamento. Consiste no movimento em que o corpo está apoiado em uma perna só enquanto a outra está estendida para trás. Há variações nas posições dos braços e pernas. Essas variações determinam qual arabesque está sendo executado.

*Attitude* – Significa “atitude”, se origina de uma inspiração na estátua de Mércurio de Jean Bologna. O corpo fica apoiado em uma só perna enquanto a outra é levantada para frente ou para trás, flexionada a noventa graus e rotacionada para fora.

*Barre à terre* – Termo francês que se refere a exercícios de barra, realizados no chão.

*Derriere* – Atrás. Utilizado para indicar a realização de um passo ou exercício executado para trás.

*En dehors* – Para fora. Indica tanto a rotação coxo-femoral para fora, ou a execução de um passo ou exercício feito para fora.

*Frappé* – Bater ou golpear. O trabalho do *frappé* começa com a perna de base em *degagé* (quando a perna está ligeiramente elevada do chão), e, a partir daí, bate-se a perna de trabalho contra a perna de base, estendendo-a em seguida para frente, para o lado ou para trás, dependendo da variação do exercício.

*Grand Battement* – Passo que consiste em jogar a perna a 90 graus ou mais, pode ser executado para frente, para o lado ou para trás.

*Port de bras* – movimento dos braços. Série de movimentos fluidos, executados a partir dos braços, que intentam contribuir para a expressividade e estética do movimento dançado.

*Tendu* – esticado ou alongado. Ato de arrastar o pé, com a perna estendida, até que se esteja apenas com a ponta dos dedos no chão, retornando em seguida à posição inicial.