



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

MARINA CARLEIAL FERNANDES

A BAILARINA E SEU *TUTU*: CRIAÇÃO E PERFORMANCE

FORTALEZA

2022

MARINA CARLEIAL FERNANDES

A BAILARINA E SEU *TUTU*: CRIAÇÃO E PERFORMANCE

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- F41b Fernandes, Marina Carleial.
A bailarina e seu tutu : criação e performance / Marina Carleial Fernandes. – 2022.
132 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.
1. Bailarinas de tutu. 2. Criação em dança. 3. Objeto. 4. Performance. I. Título.

CDD 700

MARINA CARLEIAL FERNANDES

A BAILARINA E SEU *TUTU*: CRIAÇÃO E PERFORMANCE

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

Aprovada em: __/__/__.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Joubert de Albuquerque Arrais (membro externo)
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Às bailarinas e aos *tutus*.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela dedicação de sempre, por me matricular no balé, levar-me todos os dias durante anos, ir a todas as minhas apresentações, pelo incentivo aos estudos acadêmicos e por cada atualização do lattes.

Ao meu pai pela existência.

Ao meu irmão pela atenção, cuidado e partilha da vida.

À minha filha pela vida e pela bagunça.

Ao Tiago, meu marido, pelo melhor lugar do mundo.

À minha família que me apoia e me respeita.

Ao Wellington, meu orientador, pela atenção, apoio e confiança de deixar-me fazer o que eu precisava sempre me inspirando e me levando adiante.

Ao João e Joubert, componentes da banca, pelas valiosas contribuições.

Aos colegas de turma do Programa de Pós-Graduação em Artes pelas trocas. Em especial à Mel e ao Levi, parceiros para a vida.

Às amigas Izabel, Dayana e Silvana pela partilha desses estudos e por dançarem junto comigo.

Às bailarinas Adriana, Amanda, Ana, Clarice, Cláudia, Dandara, Euclícia, Janaína, Raissa, Rosa Ana, Samia, Sílvia e Wilemara por participarem da pesquisa e por não pararem de dançar.

À equipe da Vila das Artes pelo companheirismo.

Aos mestres e ex-sempre-alunos pelos ensinamentos e aprendizagens.

Aos meus amigos, amigas e amigues que compartilharam esse período comigo me incentivando, apoiando e me fazendo rir.

Ao Tiago, querido amigo, por ceder sua casa para me acolher nos momentos finais de escrita dessa dissertação e pela colaboração artística de sempre.

Às bailarinas do mundo pela constante inspiração.

RESUMO

A bailarina e seu *tutu*: criação e performance apresenta reflexões sobre a figura da bailarina e sobre o *tutu*, peça do vestuário criada no período romântico da dança cênica e usado pela primeira vez em 1832 no espetáculo “*La Sylphide*”. A PaR, performance como pesquisa, foi a metodologia escolhida para este escrito por se tratar de um texto construído a partir das experiências artísticas realizadas durante sua artesanaria entre os anos de 2019 e 2021. No primeiro ato, apresento uma viagem no tempo ao redor das denominações e formações das bailarinas em Fortaleza, depois descrevo minha pequena coleção de *tutus* e os contextualizo em relação à história de sua criação junto com o período romântico do balé. No segundo ato, apresento o “Projeto Bailarinas”, grupo de quatro artistas que realizou as ações performativas analisadas nesta dissertação. Discorro sobre questões relativas aos corpos das mulheres que dançam e sobre como propusemos o uso dos *tutus* pelo avesso. Ainda neste ato, analiso o *tutu* à luz das teorias de Baudrillard (1993) e Lepeki (2012). Para o terceiro ato, reservo a análise e a partilha das ações “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”, “Projeto Bailarinas participa do IX Festival do Litoral Oeste em Itapipoca”, “Apresentação no Centro Cultural do Bom Jardim”, “Bailarinas em conexão social” e “A performance do tule”. Através delas, discuto performance, memória, moda e dança. Para somar ao meu estudo, trago contribuições de várias bailarinas e dos autores Schöpke (2009), Viana (2015), Mesquita, Pascolato, Guerreiro (2015), Greiner e Katz (2005), Bourcier (2001), Barthes (1967) entre outros. Os textos e ações produzidos durante esta pesquisa buscam responder a pergunta "como permanecer bailarina hoje?".

Palavras-chave: bailarinas de *tutu*; criação em dança; objeto; performance.

ABSTRACT

The ballerina and her tutu: creation and performance presents reflections on the figure of the dancer and her tutu, a piece of clothing created in the romantic period of scenic dance and used for the first time in 1832 at “*La Sylphide*”. PaR, performance as research, was the methodology chosen for this work because it is based on artistic experiences carried out during her manufacture between 2019 and 2021. In the first act of this work, I present a journey in time around the names and formations of dancers, then I describe my small collection of tutus and contextualize them in relation to the history of their creation. In the second act, I present the “Projeto Bailarinas”, a group of four dancers who carried out the performative actions analyzed in this dissertation. I dissert about women bodies in a context of dance by critically proposing the use of tutus in a different way, namely inside out. Moreover, I analyze the importance of the tutu in light of Baudrillard (1993) and Lepeki (2012) theories. For the third act, I present a compilation of artistic actions “Dancers will buy lunch in the center of Fortaleza”, “Projeto Bailarinas participates in the IX Festival do Litoral Oeste in Itapipoca”, “Presentation at Centro Cultural do Bom Jardim”, “Dancers in social connection” and “The tulle performance”. With them, I discuss performance, memory, fashion and dance. Finally, to complement my study, I bring contributions from several renowned dancers and authors like Schöpke (2009), Viana (2015), Mesquita, Pascolato, Guerreiro (2015), Greiner and Katz (2005), Bourcier (2001), Barthes (1967) among others. The materials produced during this research seek to answer the question “how to remain yourself a dancer today?”

Keywords: ballerinas in *tutu*; dance creation; object; performance.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	<i>Tutu</i> dourado à esquerda e <i>tutu</i> vermelho à direita. Bastidores do Espetáculo “ <i>Don Quixote</i> ” do Centro de <i>Ballet</i> Clássico Mônica Luiza. Local: Palco do Centro de Convenções, acervo pessoal, 1995.....	26
Imagem 2 -	Desenho de <i>tutu</i> , acervo pessoal, 2021.....	26
Imagem 3 -	<i>Tutu</i> rosa claro. Espetáculo “O Quebra Nozes” do Centro de <i>Ballet</i> Clássico Mônica Luiza. Local: Palco do Centro de Convenções, acervo pessoal, 1996.	28
Imagem 4 -	<i>Tutu</i> rosa claro, vista frontal, acervo pessoal, 2019.....	29
Imagem 5 -	Detalhe do <i>tutu</i> rosa claro, acervo pessoal, 2019.....	29
Imagem 6 -	Detalhe do <i>tutu</i> rosa claro, acervo pessoal, 2019.....	30
Imagem 7 -	<i>Tutu</i> branco. Espetáculo “ <i>La Bayedère</i> ” do Centro de <i>Ballet</i> Clássico Mônica Luiza. Local: Palco do Centro de Convenções, acervo pessoal, 1997.	32
Imagem 8 -	<i>Tutu</i> branco, vista frontal, acervo pessoal, 2019.....	33
Imagem 9 -	Marie Taglioni em “ <i>La Sylphide</i> ”. Litografia impressa de Alfred Edward Chalon, <i>Victoria and Albert Museum</i> , Londres, 1845.....	36
Imagem 10 -	Marie Taglioni em “ <i>La Sylphide</i> ”. Litografia por Marie-Alexandre Alophe, <i>Victoria and Albert Museum</i> , Londres, 1860.....	37
Imagem 11 -	Carlotta Grisi (esquerda), Marie Taglioni (centro), Lucille Grahn (direita atrás), Fanny Cerrito (direita frente) em “ <i>Pas de Quatre</i> ”. Litografia impressa de Alfred Edward Chalon, <i>Victoria and Albert Museum</i> , Londres, 1845.....	40
Imagem 12 -	Bailarinas dentro da sala de coordenações na Vila das Artes. Acervo pessoal, 2019.	43
Imagem 13 -	Anotações na agenda de Dayana, 2019.....	50
Imagem 14 -	Bailarinas se encontram na Praça da Bandeira em Fortaleza. Acervo pessoal, 2020.	52
Imagem 15 -	Izabel, Silvana, Dayana e Marina depois da aula de dança. Acervo pessoal, 2020.	53

Imagem 16 -	<i>Tutu</i> usado pelo avesso. Foto Anderson Damasceno, 2019.....	63
Imagem 17 -	<i>Tutu</i> usado pelo avesso. Foto Darlene Andrade, 2019.....	63
Imagem 18 -	Alterações nas peças com elásticos. Foto Anderson Damasceno, 2019.....	64
Imagem 19 -	Dayana vestindo <i>tutu</i> pelo avesso. Foto Anderson Damasceno, 2019.....	66
Imagem 20 -	Registro da ação “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.....	73
Imagem 21 -	Registro da ação “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.....	76
Imagem 22 -	Registro da ação “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.....	78
Imagem 23 -	Registro da ação “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.	79
Imagem 24 -	Dayana Ferreira na Praça da Matriz em Itapipoca dentro da programação do Festival do Litoral Oeste. Foto Carlos Nascimento, 2019.....	81
Imagem 25 -	Bailarina encostada no poste. <i>Post</i> no <i>Instagram</i> , Itapipoca, 2019...	83
Imagem 26 -	Registro do “Projeto Bailarinas” em Itapipoca. <i>Post</i> no <i>Instagram</i> , 2019.....	84
Imagem 27 -	Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.....	85
Imagem 28 -	Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.....	86
Imagem 29 -	Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.....	86
Imagem 30 -	Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.....	88
Imagem 31 -	Apresentação do “Projeto Bailarinas” no Centro Cultural do Bom Jardim. Foto San Cruz, 2019.	89
Imagem 32 -	Apresentação do “Projeto Bailarinas” no Centro Cultural do Bom Jardim. Foto San Cruz, 2019.	90
Imagem 33 -	Apresentação do Projeto Bailarinas no Centro Cultural do Bom	

	Jardim. Foto San Cruz, 2019.	90
Imagem 34 -	Apresentação do "Projeto Bailarinas" no Centro Cultural do Bom Jardim, Foto Darlene Andrade, 2019.....	91
Imagem 35 -	Bailarina com cesto de roupa. <i>Post no Instagram</i> . 2020.....	93
Imagem 36 -	Bailarinas na cozinha. <i>Post no Instagram</i> . 2020.	94
Imagem 37 -	Bailarina no quarto. <i>Post no Instagram</i> . 2020.....	95
Imagem 38 -	Bailarinas em casa. <i>Post no Instagram</i> , 2020.....	97
Imagem 39 -	Bailarina com tutu na cabeça. <i>Post no Instagram</i> , 2020.....	99
Imagem 40 -	Bailarina varrendo a casa. <i>Post no Instagram</i> , 2020.....	100
Imagem 41 -	Recorte do <i>feed</i> de imagens do perfil @projeto_bailarinas no <i>Instagram</i> , 2020.....	102
Imagem 42 -	Recorte do <i>feed</i> de imagens do perfil @projeto_bailarinas no <i>Instagram</i> , 2020.....	102
Imagem 43 -	Recorte do <i>feed</i> de imagens do perfil @projeto_bailarinas no <i>Instagram</i> , 2020.	103

LISTA DE MOMENTOS

Momento 1 -	Uma mulher de <i>tutu</i> faz as malas e pega um Uber para uma casa que não é sua.....	104
Momento 2 -	Uma mulher de <i>tutu</i> e uma mala de tule fazem uma foto no <i>hall</i> de um apartamento do Meireles.....	105
Momento 3 -	Uma mulher sentada de pernas cruzadas com tule no sofá, depois deitada com o tule sobre ela.....	106
Momento 4 -	Um <i>tutu</i> pendurado no armador ou uma forma feminina de tule e pano.....	106
Momento 5 -	Tule na frente da porta e sobre a cama.....	107
Momento 6 -	Tule e mulher refletidos na tela da televisão desligada.....	108
Momento 7 -	O grito de hoje!.....	109
Momento 8 -	Deitado na cama com uma mulher.....	110
Momento 9 -	Mulher enrolada no tule olha pela janela.....	111
Momento 10 -	Viva o tule! Fora Bolsonaro.....	112
Momento 11 -	Tule saindo pela porta do quarto.....	113
Momento 12 -	Tule de frente para o espelho.....	114
Momento 13 -	Tule saindo do banheiro.....	115
Momento 14 -	Tule se joga na sacola para passear.....	116
Momento 15 -	Self no elevador.....	117
Momento 16 -	Tule tomando ferro na veia.....	118
Momento 17 -	Tule tomando café da manhã.....	119
Momento 18 -	Dirigindo o Ford Ka.....	120
Momento 19 -	Sangrando.....	121
Momento 20 -	Dançando com Will.....	122

SUMÁRIO

1	ATO I: A BAILARINA VAI E VOLTA PELO MUNDO	13
1.1	A bailarina se move com o tempo.....	13
1.2	Tule, tecido e arame: a pequena coleção de <i>tutus</i> de Marina.....	21
1.3	Tutu-mundo.....	34
2	ATO II: A VIDA E O AVESSO DA BAILARINA.....	41
2.1	Projeto Bailarinas.....	41
2.2	Pelo avesso do corpo e da roupa	53
2.3	<i>Tutu</i> coisa.....	67
3	ATO III: PERFORMANCE E DANÇA.....	71
3.1	Bailarinas no centro de Fortaleza.....	71
3.2	Bailarinas em Itapipoca.....	80
3.3	Bailarinas no Bom Jardim.....	85
3.4	Bailarinas em conexão social.....	92
3.5	A performance do tule.....	104
4	ACHADOS PARA UMA PRÓXIMA DANÇA.....	125
	REFERÊNCIAS.....	128
	APÊNDICE A - ENTREVISTAS REALIZADAS ATRAVÉS DE	
	QUESTIONÁRIO APLICADO.....	131

1 ATO I: A BAILARINA VAI E VOLTA PELO MUNDO

Uma menina de nove anos é levada pela mãe para iniciar seus estudos em dança numa escola de balé da cidade de Fortaleza nos anos 1990. Ela faz aulas durante 15 anos, dançando diversos espetáculos. Ela usa muitos figurinos, dentre eles, quatro *tutus* que depois formarão sua pequena coleção pessoal. Guardados por mais de 20 anos embaixo de seu colchão, a menina, agora mulher, redescobre-os com encantamento.

Este ato é composto por três cenas. Em “A bailarina se move com o tempo”, a menina se apresenta, em 2019, já crescida. Ela questiona o motivo do uso da palavra bailarina na obra, bem como partilha a pergunta que os três atos dessa dança pretendem, de várias maneiras, responder: como permanecer bailarina hoje?

Na próxima cena, chamada “Tule, tecido e arame: a pequena coleção de *tutus* de Marina”, ela descreve em palavras e memórias seus *tutus*; para que, em “*Tutu-mundo*”, seja exposto um recorte histórico temporal, cultural e geográfico que contextualize as peças de vestuário cênico que irão nos acompanhar por toda a presente obra.

A obra apresentada não é um solo, portanto, é dançada por muitas bailarinas que aparecem em formas de depoimentos e imagens ao longo de todos os textos.

1.1 A bailarina se move com o tempo

Oi, me chamo Marina e, neste ano de 2019, sou aluna do Mestrado em Artes aqui da Universidade Federal do Ceará. Tenho a tarefa de recolher falas de pessoas que não conheço sobre a pesquisa que estou desenvolvendo agora. Será que você pode me escutar e depois comentar sobre o que eu te falar? As pessoas me escutam falar isso, me olham e seus corpos sinalizam que posso continuar, então sigo: estou querendo falar de aproximações entre moda e dança. Para isso, exploro a vestimenta mais conhecida da bailarina clássica tradicional: o *tutu*, que é aquela saia de tule armado bem acinturada. Junto com outras bailarinas, vestimos esses trajes que são meus, de espetáculos que já dancei, e saímos pelas ruas e praças. A intenção é apresentar na rua essa imagem da bailarina, que comumente estaria associada aos palcos, e perceber o que acontece.

Um pouco depois, conversando com outra pessoa, digo que estou desenvolvendo um estudo que fala de duas coisas. Uma delas é experimentar o *tutu*, aquela saia de tule armado, muito conhecida como roupa de bailarina, e dançar com ele em vários lugares. Eu e outras artistas da dança saímos por aí vestidas com *tutus* desejando deslocar a figura da bailarina que

comumente estaria nos teatros tentando compreender o que acontece quando aparece nas calçadas, feiras, praças, bancas de revista, igrejas, pontos de ônibus...

Mais uma versão seria: o estudo experimenta o deslocamento da figura de um certo modelo de mulher que dança (conhecida por bailarina) dos teatros e palcos para as ruas, calçadas, casas, escritórios, etc. Usamos sua vestimenta tradicional clássica (o *tutu*) e experimentamos, eu e outras bailarinas, o que acontece conosco, com os espaços e com quem nos observa, quando nos vestimos assim. Somos quatro mulheres que dançam, com 30 anos ou mais, e ocupamos muitas funções na vida (somos mães, professoras, pesquisadoras, produtoras, gestoras, estudantes...). Somos também bailarinas que conversam, que comentam *posts* no *Instagram*, que fazem aulas umas das outras. Somos muitas. Queremos problematizar o ser bailarina para nós e para outras pessoas.

Este escrito inicia de um ponto no meio do caminho. Como diz Jean Lacri (2002), é no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. Ele pergunta: de onde partir? E ele mesmo responde: do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Chega um momento de vida pessoal e profissional que não é mais o começo. Demasiadas coisas aconteceram para que meus olhos e meu corpo tenham camadas de experiências responsáveis por uma certa postura de vida no mundo. Em dada medida, este trabalho celebra o fato de começar sem ter começado ainda, de já ter começado sempre e de não ter começado nunca (ROCHA, 2016, p. 12); porque, como o que estudo aqui se confunde com minha vida e com minha vida na dança, o começo é apenas uma inspiração, um ar e uma ideia que entram no corpo.

É importante falar que escolhi a performance como pesquisa, conhecida como PaR, para ser a metodologia a guiar esse processo de criar, escrever e gerar conhecimento. Ciane Fernandes (2016) defende esse formato de pesquisa usando conhecimentos do estudioso do movimento Rudolf Laban. Ela considera que a performance como pesquisa se soma às possibilidades tradicionais pesquisas quantitativas e qualitativas, seu diferencial é que o pesquisador não teria necessariamente uma hipótese a ser refutada ou afirmada; no seu lugar, ele teria alguma coisa que o motivasse a fazer, experimentar e compreender. Para ela:

Prática Artística como Pesquisa implica em usar os modos, percursos, princípios e procedimentos do processo artístico em questão para explorar como desenvolver a pesquisa acadêmica em si mesma, percebendo, delineando, traçando, materializando e relacionando as principais questões elencadas no processo investigativo e suas possíveis resoluções inovadoras e relevantes para o campo e para além dele. Ou seja, a arte como campo expandido vai além da criação artística e mesmo da pesquisa realizada nos processos de criação em artes, para se tornar o modo através do qual organizamos materiais diversos no contexto acadêmico, com resultados para além do

produto artístico e da universidade. Resultados estes que são compartilhados como conhecimento, a fim de contribuírem para um campo de estudos, ensino e pesquisa. Assim, a PaR se constitui como um terceiro paradigma metodológico, além do quantitativo e qualitativo, podendo também dialogar com e integrá-los (FERNANDES, 2016, p. 09).

Esse tipo de pesquisa se vale de processos semelhantes aos que acontecem na dança, ressaltando o poder da corporeidade na produção de conhecimento para as mais diversas áreas. Evidencia que as criações artísticas e o imprevisível afetam a produção textual feita por palavras, imagens, hipertextos, *links*, etc. É certo que a proposta da PaR não anula outros tipos de metodologias. Muitos pesquisadores fazem o caminho inverso ao trabalharem um tema na pesquisa teórica e o experimentarem em práticas artísticas. Não é o caso aqui. Nesta dissertação, proponho realizar um texto desenvolvido ao mesmo tempo em que são realizadas ações artísticas, considerando suas múltiplas possibilidades criativas. Para isso, uso palavras, fotografias, desenhos, registros, *posts* de *Instagram* e depoimentos de artistas.

Tenho levado, há anos, uma vida na dança (desde 1989) e na moda (desde 2001) percebendo, buscando e também forçando encontros entre esses pontos de vista e entre esses discursos. Primeiro como bailarina, depois como pesquisadora na graduação de design-moda, também na carreira de figurinista, como professora de moda e de dança, como gestora de equipamento artístico, como apreciadora de artes, como pesquisadora de moda na especialização e, mais uma vez, como pesquisadora em artes, agora no mestrado.

Parece ter sido desenvolvido um processo de vida em mim muito peculiar. Uma urdidura de duas formas de pensar e agir sobre o mundo: a moda e a dança. Da união desses dois fios diferentes surge um tecido especial, uma singular maneira de articular o pensamento. Aproximam-se duas formas de existência e transformam-se em uma única. Cada um dos fios conserva sua individualidade, mas, ao unirem-se por inúmeros tipos de entrelaçamentos de tramas e urdumes, constroem uma vida em comum, um tecido. Desse processo de fiar a moda na dança e a dança na moda, cresce uma forma de existência muito própria que domina meus pensamentos, ações e discursos. Eu danço. Eu penso roupa. É isso o tempo inteiro, nem mais, nem menos. Portanto, o tecido, corpo que junta fibras, ajuda-me a compreender as reflexões sobre os temas na pesquisa. O ato de tecer duas fibras distintas faz com que elas se transformem em uma terceira coisa na união. Ou seja, sem uma das partes não existiria esse tecido específico e singular. Eu encontro a vida nesses dois filamentos constantemente, por isso, são pilares fundamentais para meu entendimento de mundo. A dança e a moda são vitais para minha compreensão da arte.

Minha vida com a moda e a dança se manifesta também como uma brincadeira que produz uma zona de indiscernibilidade, onde essas duas camadas se sobrepõem na unicidade do desempenho sem que a distinção entre elas seja perdida. São, performativamente, fundidas sem se confundir. Convergem sem se unir, ocorrendo em conjunto sem coalescência. A zona de indiscernibilidade não é uma indiferenciação; em vez disso, é onde as diferenças se unem ativamente. Ou ainda, cada ato dessa união carrega uma dupla carga de realidade, como se o que estivesse sendo feito “com moda” fosse infundido pelo que se estaria fazendo “com dança” (MASSUMI, 2017, p. 22) e também ao contrário. As contaminações de Greiner (2005).

Minha mente se movimenta numa montanha russa que alterna caminhos: do figurino usado para uma dança, penso na história da indumentária, de lá, imagino um curso de figurino a ser ministrado para pessoas que dançam. Observo como as pessoas estão vestidas nas ruas, lembro de um filme, vejo o *Instagram* de uma grande marca que está usando bailarinos como modelos, aí, fico com vontade de fazer umas fotos que são postadas no meu perfil desse aplicativo. Vejo uma foto histórica de moda e lembro das bailarinas daquele tempo, imagino as relações que poderiam ser traçadas com o novo clipe da Beyoncé e tenho vontade de experimentar coisas com meu guarda roupas. Perco-me e acho-me entre as contaminações.

Algumas vezes, isso que pesquiso e que vivo me parece sem importância diante do cenário do país e do mundo. Sei. É preciso falar sobre política, é preciso falar do desmatamento na Amazônia, é preciso falar de gêneros e suas urgências, é preciso falar da especulação imobiliária, é preciso falar da saúde, da sociedade capitalista que vende ossos, dos governos europeus e americanos, dos povos indígenas, da América do Sul, dos ursos polares, das espécies em extinção, da escassez de água limpa no planeta, das drogas, da miséria, da depressão, dos avanços na medicina, das filosofias, da sociedade, do jornal nacional, das mídias, dos avanços tecnológicos, do pré-sal, da pandemia de Covid-19, da educação pública, das dunas de Sabia-guaba, das queimadas, da violência doméstica, do estupro, do governo genocida, das formas de trabalho remoto... Sim, é preciso! Sempre, ainda e mais. O trabalho aqui apresentado, pegando uma espécie de rua paralela, não fala diretamente de nenhuma dessas coisas, entretanto, falando das bailarinas e suas vestimentas, fala de mulheres, fala da classe artística da cidade de Fortaleza, fala de formação em dança, fala da arte como profissão, da situação dessas mulheres quando se tornam mães, das opressões vividas e também de seus empoderamentos através das atitudes e vestimentas... Todos esses pensamentos são maneiras de articular as artes ao corpo da mulher na sociedade atual, por isso, relevantes e pertinentes.

A palavra bailarina possui muitas interpretações. Segundo as bailarinas que participaram desta pesquisa, elas podem significar: quem dança artisticamente e/ou por profissão, diria

Dandara; prazer em movimento, fala Samia. Já para Rosa, a palavra convoca um universo técnico e estético ligado a uma herança das danças cênicas ocidentais, tomando o *ballet* clássico como matriz de saberes corporais, mesmo que para subvertê-los. Essas falas foram retiradas de entrevistas realizadas em formulário do *Google* denominado “Pesquisa para Bailarinas” entre os dias 23 de janeiro e 14 de março de 2020.

Para mim, bailarina é uma mulher que dança. Seu significado convoca um modo de atuar enquanto artista da dança, mais ligado à interpretação e criação, distinguindo-se de outras atuações, como coreógrafa, diretora, etc. Essa palavra traz referências de bases técnicas acadêmicas, história da dança cênica ocidental, o lugar da mulher na dança, imagens e organizações sociais praticadas mundialmente e relacionadas ao desenvolvimento de um tipo de dança do Ocidente que tornou-se popular no mundo todo. Tem memória, tem infância, tem relações de afetos.

Nesta pesquisa, poderíamos substituir a palavra bailarina por artista da dança ou mesmo dançarina. Isso talvez fosse mais alinhado com o olhar contemporâneo da arte e estaria mais ligado diretamente com o que pratico hoje em dança. Entretanto, eis aqui minha decisão: usarei a palavra bailarina como provocação porque é uma palavra que aguça os sentidos, mesmo atravessando tempos.

Quando comecei a dançar, conheci duas palavras predominantes ao se falar de uma mulher que dançava. Ou ela podia ser bailarina ou dançarina. Como bailarina se entendia aquela que estudava academicamente a dança, ou seja, fazia aulas periodicamente, mantinha estudos em escolas de dança e os direcionava para uma perspectiva profissional artística na área. Como em Fortaleza a grande maioria dessas escolas de dança era de balé clássico, a imagem da bailarina estava associada invariavelmente a essa formação técnica específica. Ainda para colaborar com essa ligação, a origem etimológica da palavra bailarina é a mesma da palavra balé. *Ballerina*, *balletto*, *ballare* são palavras em italiano que remontam ao início do desenvolvimento da dança clássica.

A palavra dançarina, no meu círculo de atuação nos anos 90, estava atrelada às mulheres que dançavam nos salões, nas festas sociais e muito fortemente, em Fortaleza, àquelas que dançavam profissionalmente nas bandas de forró. No pensamento da época, para muitas pessoas, havia uma grande distinção entre esses dois tipos de mulher: as que dançavam academicamente e as que dançavam nas festas sociais. Vera Aragão Sanchez (2011), que dançou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, é formada pela Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e tem especialização em Pedagogia aplicada à dança, na sua tese de doutorado nos explica:

Na verdade, se *ballet* vem do italiano *balletto*, chamaríamos de bailarino(a) àquele(a) que dança o gênero *ballet*. No Brasil de hoje, chamamos bailarina uma artista da dança contemporânea, mas se a referência for a uma praticante da dança de salão, ou ainda de danças folclóricas ou rituais (como o tango, a dança do ventre ou o frevo, por exemplo) usa-se dançarina. Entre nós, a bailarina tem um status que a dançarina não tem. E se a definição do dicionário não estabelece diferença, mas, na prática, ela existe, a justificativa só pode estar no uso que cristalizou nessas duas palavras sentidos distintos, cujo emprego é determinado em função da historicidade, da imagem construída ideologicamente (SANCHEZ, 2011, p. 95).

Hoje, pensar assim coloca-nos num estado de reflexão que questiona o preconceito e a necessidade de distinção entre essas funções. Imagino que as funções, em algum momento social e histórico, precisavam ser demarcadamente diferentes porque demandavam então políticas distintas. As bailarinas estavam inseridas numa cadeia de atividades de arte que eram apoiadas (precisavam ser, e ainda precisam) pelas políticas públicas. Uma bailarina, não conseguia vislumbrar uma trajetória profissional distante de subsídios governamentais. Suas opções, por muitos anos, variavam entre companhias e grupos estatais ou privados. Ambas, em diferentes proporções, demandavam aportes do governo, quer sejam financeiros, quer sejam logísticos, de circulação, de visibilidade, etc.

A diferenciação mencionada deixava margem para aqueles trabalhadores da arte, os artistas e conhecedores reconhecerem as bailarinas sempre referenciadas a artistas exímias, técnicas, acadêmicas; deixando a palavra dançarina para aquelas que trabalhavam no mercado do entretenimento ou que o faziam apenas por lazer. Um preconceito que valorizava as bailarinas por associá-las ao universo das artes da elite enquanto desvalorizavam as dançarinas porque tinham seus trabalhos vinculados às culturas populares, de massa e do entretenimento.

No dicionário Aurélio Online, a palavra bailarina significa dançarina clássica e, especialmente, solista exímia. Interessante observar que nesse mesmo dicionário diz-se: por extensão, qualquer dançarina. Para o Aurélio, as duas palavras são sinônimos. Já a palavra dançarina, no mesmo dicionário, significa mulher que dança por profissão. O que não está dito no dicionário, é que, nos anos 90, as palavras eram usadas diferentemente no cotidiano de Fortaleza. Dançarinas de boate, dançarinas de banda, bailarinas de palco, bailarinas de espetáculos, bailarinas de companhias. Distinção que ainda hoje é praticada, mas que perde a força a cada dia.

Na sua pesquisa, a bailarina Vera Aragão também encontra relevância em perceber tais diferenciações:

Ainda nesse segmento procurei averiguar as razões da hierarquização entre os ter-

mos bailarina e dançarina que, embora fossem usados aparentemente de modo aleatório por alguns autores, na maioria dicotomizava *ballet* e danças populares, teatro de elite e de revista, cristalizando, nessas duas palavras, sentidos construídos ideologicamente (SANCHEZ, 2011, p. 18).

Outro questionamento possível seria o de, ao optar pela palavra bailarina, correr o risco de trazer junto dela toda uma carga histórica oriunda do balé clássico em comparação com as danças praticadas dentro do pensamento contemporâneo das artes. Lembrando que trazer para discussão os pontos históricos não é necessariamente concordar com uma determinada visão dos fatos. É pontuar, lembrar, tecer relações e movimentar os acontecimentos. Ressaltar essa palavra, coloca ênfase numa série de ações de fomento a políticas públicas de formação, criação e difusão em artes de maneira mais geral, desassociando as artes cênicas das iniciativas com finalidade estritamente comercial.

Provocação.

Mais um ponto relevante é observar essa palavra permanecer viva com o passar dos tempos. Desde épocas remotas como o nascimento do balé clássico, o termo bailarina marca as mulheres que dançam. Com a popularização de outras manifestações de danças, algumas palavras surgiram e caíram em desuso, mas bailarina é compreendida em um universo amplo de pessoas diversas, em vários lugares e tempos históricos. A palavra bailarina atravessa épocas, corpos, pensamentos, universos e ainda continua presente.

Permanência.

Esta pesquisa é também uma criação de mim (eu bailarina) e, como diria Butler (2015), não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir. Essa prática expõe os limites do esquema histórico das coisas, envolvendo-me numa estética de mim-mesma que mantém uma relação crítica com as normas existentes. Falar da bailarina (e do *tutu*) é dar visibilidade às construções sobre as mulheres que dançam, é falar de sociedade, de arte, de criações. Amplificando nossas vozes, percebo esse assunto interessante para muitas pessoas, com isso, insistir nele colabora para o surgimento de mais pontos de vista a complexificar discussões, provocar conflitos e permitir atualizações.

Falar de bailarinas sendo bailarina é um processo de tomada de consciência desde a perspectiva de ser, ao mesmo tempo, objeto e sujeito da investigação. A fala de Dayana Ferreira, bailarina colaboradora desta pesquisa, em uma das *lives* relâmpago realizadas pelo “Projeto Bailarinas” entre agosto e novembro de 2020 no perfil @projeto_bailarinas no *Instagram*, ressalta que poder falar dessa bailarina que ela é hoje é também um ato de cuidado porque ela

precisa fazer uma pausa para refletir sobre isso. Sobre sua atuação e sobre suas escolhas.

Vera Aragão (2011), que é bailarina e produziu sua tese acerca dos discursos das matérias de jornal sobre outra bailarina, a Maria Baderna, defende a escrita e a pesquisa acadêmica das pessoas que exercem práticas de dança porque compreende que as experiências vividas por elas se diferenciam das experiências daqueles que estudam a dança apenas academicamente e que, por isso, ao se colocarem como objetos e sujeitos concomitantemente, podem contribuir nos processos de registro e produção de conhecimento dessa linguagem de maneira especial.

Como a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2019), eu ressalto aqui o perigo de uma história única sobre bailarinas. Defendo as histórias múltiplas. Chimamanda dá como exemplo que, quando criança, apenas lia livros americanos e britânicos, com personagens que se referiam às culturas desses povos e, de tanto ler esses livros, achou que assim eram todos os livros, sempre com personagens e histórias distantes das suas. Esse perigo também ronda as histórias das bailarinas. Na minha infância, escutei e aprendi apenas um tipo de história de bailarina e, a única forma de ser bailarina pra mim durante muito tempo, era ser bailarina clássica. Então, como Chimamanda descobriu os autores africanos, eu descobri outras técnicas e abordagens de dança que me salvaram de continuar tendo uma única história sobre o que pode ser uma bailarina. Esta pesquisa quer articular o máximo possível de múltiplas histórias que contribuirão na construção de diversas bailarinas e também de bailarinas diversas.

A autora elucida que esse tipo de relato repetido insistentemente, até se tornar o único relato sobre determinada coisa, depende do poder atribuído a quem conta a história, de como e quando essa história é contada. Poder é a habilidade não só de contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa (Adichie, 2019, p. 03). Nesta pesquisa, não tenho essa pretensão de poder e, para não correr o risco de contar essa história sozinha, trago as falas de outras bailarinas comigo. A Vera Aragão, bailarina que vocês já tiveram o prazer de conhecer aqui, menciona:

Como fios que vão sendo tecidos na teia discursiva e contínua da linguagem, em um processo social e historicamente (re)construído, a memória seria em si a condição de evidenciar o dizível e os não-ditos do discurso, afetando a forma como os sujeitos significam uma situação. Assim é que, entre discursos, críticas, narrativas, enunciados recolhidos em toda a sua heterogeneidade, podemos acessar a construção do passado não simplesmente sob a forma confortável de buscar fatos acontecidos como contam as narrativas históricas tradicionais. É preciso, então, levar em conta que, para cada fato, a polifonia permite interpretações diversas, coincidentes ou não... (SANCHEZ, 2011, p. 28).

Como permanecer bailarina hoje? Com essa questão reafirmo o valor da bailarina sem

deixar de questionar sua construção histórica e política. Quero, com isso, ampliar a compreensão e colaborar para o tema. Com a afirmação da figura da bailarina, trago para a superfície o corpo da mulher que dança juntamente às questões raciais, de gênero, de biotipo, idade, técnicas e adequação social. Para materializar a imagem, lanço mão de elemento característico do período romântico da dança clássica: o *tutu*, entendido aqui como peça de saia armada de tule bem ajustada no corpo por um *corset*.

Quero neste estudo viver uma dança pulsante em mim a todo momento. Desejo experimentar meu corpo num texto escrito como experimento-o numa aula de dança ou numa apresentação evocando emoções físicas, sensações corporais. Para isso, fotografei cada prática que fiz durante meses; filmei minhas danças no carro quando estou animada; dancei e provoquei a dança no ambiente de festa de família; posteí perguntas no *Instagram*; formei um grupo de bailarinas. Fiz tudo isso e mais tantas coisas para entender a dança na vida diária como pesquisa ou mesmo a vida sendo dança. Percebo isso sempre em movimento, quando estou indo e voltando de um estado a outro, quando transito entre o sono e a vigília, entre a casa e o trabalho, no fluxo relaxamento/tensão, na respiração em movimento, em dança.

Bailarina é uma palavra que se move no tempo, no corpo e na sociedade. Ela é movimento e, a cada retorno (eterno retorno?), ela reconfigura-se, transforma-se, mas sem deixar o passado apagado completamente. Isso me lembra a moda, em seus episódios de frequentes retornos e inspirações em tempos passados. Releituras. Ela permanece usando o antigo para criar o novo. Como diria Schöpke (2009), tudo é sempre transitório, mesmo aquilo que parece mais perene aos nossos olhos. Não há porto seguro, não há estabilidade, não há garantias. Tudo é processo, fluir, devir... E é na constante alternância dos contrários, no conflito irremediável entre as forças que a vida se faz presente e soberana.

Para mim, em mim, a bailarina vai e volta. Ela se move com o tempo.

1.2 Tule, tecido e arame: a pequena coleção de *tutus* de Marina

Neste momento, vamos voltar nossos pensamentos para a peça de vestuário *tutu*. Observaremos seus tules, suas modelagens, sua presença ao longo do tempo trazendo a importância desse traje de cena como documento (VIANA, 2015). Escrevo agora sobre como os *tutus* apareceram na minha vida e como viraram uma espécie de coleção. Depois, faço uma costura entre as origens dessa indumentária e a construção de mundo que acontece em torno dela. Trago para esse texto detalhes da confecção das peças, cortes, materiais, tamanhos e memórias das experiências particulares e íntimas vividas com eles.

Roland Barthes (1967) inicia seu célebre livro “Sistema da moda” com diferenciação de três tipos de vestuário: o vestuário-escrito, o vestuário-imagem e o vestuário-real. Ao analisar as revistas de moda de uma forma geral, o autor percebe que cada um desses tipos de vestuário confere informações específicas que somadas e analisadas chegarão a um sistema de moda apresentado por ele. Na presente pesquisa, vamos entender um pouco o que seriam esses três tipos de vestuário e trazer essa contribuição para compor o trabalho aqui apresentado.

O vestuário-imagem é aquele fotografado ou desenhado. Neste texto, trazemos muitos exemplos à medida que expomos inúmeras fotografias dos *tutus* em diversos contextos. O vestuário apresentado desse modo traz informações de linhas, formas, silhuetas, texturas, cores enquanto que o vestuário apresentado pela linguagem, o vestuário-escrito, traz consigo uma forma diferente de se manifestar. As palavras escolhidas para apresentá-lo, especialmente aqui, são descritivas e analíticas e buscam reforçar informações geradoras de conhecimento. Mesmo partindo de uma única realidade, ao que o autor chamaria de vestuário-real, aqui no nosso caso, o próprio *tutu*, o que temos no texto são estruturas imagéticas e estruturas verbais para tecer relações com o *tutu* ele mesmo.

Os dois tipos de vestuário (imagem e escrito) contêm uma identidade com o vestuário-real que, à sua maneira, representam. Porém, cada um desses tipos é original em si e traz um conjunto de informações que nos ajuda a compreender os *tutus* justamente no trânsito entre imagem, realidade e linguagem.

A descrição ajuda na contribuição da memória cultural, tecnológica e de moda na sociedade, inventário do vestuário real necessário à preservação da cultura dando a conhecer práticas, tecnologias, materiais e usos dessa peça bem como o imaginário que está à sua volta. Além disso, segundo Barthes (1967), existem funções específicas da linguagem que fazem da descrição uma comunicação específica e importante. Ela teria a função de imobilizar a percepção a um certo nível de inteligibilidade. Na imagem, o observador não tem necessariamente uma ordem de visualização e pode colocar mais atenção numa parte da peça que em outra. Pode dar muita atenção num detalhe, perder-se na sensação de uma cor, enquanto que o texto, na maioria das vezes, indica um caminho de leitura. A escolha das palavras conduz o observador por um caminho menos abstrato. Sabendo disso e valorizando os dois tipos de estímulo, estão presentes neste documento as imagens e as descrições.

Outra função da palavra no vestuário-escrito é a função de conhecimento (BARTHES, 1967, p. 26) a qual confere informações precisas que a imagem não delimita. Por exemplo, o nome do tecido, a quantidade de partes do *corset*, o número de colchetes que abotoam a parte das costas ou os nomes escritos na parte interior da peça, constituindo o que o autor vai cha-

mar de abertura do invisível. É também uma intelectualização do vestuário uma vez que manipula alguns conceitos eventualmente não explícitos no vestuário-imagem. O vestuário-escrito pode acrescentar saber ao vestuário-imagem e vice-versa. Ainda possui a função de ênfase dando lugar de destaque a algumas informações julgadas relevantes. A ênfase afirma o valor de determinados elementos como o tule, as cores, o tipo de extensões que aplicamos nos *tutus*.

E, por outro lado, a ênfase que a língua põe em certos traços do vestuário, nomeando-os, continua a ser perfeitamente funcional; a descrição não visa isolar certos elementos para louvar o seu valor estético, mas muito simplesmente, pretende tornar inteligíveis, de uma forma analítica, as razões que fazem de uma coleção de pormenores um conjunto organizado: a descrição é, neste caso, um instrumento de estruturação; ela permite, especialmente, orientar a percepção da imagem: tomado em si mesmo, um vestido fotografado não começa nem acaba em parte alguma; nenhum dos seus limites é privilegiado; pode olhar-se para ele indefinidamente ou apenas durante uma fracção de segundo; dirigimo-lhe um olhar sem duração, pois o nosso olhar não tem um itinerário regular; ora descrito, esse mesmo vestido começa no cinto, continua na rosa e acaba em *shetland*; o vestido apenas é citado ao de leve. Assim, ao introduzir uma duração organizada na representação do vestuário de Moda, a descrição institui, se assim se pode dizer, um protocolo de desvendamento: o vestuário é desvendado segundo certa ordem, e esta ordem implica, fatalmente, certos fins (BARTHES, 1967, p. 29).

A função da descrição na nossa pesquisa é compilar informações detalhadas, destacar os elementos que as compõem, registrar as peças nas dimensões tecnológicas, seus materiais e modelagens, e também recuperar as memórias que os *tutus* evocam.

Esta pesquisa traz a relação entre vestuário-imagem, vestuário-escrito e vestuário-real, mas também propõe mais um tipo de vestuário, chamaremos de vestuário-experiência aquele usado pelo corpo e que, ao entrar em contato com ele, junta todos os outros a partir dos estímulos corporais.

A experiência com o uso dos *tutus* resguarda elementos de dois mundos: dança e moda. Aproveito isso para tecer também costuras nesses dois universos. Para falar dessas peças, volto no tempo para 1989, em Fortaleza, ano e cidade na qual, levada por minha mãe, iniciei meus estudos de dança clássica no Centro de *Ballet* Clássico Mônica Luiza que, por sua vez, foi aluna do mestre Hugo Bianchi.

Participei do espetáculo Cinderela nos palcos do Centro de Convenções no final do mesmo ano que iniciei minha formação. Foi minha primeira experiência num espetáculo de dança. Mantive meus estudos nessa escola durante 15 anos, entre 1989 e 2004, dancei em 15 espetáculos, subindo nos palcos do Centro de Convenções, Teatro José de Alencar, Teatro do Ibeu e *shoppings* da cidade. Em 1995, danço, com meu primeiro *tutu*, o espetáculo “*Don Qui-*

xote”.

Nesse espetáculo, acontece algo curioso: uma bailarina machuca-se e eu sou chamada para dançar em seu lugar. Foi uma grande oportunidade porque ela dançava um papel de mais destaque que o meu. Com isso, minhas coreografias e meu figurino mudaram. Usei o figurino dela e outra bailarina usou o meu, a diferença básica era a cor. Usei um *tutu* dourado enquanto que meu *tutu* era vermelho. Lembro-me de uma foto que estou ao lado da bailarina que me substituiu chamada Adriana Oliveira, eu de dourado e ela de vermelho com poses espelhadas como se uma fosse a sombra da outra, um *tutu* sendo o espelho do outro. Depois do espetáculo, devolvi o *tutu* dourado e fiquei com o vermelho de volta, isso aconteceu porque já havíamos pagado nossos figurinos antes da troca de papéis.

Importante dizer que os meus *tutus* foram produzidos e usados no contexto de festivais de final de ano do Centro de *Ballet* Clássico Mônica Luiza quando os figurinos, como na maioria das escolas de dança de Fortaleza, são roupas feitas sob medida.

Meu primeiro *tutu* é uma peça com saia bandeja, do tipo reta e firme como se fosse feita de um material rígido, mas não, é feita de tule. O que a deixa assim armada é um arame costurado manualmente entre as camadas de tule. Esse artifício próprio dos *tutus* deixa as pernas bem livres e expostas, característica facilitadora para movimentação das bailarinas bem como para a visibilidade dos passos executados. Tem diâmetro aparentemente menor que o usual (77,0 cm), deixando a saia com aparência de pequena. O tule é branco com renda vermelha fixada de forma circular bem no meio da extensão do tule. Essa renda é bordada com lantejoulas pretas e vermelhas e tem uma fita vermelha e dourada fina sobre a costura. A pala do *tutu* serve para dar sustentação e ajustar a peça ao corpo da bailarina. Ela é vermelha, de tecido de algodão sem elastano, sem costuras laterais, sem pence, modelagem muito justa ao corpo, sem nenhuma sobra de tecido, abotoada nas costas por colchetes de metal agora enferrujados. Nessa pala, medindo cerca de 15,0 cm, está costurada outra para melhor acabamento e modelagem, que é bem menor, com o mesmo tecido, sem costura lateral, de cerca de 3,0 cm. Presa à saia, na parte de baixo, está costurada uma calcinha feita com o mesmo tule branco e com elástico bege (era esse o nome usado para falar dessa cor aproximada ao tom de pele clara, não existia a expressão *nude*). Como o tule não tem elastano (nos anos 1990 não havia essa opção), a calcinha tinha uma fenda na parte das costas, assim, poderia receber o volume do bumbum sem rasgar. Essa fenda também aparece nas costas da saia de tule para que passe o volume do quadril ao vesti-la. Possui um corpete de tecido plano vermelho sem elastano, o mesmo usado para fazer as palas da saia, bordado com lantejoulas pretas e vermelhas em desenhos simples, curvos e simétricos que lembram flores e círculos incompletos. O bordado,

feito apenas com lantejoulas e contas muito pequenas, está centralizado e também aparece sobre todo o acabamento da parte superior do corpete. O centro da frente é arredondado, decorado até o centro do busto lembrando um formato de coração, inclusive, porque tem uma ponta proeminente para baixo no centro da frente. Amanda, uma das bailarinas participantes da “Pesquisa para Bailarinas” mencionada anteriormente, ao responder uma das perguntas, também faz essa associação de formato de coração quando usou seu primeiro *tutu*. Ela diz que usou *tutu* várias vezes. A primeira vez, relata, foi para dançar no corpo de baile. Foi um sonho usar aquele figurino que tão bem representa uma bailarina, segundo ela. Ela associou o corpete do “tchu tchu” (escrita proposta por Amanda) como um formato de coração.



Imagem 1- *Tutu* dourado à esquerda e *tutu* vermelho à direita. Bastidores do Espetáculo “*Don Quixote*” do Centro de *Ballet Clássico Mônica Luiza*. Local: Palco do Centro de Convenções, acervo pessoal, 1995.

Para proteger o seio e sustentar o decote, foi colocado um tecido bege. A peça é modelada em sete partes: na frente existe uma parte central entre as linhas princesas e duas entre a linha princesa e a costura lateral de cada lado; nas costas, temos duas peças de cada lado com costura no que seria o ponto mediano entre a lateral e o centro das costas. Os recortes excluem as pences e garantem um ajuste perfeito ao corpo. O abotoamento é feito por sete pares de colchetes no centro das costas. As alças são de elástico na cor bege. Nele, junto com meu nome escrito de caneta azul, as medidas registradas na parte interior são: quadril 87,0 cm, cintura 58,0 cm e busto 76,0 cm.

Foi produzido pela costureira oficial de *tutus* da escola, D. Estela, apelidada carinhosamente de Dona Estrela. Uma senhora negra, gorda, de óculos, que ia pessoalmente tirar nossas medidas com fita métrica, anotar num caderninho e voltar para provar antes de entregar a peça pronta. Algumas vezes, acho que Dona Estrela diminuía alguns centímetros das nossas medidas para que ficássemos ainda mais esbeltas. Eu tinha 14 anos.

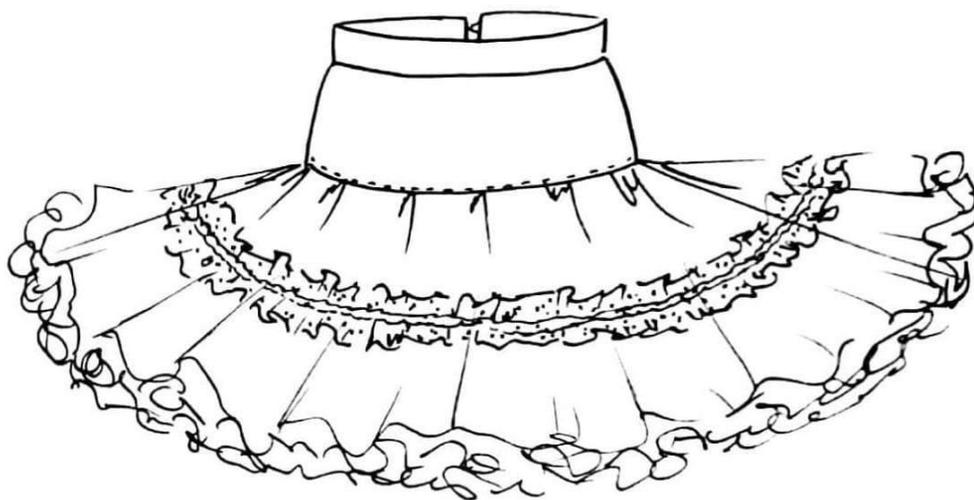


Imagem 2 - Desenho de *tutu*, acervo pessoal, 2021.

Em 1996, dancei “O Quebra Nozes” com outro *tutu*. Dessa vez era todo rosa claro. A saia foi feita com 15 camadas de tule rosa claro com um arame fixado manualmente na metade da extensão do tule. Neste mesmo local, foram costurados dois bicos de renda de aproxi-

madamente 6,0 cm unidos por um acabamento tipo passamanaria. De alguma forma, o tule sendo mais leve e não possuindo goma, a saia cai levemente nas pontas. Presa à saia, uma pala de cetim sem elastano, sem costuras laterais, sem pence, de modelagem muito justa ao corpo, sem nenhuma sobra de tecido, abotoada nas costas por nove pares de colchetes de metal agora enferrujados.

Nessa pala que mede 12,0 cm, está costurada outra para melhor acabamento e modelagem, uma bem menor com o mesmo tecido, sem costura lateral, de 3,0 cm. Presa à saia, na parte de baixo, está costurada também uma calcinha feita com o mesmo tule rosa claro e com elástico branco. Como o tule não tem elastano, a calcinha tem uma fenda na parte das costas, assim, pode receber o volume do bumbum sem rasgar. Essa fenda também aparece nas costas da saia de tule para que passe o volume do quadril.

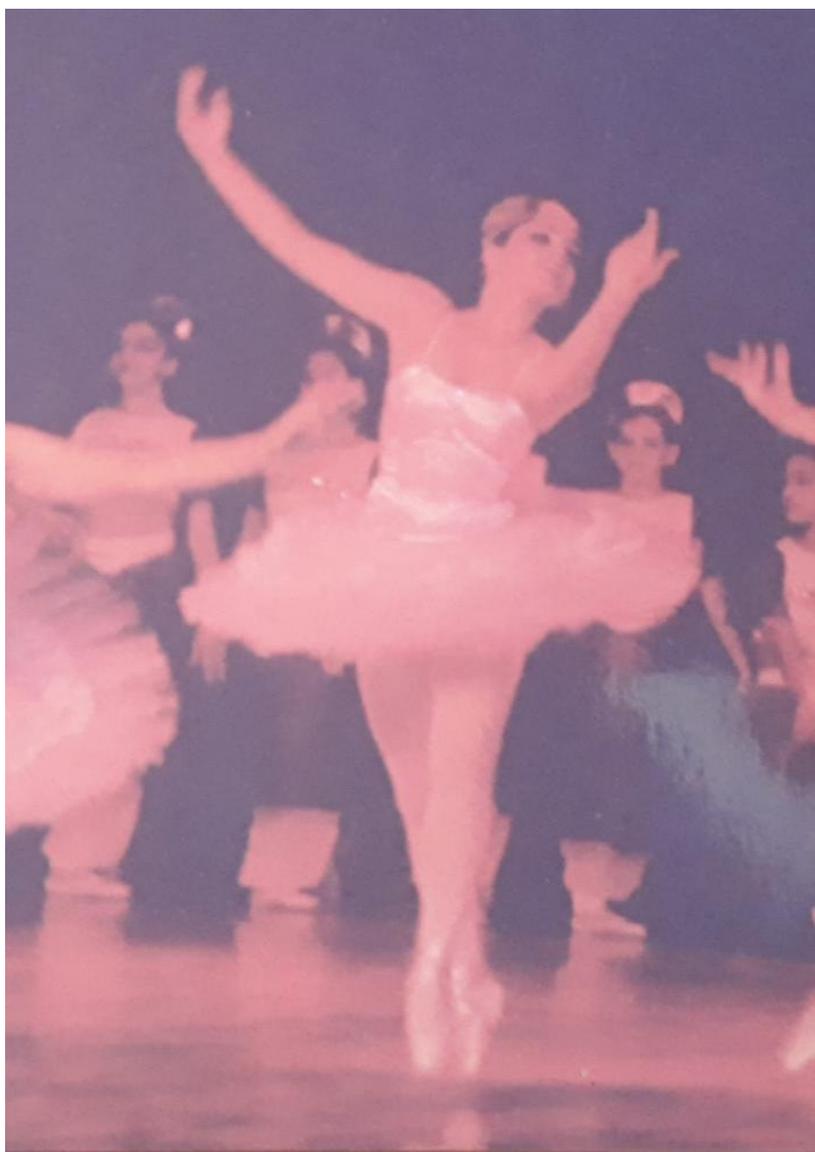


Imagem 3 - *Tutu* rosa claro. Espetáculo “O Quebra Nozes” do Centro de *Ballet* Clássico Mônica Luiza. Local: Palco do Centro de Convenções, acervo pessoal, 1996.

A semelhança na modelagem se dá porque era sempre a mesma costureira a fazer os *tutus* da escola e também porque era a construção mais eficiente para a época nos quesitos ajuste ao corpo e acabamento das peças dando a elas uma qualidade notável. O corpete era basicamente o mesmo do *tutu* vermelho detalhado anteriormente, as mudanças estão no tecido de cetim, no bordado e na profundidade do decote. O cetim rosa claro é base para o bordado simétrico no centro da frente com lantejoulas furta cor e certo grau de transparência. Também são usadas pequenas contas na cor rosa e miçangas como canutilhos mais largos rosa furta cor. Os formatos presentes lembram borboletas e arabescos simples. Também aparece bordado de lantejoulas sobre todo acabamento da parte superior do corpete. Lembro que isso feria a lateral do meu corpo e incomodava na parte interna de meus braços. Sinto uma agonia nesse local do meu corpo sempre que vejo ou penso nesse *tutu*. O centro da frente é arredondado e pouco decotado. A peça é modelada em sete partes exatamente iguais ao corpete vermelho descrito anteriormente. O abotoamento é feito por oito pares de colchetes no centro das costas. As alças são de elástico também na cor bege. Nessa peça não existem as descrições de minhas medidas, apenas meu nome escrito de caneta azul. As medidas tiradas a partir da peça são: busto 77,0 cm, cintura 61,0 cm e quadril 78,0 cm.

Tenho a lembrança de cair em cena com esse *tutu*. Lembro ainda do passo de dança que antecedeu a queda, era um *entrechat quatre* no lado esquerdo do palco (para quem assiste). Depois desse grande salto, volto ao chão e... queda. Um susto! Muito rapidamente estava de volta à coreografia. Menos espero, uma grande salva de palmas. Apoio da plateia de familiares e amigos que me reconheceram merecedora de seus aplausos por “continuar o *show*”.



Imagem 4 - *Tutu* rosa claro, vista frontal, acervo pessoal, 2019.



Imagem 5 - Detalhe do *tutu* rosa claro, acervo pessoal, 2019.



Imagem 6 - Detalhe do *tutu* rosa claro, acervo pessoal, 2019.

Minha pequena coleção é composta de mais dois tutus. Um branco e outro numa espécie de *rosé* próximo ao Pantone 2339 C. Ambos foram usados em 1997 no espetáculo “*La Bayedère*”. Suas modelagens são muito parecidas aos outros já descritos. O branco possui uma saia de 14 camadas de tule armado, também com um arame entre as camadas de tule para garantir sua forma. Tem em sua estrutura uma pala maior e outra menor num tecido de algodão sem brilho ou elastano nas medidas de 12,0 cm e 3,0 cm e uma calcinha nos mesmos moldes das descritas anteriormente e com a mesma abertura. O abotoamento também permanece o mesmo. Percebe-se pequena ou nenhuma evolução no uso dos tecidos e na modelagem durante esses anos. A mudança mais aparente está no bordado, neste caso, com três apliques no formato de borboletas na saia formando uma linha diagonal. No corpete, o bordado desenha quatro linhas curvas que vão das costas até o centro da frente passando sob o seio feitas alternadamente de lantejoulas prateadas com contas pequenas e passamanaria branca. No centro da frente, localizado no meio dos seios, uma concentração de lantejoulas prateadas e pequenas contas, com detalhes de uma ou duas pérolas, formam um grande e cheio losango. No acabamento superior do corpete, a mesma fileira de lantejoulas, agora brancas. Na ponta do corpete, dois bordados em forma da letra “f” espelhada dão o toque final. Chama minha atenção o tecido branco de algodão que hoje me parece um tanto rústico, sem brilho, sem elastano, sem detalhes de textura, além do desenho da própria trama e urdume que fica aparente.

Foi vestindo esse *tutu* que tive uma experiência forte com a dor na dança. Uma das primeiras. Estava com o dedão do pé machucado pelo uso das sapatilhas de pontas. Naquela época, não usávamos a famosa e confortável ponteira, agora comum, feita de silicone e colocada nos dedos para protegê-los. Na escola que eu estudava, lembro que o costume era usar esparadrapos envolvendo cada um dos dedos, algumas vezes com um pouco de algodão. A parte da sapatilha de ponta que abriga os dedos é feita de gesso, assim, pode sustentar o peso do corpo da bailarina. Esse material é duro e, ao dançar, nossos dedos atritam, muitas vezes criando calos. Os calos eram bem normais depois de uma aula ou ensaio com as sapatilhas de pontas. Em alguns deles, bolhas de um líquido incolor eram formadas, em outros, a pele era arrancada deixando parte do dedo em carne viva. Usávamos de tudo para aliviar a dor e recuperar a pele o mais rápido possível. O importante era continuar a prática das pontas. A dor era tratada como assunto secundário, algo a ser superado.



Imagem 7 - *Tutu* branco. Espetáculo “*La Bayedère*” do Centro de *Ballet* Clássico Mônica Luiza. Local: Palco do Centro de Convenções, acervo pessoal, 1997.

No dia do ensaio geral desse espetáculo, eu estava com um calo na carne viva bem no dedão. A localização dava ao calo maior importância pelo tamanho da superfície do dedo, ou seja, o calo ficava grande se comparado aos dos outros dedos impedindo o uso do maior apoio para equilíbrio corporal nas pontas. A lembrança é que neste dia, pela primeira vez, não consegui ensaiar o solo subindo nas pontas. Isso foi muito marcante e até hoje não sei ao certo como consegui dança-lo. Algo maior tomou meu corpo para superar essa dor. Estou aqui falando um pouco das violências vividas na vida de bailarina e normalizadas dentro das práticas e das relações estabelecidas nos ambientes das escolas ou grupos de dança. Vou falar mais sobre isso nas próximas páginas.



Imagem 8 - *Tutu* branco, vista frontal, acervo pessoal, 2019.

O *tutu* rosé, por sua vez, tem um tecido mais interessante, uma cor muito particular, como uma mistura de rosa e cinza. Na saia, as mesmas estratégias de modelagem e acabamento, o tule usado foi rosa em 14 camadas, com o mesmo arame costurado manualmente, as mesmas palas, calcinha, recortes para receber os volumes do corpo e abotoamento de colchetes de metal. A principal diferença é a opção de quatro grandes partes de renda rosé bordadas com lantejoulas furtacor rosa claro e contas pequenas de cor rosa ao longo da saia no formato de grandes pétalas. O corpete é exatamente como o feito no *tutu* vermelho de “Don Quixote”, modificando o tecido, como já mencionei, e o bordado.

As lantejoulas usadas foram furtacor de um rosa claro e também de um rosa mais escuro. O bordado é centralizado e simétrico dividido por uma linha central vertical feita com quatro flores alternadas em médias e pequenas. Os formatos escolhidos para o desenho foram flores pequenas (cinco lantejoulas), médias (15 lantejoulas) e vírgulas (cinco de cada lado) em diferentes disposições. A modelagem permanece a mesma, assim como a fileira de lantejoulas na parte superior, o abotoamento de colchetes e as alças de elástico bege. Na parte interior, apenas meu nome escrito de caneta de um lado e repetido do outro lado, dessa vez, junto com o número 82 a especificar a medida do meu busto em centímetros.

Não tenho foto vestindo o *tutu* rosé no período relatado aqui.

1.3 *Tutu* - mundo

O *tutu* está associado a uma época e estilo muito significativos para o desenvolvimento da dança cênica ocidental representando, de certa forma, um contexto de feminilidade, romantismo, idealização e habilidade técnica que são símbolos de um modelo dentro da história da dança. Ao assumir a existência desses elementos, lido com eles não simplesmente para reforçá-los, mas para criticá-los, deslocá-los, compartilhar minhas sensações e a sensação de outras mulheres através de nossas memórias e nossos corpos. Porque o tempo dos corpos é sempre o presente (SCHÖPKE, 2009, p. 13) e, sendo assim, acontecimentos de diferentes datas, em diferentes épocas e lugares, coabitam os corpos no hoje, no aqui e no agora.

Foi com o espetáculo “*La Sylphide*”, em 1832, que nasceu oficialmente, para a grande maioria dos pesquisadores, o balé romântico e, com ele, apareceu pela primeira vez nos palcos o *tutu* romântico, o precursor do *tutu* apresentado neste trabalho. O enredo se passa na Escócia. Lá, James, um camponês, prestes a casar, se apaixona por um ser sobrenatural: uma sílfide. Ele abandona sua noiva e tenta viver esse amor, mas logo percebe que é impossível. Uma bruxa, vendo seu envolvimento, oferece um xale mágico. Sua magia faria com que as asas da sílfide caíssem para torná-la humana. Porém, era uma enganação. Sílfide, ao ser envolvida no xale, morre. Assim, James fica sozinho e luta contra a bruxa. Ele perde, morrendo também.

O balé tem dois atos e coloca em cena um número de elementos que instaurará o romantismo na dança cênica. A ideia de atos para organizar a dramaturgia dos espetáculos também está aplicada aqui no texto. No nosso caso, a opção de dividir em três atos se refere poeticamente ao que se passa em cada um deles em diversos balés do repertório clássico. No primeiro ato, apresenta-se o mundo real mostrando a vida cotidiana dos personagens e o povoa-

do. No segundo ato, acontece a paixão impossível e a morte da protagonista e, no terceiro ato, seu reaparecimento numa vida sobrenatural.

O mundo não real apresenta-nos uma mulher também não real, ideal. Sua figura representa toda a perfeição que não pode ser atingida na realidade, tornando o feminino na dança cênica da época um modelo de beleza, delicadeza e leveza inatingíveis. A repercussão mundial do balé romântico foi imensa, marcando a sociedade na Europa, Américas e Rússia; contribuindo imensamente, até os dias de hoje, para que o termo bailarina seja vinculado diretamente ao modelo de bailarina romântica.

O romantismo surge no balé francês em 1832, segundo Bourcier (2001), um pouco mais tarde do que nas outras artes, trazendo a primazia do indivíduo que expressa seus sentimentos sobre os gestos rigidamente codificados de antes. O atraso se dava porque o balé, submetido à ópera, não acompanhava a evolução artística do momento justamente por estar cedido à administração de nobres preocupados apenas em agradar ao público que os mantinha financeiramente. Sendo assim, não havia preocupação em inovar, ao contrário, existia uma força para o congelamento das coisas, mantendo o público e as obras um tanto estáticos numa sociedade em pleno movimento.

Vamos ver alguns dos elementos construídos no período romântico e que marcaram a imagem da bailarina pela vestimenta. Especificamente, os trajes da sílfide e das bailarinas do segundo ato: um vestido branco, meias, sapatilhas, frufus nos braços, cabelos presos em coque e flores brancas na cabeça. O vestido, usado até hoje nas montagens desse balé, é composto de corpete ajustado com recorte na linha princesa (que passa sobre o ponto alto do busto e segue até a cintura), decorado com flores dispostas em linha diagonal, abotoado com colchetes no centro das costas e feito com tecido de algodão sem brilho. Nele, estão presas pequenas asas de um tecido branco transparente. A saia está presa ao corpete, tem o tecido cortado de forma a dar amplitude ao movimento e leveza ao seu caimento, feito de várias camadas de tecido esvoaçante como musselina e tule. As meias são rosa claro, assim como as sapatilhas de ponta. Nos braços, um adereço de tecido transparente branco (o mesmo da saia) franzido e preso a um elástico. Na cabeça, o penteado é um coque e uma coroa de flores pequenas e brancas. O figurino todo na cor branca provavelmente é o responsável pela denominação ato branco, momento coreográfico que está atrelado aos seres sobrenaturais, até hoje referência em muitos balés.

Abaixo, uma série de imagens da bailarina Marie Taglioni no papel principal de "*La Sylphide*" retiradas da coleção do *Victoria and Albert Museum* de Londres. Elas fazem parte dos primeiros registros visuais dessa obra. O vestuário-imagem é composto de litogravuras

coloridas à mão com a técnica da aquarela. As litogravuras são imagens produzidas por prensas que comprimem um papel contra uma superfície metálica de zinco ou alumínio que carrega a tinta, fixando a imagem na superfície do papel. Depois de impressa, um artista se encarrega de fazer a coloração da imagem à mão, nesses casos, usando a técnica da aquarela.

Assim como foi feita uma descrição detalhada dos *tutus*, faremos aqui também o exercício de descrever com minúcia as imagens apresentadas nesta parte do texto. O exercício descritivo propõe a observação atenta da imagem e sua tradução em palavras escritas. Para quem lê, é um convite de imaginar o movimento do corpo descrito antes de vê-lo com os olhos. Para nós bailarinas, é uma forma de apreender no corpo as imagens. Algo como corpo-imagem e corpo-escrito inspirados nas ideias de vestuário-imagem e vestuário-escrito de Barthes (1967).



Imagem 9 - Marie Taglioni em “*La Sylphide*”. Litografia impressa de Alfred Edward Chalon, *Victoria and Albert Museum*, Londres, 1845.

A primeira imagem, datada de 1845, foi feita por Alfred Edward Chalon. Nela, Marie Taglioni está em quinta posição de pés com a perna esquerda à frente, nas pontas dos pés, tronco levemente torcido de forma a ressaltar seu lado esquerdo, braço esquerdo dobrado com a mão se aproximando do rosto, braço direito esticado na lateral do corpo e a mão direita levemente levantada, cabeça girada para esquerda colocando o queixo em direção ao ombro esquerdo. Seu cabelo está preso com um penteado de pequenas tranças e possui uma coroa de flores, aqui pintadas de amarelo. Na imagem, está adornada de jóias, brincos, colar e pulseiras de pérolas. O vestido é decotado com colo descoberto, acinturado com barbatanas no centro da frente e nas linhas princesas. Decorado na frente com flores e atrás com asas. Ele possui mangas curtas. Na cintura, o ilustrador coloca uma fita de cetim azul ressaltando a ponta frontal do corpete. Fixado a ele, uma saia ampla branca de comprimento depois dos joelhos, meias e sapatilhas de pontas, na litogravura, brancos.



Imagem 10 - Marie Taglioni em “*La Sylphide*”. Litografia por Marie-Alexandre Alophe, *Victoria and Albert Museum*, Londres, 1860.

Sem entrar no mérito da tradução artística entre a bailarina e sua imagem através do trabalho do ilustrador e colorista, seguirei no mesmo exercício descritivo para imagem datada de 1860 feita por Marie-Alexandre Alophe. Nela, a postura da bailarina é diferente. Está sobre as pontas do pé direito, com a perna esquerda levantada à 45° numa posição chamada de *arabesque*. Seu corpo está direcionado para o lado direito deixando em evidência seu ombro esquerdo. O braço esquerdo está flexionado com a mão próxima ao rosto. O braço direito está para o alto, seguindo a linha lateral levemente para trás. Sua cabeça inclinada para a esquerda com o queixo direcionado para o ombro esquerdo. As vestimentas possuem uma estrutura similar à registrada na imagem de 1845. Nesse caso, as flores da cabeça e do vestido são rosas e azuis, as mangas são mais amplas e as sapatilhas de pontas são parecidas com sandálias de tiras. Os cabelos parecem estar penteados um pouco mais fofos, com certo volume.

Podemos estabelecer relações, a partir dessas duas imagens da mesma obra e da mesma bailarina com a moda da época. Marie Taglioni foi influenciada pelas aparências das mulheres da sociedade, mas também, em dada medida, ela tornou-se uma influenciadora. Por exemplo, essa vestimenta descrita é ainda usada até hoje nos espetáculos de dança cênica com abordagens clássicas e foi o que se chamou, em todo o mundo, de *tutu* romântico. Ele foi o precursor do *tutu* bandeja tão conhecido hoje como traje de bailarina e tema central do nosso estudo.

O sucesso de Taglioni no papel principal foi absoluto e resultou em apresentações para públicos de Londres, Milão, Moscou e Paris. Definitivamente, mudou-se a visualidade do balé. Os cenários deixaram de ser templos gregos e passaram a ser florestas românticas, a iluminação a gás dava um tom sombrio, misterioso e, para ressaltá-lo, a cor das roupas passou a ser branca. As sombras da fumaça se vaporizavam por meio de saias transparentes. O branco, segundo informações do Jornal *La Presse*, de 1º de julho de 1844, era a única cor adotada (BOURCIER, 2001).

Segundo Bourcier (2001), o balé romântico foi um momento de empoderamento feminino porque as mulheres comuns substituíram os homens nobres nos palcos. As mulheres plebeias passaram a ocupar os papéis de destaque que antes eram reservados apenas aos nobres das cortes europeias. O romantismo colocou foco sobre a figura da mulher. Assim, os balés, como eram feitos para evidenciar a feminilidade, colocavam as bailarinas no centro dos enredos e das cenas, proporcionando, com isso, a possibilidade de independência financeira, carreira e profissionalismo feminino na dança. Até então esse cenário não era tão favorável às mulheres. O homem, que era destaque, ficou em segundo plano. Para eles, agora, a função principal era servir de bom suporte para equilíbrios, giros e saltos das mulheres.

Bem observa o autor que, ao serem enaltecidas como estrelas, as bailarinas passaram a exigir que os balés fossem feitos para que pudessem demonstrar suas habilidades em detrimento de qualquer organização ou sentido da obra. O balé deveria ser feito para a melhor bailarina e as roupas deveriam facilitar os movimentos, permitir sua visualização e valorizar o corpo feminino.

Uma curiosidade é que, em 1841, Théophile de Gautier inspirado no poeta Heinrich Heine escreveu “*Giselle*”, considerado também um balé romântico, para a bailarina Carlotta Grisi. Essa obra foi dançada em todos os palcos da Europa, e sofreu muitas modificações coreográficas ao longo dos anos. De acordo com o *Journal de femmes* de outubro de 1841, o sucesso de “*Giselle*” foi tão grande que lançaram um tecido estampado, sedoso e gracioso como a senhorita Carlota Grisi e uma modista inventou uma flor artificial batizada com o nome do balé (BOURCIER, 2011, p. 208).

As grandes dançarinas românticas mais conhecidas e reverenciadas neste período são Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito e Lucile Grahn. Cada uma delas com suas histórias e particularidades foram as escolhidas para a célebre coreografia “*Pas de Quatre*” de Jules Perrot (1845). A coreografia que chegou até os dias de hoje possui cerca de 16 minutos e é composta por uma parte inicial e final conjunta com quatro variações individuais no meio, uma para cada bailarina. A música é de Cesare Pugne e estreou no *Her Majesty's Theatre*. Conta-se que o primeiro elenco dançou junto apenas quatro apresentações.

Trago a imagem do “*Pas de Quatre*” mantida no *Victoria and Albert Museum*, datada de 1845, produzida pelo artista Alfred Edward Chalon para nossa apreciação. Nela, estão as quatro bailarinas: à esquerda ajoelhada com o peso sobre o joelho esquerdo e com a perna direita apoiada à frente, tronco inclinado adiante, braço direito na primeira posição e braço esquerdo arredondado com a mão para cima está Carlota Grisi. No centro, na quinta posição de pés sobre as pontas dos dedos, postura vertical, braços arredondados para cima em quinta posição, cabeça levemente inclinada para esquerda olhando para baixo está Marie Taglioni. À sua direita, de pé, apoiada sobre a perna direita, com o tronco inclinado também para direita, braços abertos em segunda posição está Lucille Grahn. E, finalmente, ajoelhada à direita, com o peso sobre o pé direito, joelhos flexionados, ponta do pé esquerdo esticada, joelho esquerdo fora do chão, tronco inclinado adiante, braço direito arredondado à frente em primeira posição e braço esquerdo lateral em segunda posição, com cabeça girada para fora em direção ao ombro esquerdo está Fanny Cerrito.

Elas estão trajando vestido, meias e sapatilhas iguais, o que as diferencia é apenas o tamanho do arranjo de flores na cabeça, duas delas possuem arranjos grandes, uma delas um

arranjo médio e outra, no caso Fanny Cerrito, não possui coroa de flores e sim uma flor sobre seu coque. Certamente, esses detalhes são algum tipo de distinção através dos elementos do vestuário. Os vestidos, por sua vez, são iguais: decotados mostrando o colo, bem acinturados, com mangas curtas e com uma flor no centro do busto. Presa ao corpete, uma saia ampla, volumosa e esvoaçante na cor branca. Provavelmente, o material desses trajes sejam os mesmos ou similares aos usados para o figurino de “La Sylphide” dada a proximidade de tempo entre as obras e também a proximidade estética. Todas estão sempre com meias, sapatilhas e usando um *tutu* romântico.



Imagem 11 - Carlotta Grisi (esquerda), Marie Taglioni (centro), Lucille Grahn (direita atrás), Fanny Cerrito (direita frente) em “*Pas de Quatre*”. Litografia impressa de Alfred Edward Chalon, *Victoria and Albert Museum*, Londres, 1845.

Essa obra faz parte do material coreográfico explorado pelo “Projeto Bailarinas”, iniciativa artística realizada durante esta pesquisa por quatro bailarinas de Fortaleza que problematizam a figura do que se chama frequentemente de bailarina através das vestimentas, das coreografias e de suas histórias. A pose inicial da coreografia “*Pas de Quatre*” é constantemente revisitada nas apresentações para citar o período romântico da dança cênica.

É com o “Projeto Bailarinas” que dançamos no texto a seguir.

2 ATO II: A VIDA E O AVESSO DA BAILARINA

O segundo ato desta obra, intitulado “A vida e o avesso da bailarina”, dá, em tom dramático, pistas para investigarmos as formas de existência de uma bailarina. É neste ato que será apresentado o “Projeto Bailarinas”, coletivo artístico formado por quatro mulheres dançantes interessadas em questionar a figura da bailarina através de ações dançadas.

Neste ato, a menina que cresceu se encontra com outras três bailarinas. Teimosas, elas continuam tentando dançar a despeito das dificuldades de continuar suas carreiras. Elas criam um coletivo artístico, pois unidas se sentem mais fortes e confiantes. O primeiro a fazer é compartilhar suas trajetórias, para depois discutir como pensam a dança agora.

Elas querem vestir *tutus* que não cabem em seus corpos, com isso, abordam criticamente o corpo da mulher que dança e propõem usar a roupa da bailarina pelo avesso. Seus corpos se sentem, algumas vezes, também pelo avesso, expostos e inadequados.

O que elas estão fazendo não é dança clássica. Elas declaram que fazem dança contemporânea, pois dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança. Cada ideia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, entre passado e futuro (ROCHA, 2016, p. 31). Uma ideia de dança contemporânea é aquela que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser.

Com os *tutus*, as bailarinas ora os desconstroem, ora usam as peças como objetos, ora são usadas por eles.

2.1 Projeto Bailarinas

O “Projeto Bailarinas” é uma vontade de estar em companhia, de reafirmar nossas práticas, de compartilhar nossas fantasias. Desejo de permanecer pensando e agindo como artistas na cidade. É um manifesto. É um chamado para as bailarinas do mundo. É uma investida

para não parar de dançar. Grupo formado por quatro mulheres que almejam discutir crítica e socialmente as funções legitimadas na linguagem da Dança, suas definições e trânsitos, ele estabelece diálogo intelectual e corporal a partir das significações que orbitam ao redor da figura da bailarina pensadas por bailarinas. A proposta do grupo deseja gerar um espaço de aprofundamento e estudo de procedimentos criativos, nos quais a função da bailarina é o centro. Poderíamos dizer, a dançarina, a intérprete-criadora ou a artista da dança, nomenclaturas usuais no universo da dança, contudo, é exatamente esse lugar-posto da bailarina que nos move e nos instiga à criação, ao desejo de estudar mais, a vislumbrar um campo de trabalho dentro do mercado da dança, a ensinar, a expressar o que somos, a descobrir e ler o mundo.

Com o *tutu* e com a bailarina, o “Projeto Bailarinas” propôs nos anos 2019, 2020 e 2021 uma série de ações-programas-partilhas-reflexões realizadas em formato de encontros e danças, nas cidades de Fortaleza e Itapipoca. Como uma roda de mulheres interessadas nas histórias umas das outras sobre a vida e a arte, nossos encontros são formas de reavivar lembranças reais ou imaginárias de bailarinas, aquelas que fomos, somos ou desejamos ser. Tempos. Criamos novas histórias também, juntas e mais fortes pelo encontro.

Até onde as bailarinas podem chegar? O “Projeto Bailarinas” fala da importância que é insistir em fazer dança no mundo trazendo para a superfície a crítica de modelos impostos à mulher que dança. É mesmo uma militância política a colocar foco sobre os corpos dessas mulheres, suas experiências e memórias dançantes. Desta maneira, fincamos pé no lugar da bailarina ampliando suas configurações e expandindo seus entendimentos. É necessário valorizar as memórias e as falas individuais e coletivas dessas mulheres. Reflexões assim favorecem a manutenção da cena artística, desenvolvendo a pesquisa e contribuindo para a geração de conhecimento na linguagem. É um projeto a partilhar práticas de dança, articular teorias, escutar e falar, movimentar e projetar discursos. Resiste no desejo e na ação de fazer dança mesmo fora de situações ideais e de alguns dos padrões determinados pela sociedade.

Trago as falas de algumas bailarinas que contribuíram nesta pesquisa ao responder o formulário “Pesquisa para Bailarinas”. Para Dandara, o Projeto Bailarinas instiga essa vontade permanente de dançar, pois as ações que já acompanhou (mesmo por redes sociais) fazem com que ela perceba que é possível dançar sempre, basta querer. Para Silvia, é uma reflexão do fazer artístico, reflexões sobre sua atuação na dança, observação do que a dança representa na vida das outras pessoas e também na vida dos espectadores. Clarice, fala sobre deslocamentos da imagem da bailarina romântica, borrando os limites e propondo o uso do *tutu* de forma subversiva. Raissa, por sua vez, acha criativo, interessante e que levanta questões necessárias.

Iniciamos nossa colaboração, em abril de 2019, com encontros semanais dentro do nosso ambiente de trabalho formal que é a Escola Pública de Dança da Vila das Artes, equipamento da Prefeitura de Fortaleza e gerido pela Secretaria Municipal de Cultura (SECULT-FOR). Fazíamos assim por praticidade. Estávamos naquele espaço muitas horas por dia e muitos dias por semana trabalhando com dança e oportunizando-a para muitos praticantes. Mesmo em contato direto com uma rotina que envolvia muita dança, havia a sensação de não praticá-la. Então, organizamos nossos horários para incluir o Projeto Bailarinas dentro de nosso dia-a-dia.



Imagem 12 - Bailarinas dentro da sala de coordenações na Vila das Artes. Acervo pessoal, 2019.

Curioso e contraditório que em uma escola de dança, as pessoas que lá trabalham não

cultivem essa sensação de prática. Trata-se de uma percepção comum dos profissionais de muitas escolas da nossa cidade. Geralmente, o que acontece é que a pessoa inicia sua formação em dança, torna-se bailarina e depois, porque precisa sobreviver financeiramente e outros diversos motivos, torna-se professora ou mesmo assume outras atuações profissionais que transformam sua prática. Para de atuar como bailarina e permanece em contato com a dança em outras funções, quer seja professora, coreógrafa ou trabalhando em funções administrativas numa escola de dança. Então, o que acontece? Essa pessoa deixa de ser bailarina? Torna-se ex-bailarina? Isso, na minha compreensão, não existe. Ser bailarina é um modo de vida, uma maneira de perceber o mundo e isso não desaparece. O que acontece é uma transformação da maneira de se relacionar com a dança. Amplia-se o entendimento do dançar para esferas como ensinar, produzir e criar. Tudo isso continua sendo dançar e, ao longo do desenvolvimento da maturidade na trajetória das práticas artísticas, essas maneiras podem tomar um lugar mais relevante ou frequente na rotina de cada uma.

Dayana Ferreira, bailarina colaboradora desta pesquisa, em uma das *lives* relâmpago realizadas o perfil de Instagram @projeto_bailarinas diz:

Eu tenho alimentado a minha dançarina, a minha bailarina de diferentes maneiras... Eu não lembro o momento que eu projetei trabalhar com educação em dança. Para mim, eu queria ser bailarina, eu queria ser artista, não queria ser professora, não conscientemente e, muito cedo, com 17 anos, eu já estava em sala de aula sendo ensaiadora (Fala de Dayana numa das *lives* relâmpago realizadas no perfil de *Instagram* do @projeto_bailarinas em novembro de 2020).

No meu caso, o que acontece é uma tentativa constante de não deixar a artista que eu sou se afastar do seu exercício. Essa artista se identifica impreterivelmente com a ação de dançar e, dessa forma, precisa continuar colocando seu corpo em movimento.

Para mim, dançar é irremediável, insubstituível e inevitável.

Isso também acontece com minhas companheiras do projeto. O conjunto dessas coisas alimenta um questionamento muito forte para nós: como permanecer bailarina hoje? Essa pergunta é uma reconexão. Ela me faz refletir, inventar, propor, trazer outras bailarinas para perto, escrever essa dissertação e me mover. Por isso não me interessa em encerrar o assunto ao respondê-la definitivamente, uma vez que é ela que me empurra para a minha dança. O mais importante para mim é seguir perguntando e inventando infinitas respostas.

Tem um fator que dificulta nessa estrada: o corpo que envelhece. Mudanças físicas alteram o movimento corporal e são fortemente problematizadas por bailarinas. O tônus muscular modifica, o eixo, a flexibilidade, o condicionamento físico. Essas alterações transfor-

mam as possibilidades do corpo para o movimento e, com isso, a dança desse corpo. Então, a dificuldade de encontrar um lugar para a manutenção prática de dança, as poucas chances de integrar um elenco de companhias, a complexidade que é manter-se financeiramente na função e lidar com as mudanças de um corpo que envelhece, tudo isso junto, atravança a continuidade da carreira como bailarina na cidade.

Considerando o que foi dito e pensado, as limitações descritas são também impulsão para invenção de outras possibilidades. Algumas bailarinas criam seus próprios projetos, formam coletivos, participam de obras em outras linguagens etc. Ao inventar maneiras de trabalhar com dança exercendo a autonomia e continuando trajetórias artísticas, reinventam sua dança resignificando o dançar para todas nós... o ser bailarinas...

Para aprofundar a discussão, o “Projeto Bailarinas” partilha impressões, discute, cria formas de existir bailarinas e age artisticamente, refazendo nossas próprias questões e hipóteses. Exercitamos nossa função de bailarinas. Dito de outra forma, bailarinamos, transformamos a palavra bailarina em verbo de ação. Ao criar o grupo, tínhamos a intenção de partilhar nossa trajetória com outras mulheres que dançam, criar obras artísticas e fazer aulas juntas.

O projeto conta com quatro mulheres incríveis que vou apresentar aqui em ordem alfabética: Dayana Ferreira de Souza, Izabel de Sousa Araujo, Marina Carleial Fernandes e Silvana Marques Filho Madeiro.

Dayana Ferreira é bailarina, capoeirista, intérprete-criadora, coreógrafa e professora de dança. Conheci Dayana dançando nos palcos da cidade na época que integrava a Cia. Vatá dirigida por Valéria Pinheiro. Ela iniciou seus estudos na Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes (Edisca) em 1999 e certamente a vi dançando nos espetáculos dessa instituição quando ainda era muito jovem sem reconhecê-la. Passou por mais de uma turma do Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes e lá formou-se técnica em dança. É bacharel em dança pelo curso de Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, continua sua formação agora em licenciatura também em dança na mesma universidade. Participa de bancas de processos seletivos, inclusive fomos banca juntas na seleção de novos alunos do Curso Técnico em Dança da turma que iniciou em 2018. É professora de dança desde 2006 contribuindo em vários espaços como o Serviço Social do Comércio (Sesc), Curso de Iniciação à Dança Contemporânea (CDIC) da Associação de Bailarinos, Professores e Coreógrafos de Dança do Ceará (Prodança) e Curso de Formação Básica em Dança da Escola Pública de Dança da Vila das Artes que atualmente coordeno. Dayana já integrou inúmeros projetos de dança na cidade e trabalhou com muitos artistas. Lembro de vê-la dançando um solo no Teatro Universitário com uma saca de areia fina que caía do alto for-

mando uma pequena duna enquanto ela dançava vestida com uma roupa da cor de sua pele, tudo era parecido à areia. Uma das últimas lembranças de vê-la dançando lindamente foi no trabalho “Ausência” dirigido por Daphinis Kokkinos (colaborador da Tanztheatre Wuppertal) promovido pela Bienal Internacional de Dança do Ceará em outubro de 2019. A Day, como chamamos carinhosamente, é uma mulher forte, filha de Ògún, guerreira. Gosta de estudar, aprender e se posicionar no mundo. Não deixa por menos. Fala e discute. Pensa junto e propõe. Aprendo muito com as suas opiniões. Ela me coloca para pensar.

A Izabel de Sousa, a Bel, é bailarina, bacharel em dança pela Universidade Federal do Ceará e técnica em dança pelo Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes. Iniciou seus estudos em dança no Núcleo de Danças e Lutas da UECE (NUDAL) com ênfase no *jazz* e balé clássico em 2008. Integrou a UECE Cia. de Dança e, paralelamente, a Clayson Viana Cia. de Dança, com foco em danças populares em 2009. Desenvolve pesquisas sobre educação, produção cultural, dança a dois, contato e improvisação na dança de salão e feminismo. Atualmente é sócia da Antonieta Produções juntamente com Imaculada Gadelha e Herbeline Holanda realizando ações de dança de salão e produção de eventos culturais. A primeira lembrança que tenho da Bel é numa edição do evento Mostra Intenções em Itapipoca no ano 2016. Lembro de vê-la dançar o trabalho “Andorinhas” coreografado por Rubéns Lopes e lembro de ter conversado com ela numa mesa de bar cheia de bailarinos no encerramento do evento. Depois disso, nosso próximo encontro foi na sua entrevista para a vaga de assistente de coordenação da Escola Pública de Dança da Vila das Artes. Assistente da escola desde 2018, descobri que a Bel é uma Andy, personagem de Anne Hathaway em “O Diabo Veste Prada” (David Frankel, 2006). Professora de *jazz* infantil, adulto e coordenadora de projetos artísticos na Usina M Academia de Dança, integra ainda o projeto “Viva La Pachanga” desenvolvido por Priscila Delgado. É uma pessoa cheia de projetos, assim como a Day, tem uma paixão por pedagogia e é a mais virginiana entre nós. É a mulher dos cronogramas e das anotações. Fica louca com nossa liberdade criativa exagerada, sempre lembra das regras e quer cumpri-las sem concessões.

Bom, agora apresento um pouco do meu currículo também. Sou Marina Carleial, bailarina, produtora, professora, figurinista e gestora. Iniciei meus estudos de dança aos nove anos, como a Silvana, porém num contexto de escola particular de dança clássica, no Centro de Ballet Clássico Mônica Luiza em Fortaleza. Passei 15 anos nessa formação e, em 2002, fui habilitada técnica em dança pelo Colégio de Dança do Ceará, projeto muito importante da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Lá iniciei minhas criações autorais em dança com o duo “Música para as Rosas” dançado com Janahína Santos então primeira bailarina da escola

de *ballet* Goretta Quintela. Graduada em Design-Moda pela Universidade Federal do Ceará, seguiu também carreira de figurinista. Entre 2006 e 2009, morei na Cidade do México (México D.F), Amsterdam e Hilversum (Holanda) fiz aulas, fui professora de samba e iniciei meu primeiro solo que seria estreado, em 2011, em Fortaleza, chamado “Compartir”. Criei e dancei as obras “Limites” (2004), “Sonho 1: voar” (2013) e “Flashes” (2014). Produzi algumas edições da Bienal Internacional de Dança do Ceará (2009, 2010). Integrei a equipe de professores do programa Dançando na Escola, fui assistente e agora sou coordenadora da Escola Pública de Dança da Vila das Artes. Fui professora substituta do curso Design-Moda da Universidade Federal do Ceará. Ministrei cursos de figurino em diversos contextos e fui professora do curso técnico profissionalizante de Produção de Moda da EEEP Professor Onélio Porto, programa da Seduc/CE. Sou mãe, sempre cheia de ideias e de coisas para fazer. Muito ocupada, mas adoro trabalhar. Gosto de estudar. Adoro pensar e falar sobre arte, roupas e figurinos.

Tem ainda a Silvana Marques. A Sil, assim conhecida, é bailarina, intérprete-criadora, coreógrafa, pesquisadora e professora de dança. Especialista em Dança Educação pela Faculdade Terra Nordeste (FATENE), graduada em Educação Física pelo Centro Universitário Estácio do Ceará, habilitada como técnica em dança pelo Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes, iniciou seus estudos aos nove anos de idade, em 1997, na Edisca. Conheci a Silvana quando fiz um figurino para o espetáculo “O lugar é onde não há calma” coreografado por Lucinha Machado para o Curso Técnico em Dança no ano de 2006. Mas antes disso, certamente, a vi dançando muito jovem nos espetáculos da Edisca. Uma lembrança forte que tenho é o duo “Surto” dançado por ela e Elane Fonseca ainda em 2005. Chamou minha atenção como dois corpos tão diferentes estavam tão sintonizados e lembro também que estavam vestidas de branco e preto fazendo uma relação com as cores de suas peles contrastantes. Possui uma sólida formação técnica e vasta atuação cênica em palcos do Ceará, de outros estados do Brasil e do exterior, incluindo apresentações na França, Alemanha, Áustria, Argentina e Cabo Verde. Foi a única bailarina cearense a integrar a Staccato Cia. de Dança, dirigida pelo coreógrafo Paulo Caldas. Lembro da surpresa que senti quando a Sil foi escolhida para dançar com o Paulo Caldas. Era um desejo de muitas. A Silvana é do Bom Jardim e atua fortemente no bairro. Por dez anos, foi professora do Centro Cultural do Bom Jardim e atualmente assume o cargo de coordenadora de dança. Desde 2015, dirige o Grupo de Dança Silvana Marques. Na Escola Pública de Dança da Vila das Artes, foi professora do programa Dançando na Escola, depois do Curso de Formação Básica em Dança e assistente de coordenação. A Sil é mãe do Lucas, gosta muito da ação, é uma mulher forte que tem família no interior e também no exterior. É curiosa e talentosa. Não tem muita paciência, mas se controla e, o

mais legal, se joga.

Nosso processo criativo é coletivo e sem hierarquias. Entre nós, não existem funções pré-definidas, além da função de bailarina. Essa opção diz muito do nosso entendimento de horizontalidade hierárquica. Uma rede de criação apoiada na ausência de hierarquias, na simultaneidade das ações, na não linearidade, no intenso estabelecimento de nexos e na influência mútua entre coisas (SALLES, 2006). O que acontece é: a cada ação, nos organizamos para demandas do momento. Alternamos a liderança na condução das práticas físicas e também nas propostas artísticas. Avaliamos, coletivamente, cada proposta e discutimos abertamente tentando contemplar todas nós. Abrimos espaços para diálogos, nos damos voz e nos escutamos. Após as ações, realizamos momentos de reflexão sobre o acontecido. Para nós, dar voz às bailarinas deslegitima qualquer modelo de organização que nos coloque como secundárias nos processos de criação. Assim, consideramos a criação de uma atuação em rede e observamos sua importância como coloca Mariana Pimentel (2011), artista e analista de artes cênicas do Departamento Nacional do Sesc:

Atuar em rede é se aproximar do outro e identificar coincidências acolhendo e lidando com as diferenças. É fazer junto com o outro numa produção de potência que é mútua. É fazer junto por um contexto. É articular tempo e espaço para poder continuar um trabalho, desenvolver um campo, fortalecer uma comunidade... Para atuar em rede, é necessário estar sempre repensando o próprio fazer, aprendendo com o fazer do outro. E repensar modos de fazer é um ponto crucial para que se possa atuar para além de redes de circulação, mas para construir redes de convivência. (PIMENTEL, 2018, p. 121)

Desde o início em abril de 2019 até agora, criamos redes de convivência e realizamos danças de muitos formatos: encontros, fotografias, vídeos, entrevistas, *lives*, performances e apresentações cênicas. A todos esses formatos, chamarei no texto de dança. Selecionei algumas delas para discutir mais profundamente nesta pesquisa. A seleção utilizou como critérios o tempo disponível para análise das ações dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes bem como a relevância dessas ações e seus desdobramentos textuais para a pesquisa. Sendo assim, as ações escolhidas foram: “Bailarinas vão comprar almoço no Centro de Fortaleza”, “Bailarinas em conexão social”, “Projeto Bailarinas participa do IX Festival do Litoral Oeste em Itapipoca”, “Apresentação no Centro Cultural do Bom Jardim” e “A performance do tule”.

Ponto os acontecimentos do Projeto Bailarinas no período de 2019 a 2021. Em abril de 2019, iniciamos os encontros na Vila das Artes com práticas, discussões e criações coreográficas. Os primeiros encontros eram na sala de dança ou na sala do segundo piso do equipamento. As conversas eram sobre nossa atuação como bailarinas e nossa prática era organi-

zada de maneira que uma de nós ministrasse a aula para as demais, em regime de revezamento.

Em maio do mesmo ano, fizemos alguns encontros na Praça da Bandeira para experimentar o ambiente externo, os fluxos da praça, interação com transeuntes e espaços diferentes da sala de aula. Foi nesse mesmo mês que realizamos um encontro com os figurinos usados em espetáculos da nossa carreira. Nesse dia, levamos figurinos diversos e conversamos a partir das memórias provocadas por eles. Para Luciana Andrzejewski (2006, p. 32), o papel da memória não é apenas o de simples reconhecimento de conteúdos passados, mas um efetivo reviver que leva em si todo ou parte deste passado. É o de fazer aparecer novamente as coisas depois que desaparecem. Quando olhamos figurinos antigos usados por nós, de certo modo, revivemos parte do nosso passado e trazemos à tona experiências quase desaparecidas.

O objetivo principal da prática com os figurinos era contar um pouco de nossa história e de nossas experiências através das roupas. As quatro bailarinas levaram peças que eram especiais e que, de alguma maneira, representavam momentos de suas vidas nos palcos. Foi um momento interessante. O vestuário-real (BARTHES, 1967), disposto ali, na sala de piso de madeira da Vila das Artes, trazia consigo valor de memória, narrativas, lembranças, emoções...

Ao contarmos essas histórias singulares umas para as outras, falamos também de nossas relações com outras pessoas, utilizamos referências de acontecimentos temporais que marcaram época, fizemos uso de crenças adquiridas na coletividade da qual fazemos parte e construímos, por assim dizer, um tempo original, em que a ordenação utilizada obedece a critérios afetivos (GOMES, 2006, p. 87).

Foi esse o contexto de aparecimento dos *tutus* no projeto. Eu tinha optado por levar alguns figurinos marcantes e, ao procurá-los em casa, escolhi os *tutus*. Eles estavam guardados pressionados entre o colchão e uns grandes baús que formam a base da minha cama. Essa era a melhor forma de armazenar peças tão grandes e não convencionais. Elas precisavam ficar com a saia apoiada em alguma superfície, assim, não deformavam suas estruturas armadas. Não cabiam em guarda-roupas ou gavetas comuns sem amassar. Ao serem pendurados, poderiam deformar sua bandeja, pegariam poeira e poderiam ser comidos pelas traças. Sendo assim, durante muitos anos, as vestimentas ficaram dentro de bolsas grandes, redondas, de plástico, feitas especialmente para eles, chamadas porta *tutus*, embaixo do meu colchão. Armazenados assim, eu não olhava para eles com frequência e isso é uma forma de esquecimento. Ao retirá-las daquele lugar e levá-las ao encontro das bailarinas, contando minhas lembranças ao olhar para elas, percebi que as roupas têm uma vida própria: elas são presenças

materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais (STALLYBRASS, 2008, p. 30).

A presença desses *tutus* materialmente, acionou presenças imateriais em mim e também nas outras bailarinas. Eu lembrei de experiências vividas, a Dayana também lembrou de momentos dançados no passado, a Izabel e a Silvana. Entretanto, lembraram também de momentos não vividos, de expectativas, de sonhos, de rompimentos. O poder de acessar o consciente e as imaginações, somados ao poder estético, podem ter sido as motivações para queremos experimentar mais e mais os *tutus* em nossos corpos, fazendo deles vestuário-experiência.

Assim, passei a levar as quatro peças para todos os ensaios e encontros... Elas nos acompanharam nos acontecimentos do projeto que relatarei a seguir.

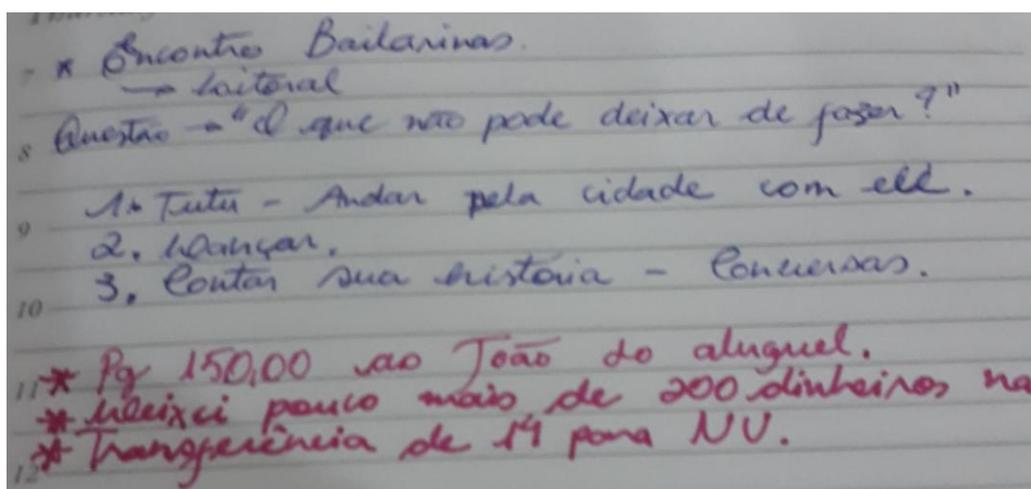


Imagem 13 - Anotações na agenda de Dayana, 2019.

Em julho de 2019, fomos até a cidade de Itapipoca participar do IX Festival do Litoral Oeste, evento que contempla também as cidades de Paracuru e Trairi. Nossa atuação teve como nome: “Ação Performática I: aspectos da presença”. Com esse título, explorávamos como era estar vestida com um *tutu* na cidade de Itapipoca, andando nas calçadas, entrando em lojas, pegando carona e dançando na Praça da Matriz junto com uma feira agroecológica. Falaremos mais dessa ação em breve relacionando-a aos estudos de performance.

Em novembro de 2019, dentro da disciplina da professora Ada Kroef no Programa de Pós Graduação em Artes, desenvolvi a ação “Se Xavier Le Roy fosse bailarina”. Nela, a proposta foi articular o conceito de Corpo sem Órgão de Deleuze (1974) com o espetáculo “Self

Unfinished" de Xavier Le Roy (1998). Como desejo de experimentar a quebra com a representação da figura humana, neste caso, da bailarina, foram realizadas uma série de fotos do meu corpo nu, em posições não usuais, usando apenas o *tutu*. As imagens construídas exploravam as fronteiras entre o abstrato e o figurativo, desconfigurando o corpo. Minha proposta estabelecia a fuga da narrativa, da ilustração e da figuração. As imagens criadas ficam na fronteira da abstração.

Essa ação me interessou muito e desejo voltar a experimentar suas possibilidades num outro momento futuro.

Em janeiro de 2020, participei da Residência artística "Transperformance coletiva" ministrada pelo artista da dança Princesa Ricardo Marinelli na Vila das Artes. Os encontros procuravam explorar o corpo trans a partir de sua montagem. Aparência era mote de criação. Exploramos as vestimentas, cabelos e maquiagens para construir imagens no mundo. No meu caso, explorei o uso do *tutu* pelo avesso, o cabelo amarrado e pintado de branco e experimentei algumas maquiagens. Entretanto, percebi que a pesquisa com as bailarinas não tinha aderência com o universo da residência.

Em fevereiro de 2020, realizamos uma série de ações na Praça da Bandeira. Foram encontros de leitura, práticas, ensaios e intervenções. O espaço público continuava chamando nossa atenção e direcionando nossas ações. Tanto que em março realizamos a apresentação no Centro Cultural do Bom Jardim ocupando a praça Santa Cecília, as calçadas e fachadas de casas do bairro. Abordarei mais à frente, no texto da dissertação, essa importante ação para o projeto.



Imagem 14 - Bailarinas se encontram na Praça da Bandeira em Fortaleza. Acervo pessoal, 2020.

Logo após, ainda em março, presenciamos a pandemia de Covid-19 que se alastrou mundialmente. Como medida preventiva, precisávamos estar em isolamento social, algo impactante para todas nós do projeto. Em resposta a essa condição, propusemos a ação “Bailarinas em conexão social” no *Instagram*. Nela, foram postadas 39 fotografias no perfil @projeto_bailarinas onde cada uma de nós se fotografava em uma ação cotidiana dentro de casa portando o *tutu*.

Ainda no *Instagram*, entre os meses de maio de 2020 e abril de 2021, foram realizadas as seguintes ações: “Bailarina-mãe” (postagem de fotos minhas e da Silvana em homenagem ao dia das mães) e “Feto” (postagem de 18 fotos nas quais nossos corpos nus se relacionam com o *tutu* como crianças recém nascidas).

Depois disso, foram postadas imagens dos fotógrafos San Cruz e Darlene Andrade da ação no Bom Jardim, muitas delas estão nessa dissertação. Também compartilhamos imagens dos *tutus* (tules, linhas, arames) com os detalhes de dentro das peças.

Entre agosto e novembro de 2020 foram realizadas uma série de *lives* relâmpago com as participantes do projeto entrevistando umas às outras. Conversamos sobre nosso cotidiano como bailarinas, nossas impressões da profissão e sobre nossos projetos artísticos. As entrevistas estão salvas no IGTV do perfil e alguns dos depoimentos estão nesse texto.

Foi realizada ainda, a ação denominada “Somos muitas” na qual um questionário denominado “Pesquisa para Bailarinas” (já mencionado algumas vezes neste texto) foi aplicado à 15 mulheres que dançam, com idades entre 15 e 54 anos, contendo perguntas sobre o que é ser bailarinas para elas, se elas já usaram um *tutu*, como foi a experiência e o que elas sentem ao acompanhar as proposições do “Projeto Bailarinas”. As respostas são compartilhadas ao longo deste texto, identificando as entrevistadas pelo primeiro nome.

Compartilho alguns comentários retirados da “Pesquisa para Bailarinas” sobre nosso projeto. Para Cláudia, ele desperta admiração. Ana se interessa pelas reconfigurações que nós provocamos do *tutu* e do imaginário que ele representa, pensa sobre a dessacralização do *tutu* e da própria noção da bailarina ou do balé clássico, observa a retirada dele de espaços e corpos que normalmente se vinculam a ideais ou modelos de comportamento e fisicalidades específicas, para sua inserção em outros ambientes, danças e corporalidades. Parece-lhe a revisão desse corpo feminino etéreo para uma atualização dele na contemporaneidade e na cotidianidade. Já para Samia, o projeto é sobre encontros.



Imagem 15 - Izabel, Silvana, Dayana e Marina depois da aula de dança. Acervo pessoal, 2020.

2.2 Pelo avesso do corpo e da roupa

Como falamos anteriormente, meus *tutus* foram usados pela primeira vez no contexto dos estudos de balé no Centro de *Ballet* Clássico Mônica Luiza. Lá vivencio um poderoso treinamento corporal que formou meu corpo e meu pensamento sobre dança e comportamento sobremaneira. Aprendi as posições de braços, mãos, dedos, pernas e cabeça. Era meu desejo fazer os passos corretamente e, corretamente para mim, naquela época, era como meus professores achavam correto. Assim, eu cultivava uma busca de movimentar meu corpo como ele “deveria se movimentar”, ter meu corpo como ele “deveria parecer e pesar”, usar as roupas que “deveria usar”. Eu estava numa escola de balé dos anos 1990 e era bastante comum escutar que bailarina não pega sol e que bailarina tem que ser magra, por exemplo. Esses aprendizados não se limitaram aos movimentos dançados nas salas e nos palcos, mas me acompanham durante a vida. O que eu faço e como eu faço as coisas é atravessado ainda pelo entendimento da dança que me formou anos atrás.

As técnicas e os métodos desenvolvidos na prática do balé clássico são controladores das minúcias das operações do corpo, realizam a sujeição constante de suas forças e lhes im-

põem uma relação de docilidade-utilidade corporal. São o que podemos chamar, junto com Foucault (1987), de "disciplinas". O autor coloca os processos disciplinares frequentemente como formas de adestramento corporal através de práticas físicas ou de relações de poder estabelecidas na sociedade. Ele usa o exemplo do soldado para mostrar que o jovem alistado no exército tem seu corpo e seu pensamento a serviço de um discurso social pautado na importância do Estado reforçado por pais, professores e outras pessoas. O poder na sociedade reforça um discurso que, por sua vez, reforça certo tipo de poder. Uma força circular.

Disciplina é uma palavra repetida inúmeras vezes ao longo das aulas de dança para cobrar muitas coisas: a hora de chegar, como se vestir, o que comer, como se comportar na sala e no palco. Não eram toleradas faltas ou atrasos e muitas vezes estive doente na escola apenas para assistir aos ensaios. Lembro-me, outras vezes, de chegar no teatro demasiado cedo dedicando disponibilidade de tempo e atenção para as preparações anteriores às apresentações. Além disso, as bailarinas não mostram seus corpos, são recatadas, estão sempre em boa postura e demonstram elegância sorrindo, inclusive com dor. São treinadas para serem princesas o tempo todo tanto porque as princesas são papéis frequentemente desempenhados nas coreografias de balés de repertório dançados ao final de cada ano de formação e também porque há uma associação entre a figura da bailarina e a figura da princesa no tocante aos ideais de beleza, comportamento e atitude. São imaginários que partilham características em comum. Para isso, na dança clássica, daquele contexto, os corpos deveriam ter uma aparência específica de magreza, não poderiam ter marcas como as de bronzeado ou tatuagens, deveriam ser corpos que suportam as dores físicas, os cabelos deveriam ser longos para que fossem feitos penteados, as bailarinas deveriam saber se maquiar e cuidar de suas próprias coisas. Isso tudo era exigido e obedecido, configurando o que pode ser chamado de violência naturalizada do balé.

Chamo aqui de violência a constante formatação do corpo e do comportamento das meninas e mulheres que, no desejo de se profissionalizar na dança, buscam adequação a diversos padrões. Para tanto, treinam exaustivamente na intenção de atingirem um grau de perfeição que se faz necessário para ter sucesso na carreira. Essa almejada "perfeição" é importante pois há uma grande competitividade nesse meio, por exemplo, o papel principal dentro de uma obra de dança clássica é desejado pela maioria das bailarinas, então, demarcar as hierarquias de primeira bailarina, solista etc, legitimam a existência de certas pessoas mais qualificadas, competentes, boas e capazes que outras. Como nesta estrutura de formação e de mercado, são poucos papéis de destaque e geralmente são ocupados por uma única pessoa na escola ou grupo de dança, é estimulada a competição e comparação causando vários tipos de

interpretações individuais. Buscar melhorar não é uma relação de auto superação, mas significa superar a sensação de não ser boa o suficiente desejando se adequar a um modelo de perfeição técnica e artística. Somado a isso, uma formação que enfatiza a cobrança pressiona diariamente as meninas. Esse conjunto de práticas dura anos e marca profundamente a construção de cada bailarina como pessoa. É um processo violento que não aceita o corpo com suas diferenças, é estruturalmente racista e gordofóbico. Todo esse processo cria um modelo de dança e de ensino que é reproduzido por gerações, entendido como normal, a isso chamo violência naturalizada do balé.

Eliana Caminada (1999) faz várias afirmações que materializam as concepções de modelo instauradas no balé, por exemplo, quando diz:

O ballet foi edificando suas bases de maneira tão sólida, que lhe permitiu evoluir, sofrer contestações e mudanças, mas continuar eternamente, ao que parece, uma forma de expressão artística, que encantou e encanta o mundo todo, em todas as idades, realizando a sensibilidade de milhares de executantes e espectadores, além de proporcionar um desenvolvimento técnico praticamente insubstituível para a maior parte dos bailarinos e dançarinos em qualquer tempo (CAMINADA, 1999, p. 117).

Também reforça o modelo ideal de dança quando defende a genialidade revolucionária dos coreógrafos do século XVIII e clama que os criadores de nossos tempos possuem uma dívida com eles, ou ainda quando diz que o reinado do virtuosismo não significou um episódio vão ou ridículo, que a vaidade e a conseqüente competição dos bailarinos permitiram a elaboração de métodos de ensino de dança aos quais se incorporaram a precisão e a acrobacia da ginástica de saltos e os gestos e as linhas. Para ela, contribuições positivas que devem ser perpetuadas.

O pensamento de Caminada (1999) retrata a noção de docilidade apresentada por Michel Foucault (1987). Segundo o autor, ainda durante a época clássica, descobriu-se o corpo como objeto e alvo de poder. Esse corpo que se manipula, se modela, treina, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam teria sua cuidadosa atenção. Ele cita “O grande livro do Homem-máquina” que foi escrito por La Mettrie e que traz simultaneamente dois registros: o anátomo-metafísico e o técnico-político, um constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares (poderíamos incluir também as escolas de dança nesse rol de instituições) e outro por processos empíricos para controlar ou corrigir as operações do corpo. Dois registros bem distintos, pois tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação. O corpo útil e o corpo inteligível, ambos aplicáveis ao corpo que estuda e dança especialmente balé clássico. O termo corpo dócil, seria

a união do corpo analisável e do corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado (FOUCAULT, 1975). Exatamente aquilo que faz um treinamento de dança.

Processos disciplinares existem, há muito tempo, nos conventos, nos exércitos e também na maioria das escolas de dança. As disciplinas se tornaram, segundo Foucault (1987), no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação diferentes da escravidão, pois não se fundamentam numa relação de apropriação dos corpos; diferentes da domesticidade, que é uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada e estabelecida sob a forma da vontade singular do outro; diferentes também da vassalagem que é uma relação de submissão altamente codificada, mas longínqua e que se realiza menos sobre as operações do corpo e mais sobre os produtos do trabalho e as marcas rituais da obediência; diferentes ainda do ascetismo e das “disciplinas” de tipo monástico, que têm por função realizar renúncias mais do que aumentos de utilidade e que, se implicam em obediência a outrem, têm como fim principal um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrija, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, nasce; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1987, p. 164).

Sobrepondo as disciplinas e as influências de diversas formações artísticas é que se construiu o que chamamos de bailarina hoje. Essa palavra que representa uma figura, permanece em construção contínua considerando um conjunto determinado de características. Essas características, por sua vez, são escolhidas de maneira insistente e coletiva. O que chamamos popularmente de bailarina não existe. O que há é esse conjunto de convenções coletivas que exercem forte influência e que determinam nossa visão sobre o assunto. Essas convenções são tão sólidas que continuam se perpetuando na formação de inúmeras pessoas, crianças e adul-

tas que querem dançar pelo mundo. Quando falamos de bailarinas neste escrito, estamos, de certa forma, pensando, refletindo e criticando algumas das convenções coletivas como: os modelos de corpo treinado, de biotipo para a dança, de locais de prática de dança, da aparência da mulher que dança, de mercado e de formação em dança.

Os *tutus* também entram nessa história porque, ao cumprirem um papel regulador na vida da maioria das bailarinas, são trajes disciplinadores. Isso acontece principalmente porque materializam a ideia romântica de bailarina intermediando entendimentos corporais de aparência, biotipo e movimentos. Na visão disciplinar da sociedade, apenas os corpos que atendem aos padrões de uma bailarina, estão autorizados a vestir um *tutu* que, dessa maneira, aproxima-os da ideia de objeto (regulador) desenvolvida por Baudrillard (1993).

Sem dúvida os objetos desempenham um papel regulador na vida cotidiana, neles são abolidas muitas neuroses, anuladas muitas tensões e aflições, é isto que lhes dá uma “alma”, é isto o que os torna “nossos”, mas é também isto que faz deles o cenário de uma mitologia tenaz, cenário ideal de um equilíbrio neurótico (BAUDRILLARD, 1993, p. 98).

Equilíbrio neurótico parece com o que chamamos de violência naturalizada. É, por exemplo, desejar vestir algo que nos repreende. As características reguladoras dos objetos de Baudrillard (1993) são fontes de frustração, tensão e aflição. Possuir um *tutu*, ou simplesmente vesti-lo, para algumas pode ser como dominar essas frustrações. Escutando a Bel (Izabel Souza) numa das *lives* relâmpago realizadas nos meses de agosto e novembro de 2020 no perfil de *Instagram* do “Projeto Bailarinas”, identifiquei um trecho que soma nessa discussão:

A indumentária traz restrições. Naquele tempo (quando iniciou os estudos de dança cênica e de salão) eu, com a minha cor e com a minha estrutura física, não me imaginava vestindo uma roupa de bailarina. Não me imaginava... porque onde eu via gente negra dançando ou era no Axé com pouca roupa ou era no *Hip Hop* com muita roupa. Acabou. Não tinha no clássico (Fala de Izabel numa das *lives* relâmpago realizadas no perfil de *Instagram* do @projeto_bailarinas em agosto de 2020).

Para mim, os *tutus* reforçam a disciplina. Para usá-los da maneira convencional, faz-se necessário um treinamento técnico e físico intensivo; sendo ele um objeto disciplinador, pois pode regular a vida cotidiana das bailarinas. Por outro lado, para mim, podem causar estranhamento e identificação. É como dançar com sua sombra. A sombra que habita na forma de medo, ansiedade, imperfeição, mas que é parte constituinte de alguém. Por exemplo, o *tutu* marca minha frustração porque me lembra de um momento no qual eu sabia o que precisava fazer para ser uma bailarina. Eu acreditava existirem regras, parâmetros, modelos de compa-

ração. Eu só precisava me adequar a eles, dançar naqueles limites e tudo daria certo: eu seria uma bailarina. Bastava então, ter um corpo, uma técnica, um estilo de movimentação que coubesse num *tutu*. Então, por muito tempo busquei essa adequação. Disciplinei-me para ter um corpo magro, alongado, equilibrado, forte, gracioso, bem treinado com técnica clássica, procurei saber como executar os passos, as posições dos pés, pernas, braços e cabeça, decorar as coreografias, compreender e dançar com a música, equilibrar-me sobre as pontas dos pés e mais tantas coisas... Algumas vezes conseguia, outras não, mas sempre parecia ser insuficiente. Trago mais um trecho de fala de uma bailarina sobre o uso do *tutu* e sua influência na vida:

Mais do que dar espaço é quando a própria estrutura das vestimentas cria e reitera um modo de ser no mundo... de comportamento. Porque os *tutus* eram feitos sob medida para você, então você não podia comer nada mais porque você tinha que caber neles e quando a gente pensa que isso é só na dança, mas não. Isso é a vida da pessoa. Uma vez que ela está organizando a vida, os pensamentos para caber naquela estrutura de roupa. Então isso também é uma construção de pensamento que a moda cria ou reitera ou desmonta...(Fala de Dayana numa das *lives* relâmpago realizadas no perfil de *Instagram* do @projeto_bailarinas em novembro de 2020).

O tempo passou, continuei meus estudos de dança, aprendi outras técnicas, meu corpo mudou, meus interesses também. Não queria mais me sentir presa a enquadramentos tão restritos. Outras disciplinas e mesmo a indisciplina foram tomando lugar no meu corpo, os movimentos fortes, as quedas, o pé no chão, as roupas largas, as meias soquete, as contrações tornaram-se possíveis e interessantes. Eu queria conhecer mais. Conhecendo mais, me distanciei da dança clássica responsável pela minha iniciação nas artes cênicas. Outras formas de mover e pensar se fizeram mais pertinentes e tinham mais sentido para mim. Modifiquei. Aqueles *tutus* não cabiam mais em mim. Então, guardei-os embaixo do meu colchão.

O fato de terem sido guardados debaixo da minha cama por tantos anos diz que eles ainda fazem parte de mim, que não é simples me desfazer deles completamente, também não é fácil me desfazer de seus significados. Eles me constituem. Minha mãe pensava que eu faria um museu com meus figurinos um dia. Agora eles são uma pequena coleção e seguem comigo porque, de algum modo, representam a bailarina que sou, como diria Baudrillard (1993) uma estrutura do sistema possessivo cujo termo final é a própria pessoa do colecionador.

Ainda assim, não sou a mesma bailarina de 26 anos atrás, nem os *tutus* são os mesmos porque nada permanece exatamente igual. Mesmo considerando o tempo uma abstração, segundo Schöpke (2009), algo que não existe em si, ele é a matéria em movimento. 26 anos é uma medida do tanto que a matéria se movimentou em mim e neles.

Para contribuir com o assunto, proponho uma dança com os pensamentos de Bertherah

(2010) junto com o de Katz e Greiner (2005). A coreografia é sobre corpo. Bertherah (2010) diria que somos, antes de tudo, corpo mas não um corpo receptáculo à receber e acumular respondendo aos estímulos dos ambientes. Katz e Greiner (2005) concordam com Bertherah (2010) sobre o corpo não ser recipiente, elas diriam de um corpomídia. O corpo sendo aquilo que se apronta no processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. Onde as trocas entre corpo e ambiente se dão por processos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Esse fluxo de permutas gera um corpo que é mídia de si mesmo (automídia), ou seja, algo que é e comunica a si mesmo, ou ainda, algo que é e se mostra ao mundo (aparece) como ele mesmo.

Ainda na dança de Katz e Greiner (2005), vale observar o que apontam como processo de contaminação para exemplificar como ocorrem as trocas entre o ambiente e o corpo. Exploram corpo e espaço. É o movimento da contaminação de corpo e ambiente que gera uma coisa no meio que é o corpomídia. Para Joubert Arrais (2015, p. 38), vale a pergunta: corpomídia de quê? Para mim, nesta pesquisa, seria corpomídia de um corpo dançante vestindo um *tutu*. E como o fluxo das trocas não estanca, o corpo vive na plasticidade do sempre-presente, neste caso, especificamente, na plasticidade da bailarina bailarinando. Detalhando-me sobre essa expressão “plasticidade do sempre-presente”, me direciono a pensar justamente a imagem corporal uma vez que evoca a plasticidade (o aparente), do sempre-presente (tempo em constante atualização, sempre provisório) que me interessa quando penso na imagem da bailarina hoje.

A imagem da bailarina pode ser compreendida, nesta pesquisa, como uma automídia ou uma mídia de si que se encontra em constante transformação ao ser contaminada por sua própria aparência. Aparência é manifesto feito na fronteira borrada entre o corpo e o ambiente e materializada nas vestimentas.

Nessa pesquisa, ao falar das roupas, falo também dos corpos no mundo, das atitudes e das respostas à vida através da aparência, acreditando sermos a imagem que criamos de nós. Sabendo que essa imagem é construção única e mutante, uma resposta momentânea às nossas questões. Escolher o que vestir é uma grande decisão diária. Mais que metros e metros de tecidos cortados e costurados, as vestimentas são fragmentos que, em dada medida, representam as imagens dos indivíduos construídas continuamente na esfera da vida pública e privada. Para cada roupa que se usa, existe uma pessoa que se apresenta no mundo. Roupas-Mundo: verdadeiras novas tentativas de vida (MESQUITA, PASCOLATO, GUERREIRO, 2015, p. 19).

A roupa faz parte da revolução social diária. Na roupa, vemos os pensamentos dos sujeitos no mundo. Pensar nas roupas é acompanhar as variações de pensamento que acontecem

com o passar do tempo na sociedade e no corpo. O corpo é corpo vestido.

Para Oliveira (2008, p. 93), o corpo e a roupa estão imbricados, veiculam o mesmo plano de conteúdo. Essas duas plásticas são comandadas por um único procedimento de enunciação. Assim, o sentido da roupa apenas se completa ao vestir um corpo, e, dessa maneira, o corpo vestido assume sua plena competência para atuar. Pelos seus atos, o corpo vestido realiza sua grande performance em situações concretas do seu contexto social que é a de produzir visualidade para o sujeito. O corpo vestido mostra modos de o sujeito estar no mundo, a sua presença.

É interessante quando consideramos o corpo vestido ponderando a pluralidade do conjunto de modos que define a visualidade do sujeito. Junto à sua essência, a aparência se daria por meio de repetições constantes que, em ciclos de duração variáveis de uma dada configuração, formam, de um lado, as suas marcas de permanência, de outro, as de sua transformação. Existe um corpo que se completa quando porta o *tutu* e, por outro lado, um *tutu* que se completa ao vestir um corpo. Existe um corpo que se modifica e um corpo que permanece. Existe uma memória e um desejo de futuro. Tudo junto. A ideia de vestimentar (OLIVEIRA, 2008, p. 94) configura muitos tipos de articulações talhadas no corpo vestido pelo sujeito deixando aparecer suas concepções de mundo. Para a autora, a visualidade do corpo e da roupa não são feitas separadamente, mas ao interagirem, transcrevem a aparência.

A aparência é inevitável! O corpo vestido ou o que chamamos neste trabalho de vestuário-experiência é a narrativa existencial da contemporaneidade. Sendo assim, a cada refazer, a cada vestir-se, o arranjo desse corpo vestido resulta em uma ação, um modo que é, antes de tudo, uma revelação de si, ou seja, a construção da aparência desvela no sujeito seu próprio ser.

Partilho aqui um trecho de conversa com o artista performer Princesa Ricardo Marinelli na sala de espera de uma apresentação de dança dentro da programação do V Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança em Salvador em 2019:

“Oh meu bem, você sabe... Você que me conhece tem 10, 12 anos... tem uma construção que foi acontecendo no jeito que eu me apresento pro mundo que foi uma construção de uma vida mesmo, da construção de uma compreensão sobre mim mesma, e, depois, da construção da possibilidade de que essa figura pudesse existir. O que acontece? No primeiro momento, foi assim: eu me percebendo como uma figura que... Eu lembro que uma vez me perguntaram, numa situação de entrevista, citando a Simone de Beauvoir, dizendo que ninguém nasce mulher, se torna mulher, me perguntaram quando que eu me tornei homem. E aí, deu assim “uma triscada no tico e no teco”, aí eu: nunca, na verdade. Porque, na verdade, mulher e homem nunca foram palavras suficientes para definir, de fato descrever a pessoa que eu sou. Tô atacando a questão a partir do gênero porque foi nessa desidentificação que eu fui percebendo a importância do jeito que eu me apresento pro mundo, né? Daí foi esse

processo. Eu me percebi como essa pessoa que não atendia a diversas das demandas que tinham para mim, das diversas expectativas que as pessoas tinham do que eu deveria ser. Só que demorou bastante para eu me sentir segura para devolver isso para o mundo. Aí foi um processo que começou performaticamente, então, a Princesa começou como uma personagem que eu fazia e aí ela foi me ensinando como que eu poderia ser na minha vida, no meu dia a dia. E hoje eu costumo falar... Eu demoro uma hora e meia, duas horas para me preparar para sair de casa todos os dias, mais ou menos isso... e é meio que eu me sinto me pintando pra guerra mesmo, sabe? Eu ali na frente do espelho é eu decidindo como que eu quero que o dia seja, o que eu espero que as pessoas vejam quando me olham, enfim, é meio que eu não me arrumo para ser uma outra coisa. Eu me arrumo para que as pessoas vejam algo que é mais perto do que eu sou. (Risos) É como se eu passasse ali duas horas montando um negócio que é... que eu acho que é essa figura que se dá a ver aqui, nessa configuração mais ou menos (mostra-se) é mais próxima do jeito que eu me sinto de fato, do jeito que é mais condizente com o que eu sou mesmo. E aí, eu não tenho problemas com essa expressão aparência ou imagem porque é meio isso. Tem uma coisa também que fez muita diferença na minha trajetória que foi quando estudando, eu me dei conta, que não é coincidência que a gente tenha mais mulheres oferecendo uma discussão relativa a existências dissidentes. Me ajudaram a entender que todo mundo performa tudo, que a vida é uma performance em certa medida, que a vida é performativa, que mesmo as pessoas mais tradicionais, que cabem em todos os modelos, que cabem em todas as expectativas, elas também precisam escolher performar esse modelo que é tido como natural, como dado, todos os dias. Elas precisam citar, elas precisam se preocupar em como manter. Então, construir imagens pra si mesmo, construir ficções é uma tarefa que todas nós desempenhamos todos os dias, né? Então... porque eu passei a minha vida inteira com as pessoas me chamando de estranha, dizendo que eu era estranha e durante muito tempo isso foi um problema pra mim porque quando elas falam isso, ninguém está entendendo essa estranheza positivamente. É sempre pejorativamente que se trata. E eu era estranha porque eu performo, porque eu faço uma coisa que tá fora do natural, porque eu “ficcionalizo” entre aspas. É esse o jogo, né? Mas quando eu me dei conta, não sozinha, com ajuda, que todo mundo performa, que não existe naturalidade, que não existe realidade dada foi muito libertador. Eu disse: não, essa aqui é a minha performance.”

Na reflexão sobre esses aspectos, trago as elaborações de imagens realizadas durante o processo de criação das ações no “Projeto Bailarinas”. Precisávamos criar uma aparência para nossa bailarina dentro do projeto. Já estava decidido que trabalharíamos com os *tutus* e que eles eram uma questão marcante dentro das nossas criações, uma forma de trazer para a superfície a figura da bailarina. Quando decidimos isso, achamos um problema: como usá-lo. Nossa primeira tarefa era caber dentro deles. As peças de 1995, 1996 e 1997 já não tinham medidas iguais às minhas, tão pouco iguais às das outras meninas do projeto. É natural que os corpos sejam diversos e se modifiquem. Conosco não foi diferente e, mesmo assim, conscientes, decidimos caber dentro daquelas peças mais uma vez.

Caber nos *tutus* agora tem outro significado. Não é mais sobre o corpo se adequar à roupa, é sobre a roupa se modificar para vestir um corpo. Inversão. Ruptura. Afirmção de si diante do mundo: nossos corpos de bailarinas são legítimos. Podemos usar os *tutus* se quisermos. Aliás, todos os corpos podem como veremos.

Para operacionalizar essa inversão, abrimos, esquetejamos e avessamos. Aplicamos

elásticos grossos sobre os colchetes, sem removê-los (abrir), usando uma fita de cetim para unir as partes da peça que agora permanecia um pouco aberta. Fizemos isso na saia e no corpete. Outra iniciativa foi cortar o fundo das calcinhas (esquartejar) de tule de todos os *tutus* para que pudéssemos vesti-los. Tivemos que separar o corpete da saia cortando alguns pontos manuais que os ligavam (abrir e esquartejar). Com essas intervenções, voltamos a caber nas peças, inclusive, as quatro bailarinas (e outras pessoas) poderiam usar os quatro *tutus* indiscriminadamente. Os ajustes permitiram uma adequação a diferentes tamanhos corporais. Isso foi libertador. Nunca antes havia pensado na possibilidade de existir *tutus* ajustáveis.

Essas peças pareciam estáticas, fixas e individuais até esse momento. Uma coisa que eu amo é colocar extensões no *tutu*, uns elásticos na parte de trás... então ele cabe em todo mundo! Isso pra mim é um grito de liberdade! É um ganho tão grande! É uma emoção tão grande! Não tenho palavras (Fala de Marina numa das *lives* relâmpago realizadas no perfil de *Instagram* do @projeto_bailarinas em agosto de 2020).

Colocamo-nos a tarefa de vestir o *tutu* sem vestir a ideia de bailarina que ele inicialmente poderia propor em sua relação direta com a dança clássica. Nosso desejo era aprofundar as críticas e propor alternativas baseadas nas questões que envolvem o que o *tutu* representa e sua relação com os corpos que dançam.

Tem uma coisa de reorganizar o corpo e o próprio *tutu* com os elásticos. Isso pra mim é de fato uma ferramenta de apropriação do que esse figurino pode ser não só pra gente que dança, mas para quem a gente encontra no meio do nosso fazer de dança, que é colocar elásticos. Adoro isso que é colocar elástico, colocar fita e qualquer pessoa de outro tamanho, com outros corpos poderem experimentar porque de qualquer maneira está no imaginário geral que o *tutu* é a cereja da dança (Fala de Dayana numa das *lives* relâmpago realizadas no perfil de *Instagram* do @projeto_bailarinas em novembro de 2020).

Nossa alternativa, além de esquartejá-lo e mostrá-lo aberto, foi vesti-lo pelo avesso, mostrando suas costuras, mostrando sua parte interna e voltando para dentro seus brilhos, rendas e bordados. Uma tentativa de deixar o avesso aparente. Desobedecer. Desconstruir um modelo.

Tem uma coisa que é legal quando a gente coloca ele pelo avesso porque simbolicamente remete à muita coisa daquilo que a gente está buscando, daquilo que a gente tá procurando fazer também... E é isso, a gente está num momento que a gente está pelo avesso... A verdade é essa. E esse avesso é como se você colocasse pra fora aquilo que está mais interno seu, aquilo que está mais perto de você, mais no seu íntimo e você trouxesse o que está fora, bem pra dentro. É muito doido pensar isso, ver isso e experimentar em movimento tudo isso. Não é tão simples mas, ao mesmo tempo é muito instigante (Fala de Silvana numa das *lives* relâmpago realizadas no perfil de *Instagram* do @projeto_bailarinas em agosto de 2020).



Imagem 16 - *Tutu* usado pelo avesso. Foto Anderson Damasceno, 2019



Imagem 17 - *Tutu* usado pelo avesso. Foto Darlene Andrade, 2019.



Imagem 18 - Alterações nas peças com elásticos. Foto Anderson Damasceno, 2019.

Vestir o *tutu* pelo avesso, avessar sua estrutura é mostrar o que está por dentro. A parte interior das roupas geralmente permanece escondida do olhar do observador, invisível. Ela fica guardada no contato direto com o corpo de quem veste resguardando informações de sua estrutura de corte, modelagem e costura. O mesmo acontece com nossa pele, a parte externa, vista pelo observador, é responsável pela imagem do corpo e a parte interna que fica guardada no nosso interior resguarda a estrutura corporal e se conecta diretamente com os tecidos responsáveis pela nossa vida. Avessar o tule entretanto tem uma particularidade: é despropositado. Sem sentido porque o lado direito e o lado avesso desse tecido são iguais. Aqui reside a metáfora do avesso do corpo da bailarina que, interessada em romper as fronteiras de sua existência física, também insiste em mostrar seus avessos para si e para quem a observa. Como afirma Thereza Rocha (2016, p. 62) o corpo seria duplo psicofísico permeável que não conhece um dentro e um fora... O corpo da bailarina confunde o lado de fora como lado de dentro constantemente.

A gente veste o *tutu* ao contrário, amarra, desamarra, essas outras leituras que justamente quebram muita coisa. Como: “eu não posso usar o *tutu* com tal idade”, “eu não posso usar o *tutu* com tal contexto”... tem que usar com sapatilha e coque? Não necessariamente...a gente usa com tênis e *short*...olha que incrível! (Fala de Izabel numa das *lives* relâmpago realizadas no perfil de *Instagram* do @projeto_bailarinas em agosto de 2020).

Assim, criamos o formato de uso dos *tutus* dentro do projeto. Além dos *tutus*, usávamos blusas básicas de viscolycra em cores diferentes (branco, preto, rosa e cinza) e *shorts* de malha ligante ou malha fria sempre pretos. Cada uma tinha um modelo de blusa e uma cor particulares, mas todas eram frouxas. A Dayana Ferreira vestia uma blusa longa de mangas curtas na cor branca, a Izabel Souza vestia uma blusa cinza com mangas compridas, a Silvana Marques vestia uma blusa rosa também de manga longa e eu vestia uma blusa preta de mangas curtas. Nos pés, usávamos tênis. Estava completa nossa primeira proposta visual para nossos trajés.

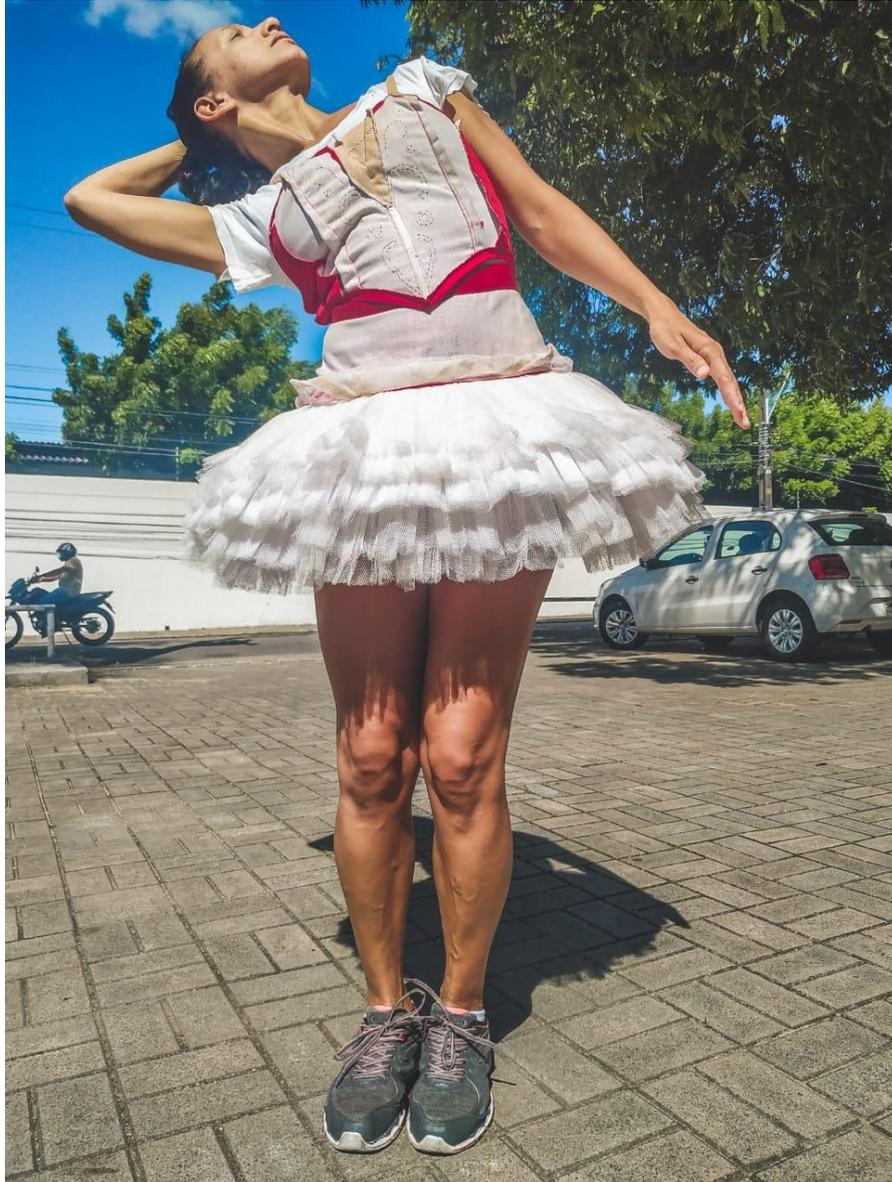


Imagem 19 - Dayana vestindo *tutu* pelo avesso. Foto Anderson Damasceno, 2019.

Seguimos na pesquisa com os *tutus* e com dança. Apuramos a coreografia e nossa aparência. Durante os ensaios e experimentos, o corpete foi ficando desimportante. O foco se fixou na saia e é com ela que se desenvolvem as ações a partir do dia 06 de março de 2020 quando nos apresentamos no Centro Cultural do Bom Jardim. Resolvemos concentrar as informações da imagem clássica da bailarina na parte que se mostrou para nós mais significativa e potente: a saia de tule armada bem acinturada. Daqui para frente, esse seria nosso *tutu*, decidimos. A outra parte inicialmente (e também, por conseguinte, do que seria “o traje completo da bailarina clássica”) não se faz necessária na composição que propomos. Usar a saia dele já traz consigo suas informações, seu DNA, sua evocação. De certa maneira, essa escolha

se aproxima de uma versão menos figurativa e mais fragmentada do assunto.

Ao retirarmos o corpete, significa que excluímos a parte do traje que representa, para nós, a opressão, o sufocamento e preservamos aquilo que, para nós, significa libertação. Digo isso porque na história da indumentária, o corpete é um instrumento do vestuário feminino que aparece para modelar o corpo de forma a diminuir a circunferência da cintura ressaltando o busto, sensualizando o corpo feminino às custas da amarração do abdômen e costelas causando dor e danos físicos. Já a saia curta deixa as pernas à mostra, diminui o volume e peso dos panos longos, silhueta facilitadora do movimento livre deixando a mulher com a possibilidade de mostrar as pernas em público. Suprimimos o corpete, e permanecemos com os demais elementos e com a mesma cartela de cores. Sempre com a opção de vestir o *tutu* pelo avesso.

Avessar.

Lembro-me de que nenhuma aparência pode ser escondida. Usar a figura de um corpo vestindo um *tutu* é assumir o caráter de manifesto dessa aparência e não negar a comunicação que acontece por ela. Fazemos isso conscientes dos estudos da moda que apontam a leitura das vestes e dos modos para compreender a sociedade. Reafirmamos a necessidade de falar sobre assuntos que tangem os corpos, gêneros, papéis sociais, visibilidades, trazendo essas questões para a arte performativa. Colocamos o foco nas conquistas sociais como a emancipação feminina, a liberdade de expressão, a afirmação das minorias, a aceitação das manifestações de gênero e, finalmente, pusemos-nos no desafio de trabalhar uma imagem que, não estabelecendo negação, provoca mudanças suficientes para uma nova visualidade daquilo que chamamos bailarinas.

2.3 *Tutu* coisa

Agora vou desenhar algumas relações entre o *tutu* e a arte contemporânea, pensando nele como um objeto, mas diferente do objeto de Baudrillard (1993) mencionado anteriormente. Para tal, encontro ressonância no texto 9 variações de 2012 sobre performance escrito pelo ensaísta, professor e dramaturgo André Lepecki e traduzido pela professora Sandra Meyer, no qual o autor se propõe a analisar o fenômeno da proliferação do uso das coisas e objetos ou tralhas em diversos trabalhos de dança experimental e performance nos últimos anos.

Lepecki (2012) inicia o texto defendendo o aparecimento do uso de coisas na cena da dança experimental atual e também na performance como sendo uma decisão mais política do que estética e que essa escolha deslocaria as noções de sujeito e objeto, de performer e arte

em detrimento de uma ligação profunda entre performatividade e coisidade. Ele propõe algumas variações teóricas sobre tal fenômeno. Essa abordagem me faz recordar o trabalho de algumas artistas. Trago exemplos de obras de artistas cearenses: o espetáculo “Vagabundos” de Andréia Pires que faz uso de vários quilos de roupas no palco durante as apresentações e o do espetáculo “À Beira de” da Silvia Moura que usa muitos elementos (pratos, mesa, diferentes comidas e flores) em sua composição.

Pensando a partir desse texto em relação ao “Projeto Bailarinas”, percebemos aplicações na primeira variação que tem por nome 'Variação do dispositivo' e parte das ideias de Agamben (2009) sobre a divisão do mundo contemporâneo entre os chamados 'organismos vivos' e 'dispositivos' que, confrontados, produzem a subjetividade. Neste caso, os indivíduos (organismos vivos) constroem suas sensibilidades individuais ao entrarem em contato com as coisas e objetos (dispositivos). As coisas e objetos produzem efeitos nos organismos vivos, modelando, capturando e controlando gestos, direcionando comportamentos. No caso do “Projeto Bailarinas”, o *tutu* é o objeto, a coisa-que-comanda, o dispositivo, aquilo que produz algo próprio de nós à medida que nos encontramos e nos relacionamos com ele. As ações do projeto estão intimamente ligadas à presença do *tutu* e como agimos respondendo a essa presença. Exemplo disso são as imagens produzidas em isolamento social. Elas consideraram a presença dos *tutus* em nosso cotidiano, dentro do ambiente caseiro e muitas vezes o *tutu* era a coisa-que-comanda a foto. Na nossa caminhada pelas calçadas do centro da cidade ou no bairro Bom Jardim, o *tutu* era a coisa-que-comandava nossos passos, posturas, gestos e comportamentos. Nesse momento, então, éramos produzidas por nossos *tutus* construindo aquilo que Lepecki (2012) vai chamar de subjetividade objetal.

Para a próxima variação comentada pelo autor, a da despossessão, ele propõe o nome de “coisa” para os objetos despossuídos de funcionalidade e dos critérios mercantis. A negação do seu uso dito correto ou pressuposto. Coisa é essa força des-possessiva e deformadora que todo objeto tem sobre o sujeito. Ideia que assemelha-se ao pensamento de objeto puro de Baudrillard (1993). Os sujeitos, ao possuírem uma coisa ou um objeto puro, os abstraem de suas projeções funcionais ordinárias e passam a tratá-los de maneira a gerar sentido a partir deles. Esse pensamento também está presente na ação “Bailarinas em conexão social” realizada no perfil @projeto_bailarinas no *Instagram*.

Importo-me, especialmente, com a quinta variação, a descolonizadora, quando o autor fala que quando uma obra de dança coloca o corpo ao lado de um objeto não evidenciado em sua funcionalidade, eles estabelecem apenas uma relação de habitarem o mesmo espaço. Lembro aqui do livro “Arte Contemporânea” de Michael Archer (2001) que, ao falar das o-

bras de arte colocadas no mundo a partir da pergunta: “e se isso for arte?”, posiciona o observador no lugar de decisão sobre aquilo visto e presenciado, para só então, aceitar ou desrespeitar. A ética de conviver com determinada obra vira evidência. Eu suporto um mundo no qual essa obra que estou presenciando exista? Uma espécie de ética das coisas, ou seja, colocar-se ao lado de um objeto pode ser visto como aceitar um mundo no qual esse objeto exista. Talvez essa leitura também possa vir do próprio objeto que aceita que o artista exista sem julgamento anterior.

Na possibilidade dos objetos serem percebidos como coisas, os *tutus* que utilizamos no “Projeto Bailarinas” podem simplesmente estar presentes na cena enquanto dançamos. Eles não precisam ter uma função específica. Em determinado momento de nossas danças, eles estão no colo dos observadores, nos bancos ou no chão. Eles, apenas ocupando o mesmo lugar que nossos corpos, estabelecem uma relação mútua de entendimento na qual ambos corpos e *tutus* podem conviver num mesmo mundo. Uma força. Talvez, uma força que atravessa os corpos que dançam, vestindo-os em seus movimentos e seus pensamentos de forma subjetiva, implícita. Exatamente o que fizemos em uma cena das ações dançadas apresentadas no Festival do Litoral Oeste em junho de 2019 na cidade de Itapipoca e na apresentação de março de 2020 no Centro Cultural do Bom Jardim onde, em determinado momento da coreografia, tiramos nossos *tutus*, deixamos com uma pessoa que nos assiste e dançamos sem eles. Nossas coisas nos assistem. Depois, pedimos ajuda para vesti-los novamente, deixando nossas coisas voltarem a habitar nossos corpos.

Todas as ações mencionadas aqui serão detalhadas mais adiante. Sigamos com a variação que continua essa lista. A variação ética iniciada com uma pergunta “como se envolver com a ética, a poética e a política que a alteridade radical da coisa propõe?” Mais uma vez, o autor coloca a importância das coisas serem deixadas em paz como coisas, aquilo fora da funcionalidade própria da lógica da sociedade do espetáculo ou do regime do objeto, do sujeito e da mercadoria. Como o corpo se conforma com o *tutu*? Quais movimentos são possíveis com ele? Vesti-lo pode ser um comando de criar coreografias. Que tal criar e ensaiar a coreografia de *tutu*, mas ele não ser usado efetivamente como figurino na cena? Seria o que restou da relação entre o corpo e o *tutu* o que seria apresentado publicamente. Uma relação possível. Uma autorização de convivências. Profunda. Subjacente. Coisada. Quando o *tutu* vira coisa, parece que é instaurada mais liberdade no que se faz e no que se vê causada pela ampliação dos possíveis.

No sétimo ponto, Lepecki (2012) fala de uma variação antipessoal. Algo que fuja da dimensão pessoal, da valorização do sujeito, da figura humana como centro. Coisa que não é

humana, que não é gente, que não é utensílio. Coisa que é coisa. No Ceará, existe o termo “coisado” que empregamos na linguagem verbal quando sentimos algo que não conseguimos identificar. Uma pessoa pode estar coisada quando tem um comportamento estranho ou quando suas ações parecem fora do normal. Algo pode estar coisado quando está fora do lugar ou fora do padrão. Existe ainda a expressão “estou coisada”, ou bem cearense “tô toda coisada” para tentar colocar em palavras uma sensação diferente, uma falta de explicação, um forte estranhamento. Essa falta de identificação acontece porque o que é sentido, muitas vezes, é algo que não se pode descrever ou diagnosticar em palavras, está no corpo. Coisado é algo que ainda não foi listado anteriormente. É um estado indefinido e transitório, porém forte o bastante para procurarmos uma denominação ainda que ela não exista de antemão.

Outro desdobramento é perceber que coisado pode ser algo cheio de coisas e, pela heterogeneidade de seus elementos, sem classificação estabelecida. Talvez a bailarina que vem se desenhando nessa pesquisa seja uma bailarina coisada. Uma dança e um corpo cheio de coisas tão diversas que não pode ou não se deseja definir. Com múltiplos significados, indefinida, ilimitada. Assim, no feminino, coisada: multidão de coisas heterogêneas. Coisado ou coisada é ainda uma forma de transformar palavras. O substantivo coisa se expande em verbo e adjetivo. Coisar, virar coisa, ser coisada... Pois bem, Lepecki (2012, p. 97) parece chegar para falar desse estado coisado da coisa, uma coisidade.

No “Projeto Bailarinas”, tratamos duas aparições como coisas de acordo com o texto do autor: a figura da bailarina e os *tutus*. Por um lado, eles são coisas que exercem suas forças sobre nós; que, através de suas existências, nos movem: são ambientes e dispositivos. Ainda, nos falam de memórias e sentidos, nos emocionam e nos provocam intimamente. Essa relação entre passado e presente, entre os ideais e realidades de mulheres que dançam, entre corpo e vestimenta, sintetizam tudo que conseguimos produzir com o projeto. O *tutu* é uma espécie de traje de super-heroína que não permite que estejamos no lugar de pessoas comuns. As bailarinas são uma espécie de mulheres super poderosas capazes de realizar seus desejos, empoderadas e autônomas. Juntos, bailarinas e *tutus*, são levados para um estado cênico imediato. Provocam as pessoas, chamam a atenção, estimulam conversas, fazem pensar em outras bailarinas de vários tempos e escolhas estéticas. Realmente, os *tutus* são parte fundamental na pesquisa que se apossou deles irreversivelmente. A principal dimensão dessa possessão é a dimensão da corporeidade. Os *tutus* forçam uma aparência de bailarinas (vestuário-experiência) e a partir dele nos aprofundamos bastante nas imagens que fomos capazes de criar.

3 ATO III: PERFORMANCE E DANÇA

As bailarinas estão juntas propondo danças em Fortaleza e Itapipoca para responder a pergunta “como permanecer bailarinas hoje?”. Elas vão comprar almoço no centro de Fortaleza, elas caminham nas ruas de Itapipoca, ocupam as calçadas, praças e centro cultural no bairro do Bom Jardim em Fortaleza.

Elas vivem o período de confinamento com as ações de prevenção à pandemia de Covid-19 que assola o mundo e, nesse momento, propõem ações virtuais. Uma delas chamada “Bailarinas em conexão social” ocupando o *Instagram* com fotos.

Neste último ato, com “A performance do tule”, um renascimento, uma nova maneira de ver a bailarina no mundo. A partilha é de imagens, textos e impressões das bailarinas em diversas situações, sempre dançando. Afinal de contas, para elas, dançar é inevitável.

3.1 Bailarinas no centro de Fortaleza

Vamos conversar sobre a ação do “Projeto Bailarinas” que firmou o *tutu* como nosso elemento marcante de pesquisa e um pouco mais de como foi o processo de incluí-lo em nossas investigações artísticas.

Depois de entrarmos em contato com a minha pequena coleção de *tutus*, que aconteceu em um dos nossos encontros, estávamos encantadas, como se tivéssemos encontrado um tesouro de joias antigas, aquela sensação de algo bonito e valioso nos havia tomado. Algo como uma paixão da que fala Baudrillard (1993) ao estudar os objetos possuídos. Segundo esse autor, a forma de lidar com um objeto possuído é diferente de seu uso comum porque o abstrai de suas funções portanto de sua utilidade. Com isso, o objeto passou a ocupar um lugar sentimental, depondo sobre nós, sendo então também a nossa representação de indivíduo.

Esse processo aconteceu e os *tutus* passaram a criar sensibilidades nos nossos encontros. Estavam presentes em nossas práticas, eram vestidos e experimentados de muitas formas. Mais que tudo, eles faziam com que pensássemos sobre nossas histórias e nos motivava criativamente. Valioso relatar que eles não cabiam em nossos corpos da maneira convencional de vestir, somente com muito esforço conseguíamos abotoar um pouco dos seus colchetes.

No dia 19 de junho de 2019, resolvemos realizar nossa primeira investigação pública usando os *tutus*. Vestimos o que cabia deles em nós. Logramos abotoar um dos colchetes, apenas o necessário para fixá-los em nossos corpos e saímos pelas calçadas e praças do centro da cidade de Fortaleza. Nosso roteiro era ir comprar o almoço num pequeno restaurante da rua Pedro

I no centro de Fortaleza saindo da Vila das Artes, que fica a quatro ou cinco quarteirões de lá. Passamos pela Casa do Barão de Camocim, atravessamos a rua General Sampaio com *sodan- ges* na faixa de pedestres, dançamos na praça da Bandeira, paramos um pouco na parada de ônibus, seguimos pela calçada no lado do sol, atravessamos a Avenida Duque de Caxias, fizemos uma pausa pousada na frente da antiga boate Divine, depois cruzamos mais uma vez na faixa de pedestres caminhando na meia ponta até chegar no restaurante da rua Pedro I. Lá pedimos nossa quentinha, eu pedi uma água de coco, pagamos e voltamos pelas mesmas ruas. Esses alguns quarteirões bastaram para mover muitas emoções dentro de nós. Sentíamos uma energia juvenil, uma vontade de posar, um ímpeto de dançar pelas ruas e calçadas. Éramos foco de atenção de alguns passantes curiosos. Muitos olhares. Foi um verdadeiro acontecimento.

Nossa aparição na vida cotidiana da cidade, nossa alteração de energia, nossa altivez andando, dançando e comprando os almoços nos mostrou a potência que a presença da bailarina tem. Nesse momento, essa presença estava sendo colocada em evidência pelo *tutu*, mais ainda, o *tutu* era responsável por ela.

Esses *tutus* não são apenas roupas cotidianas, eles são manifestação de bailarinas, eles são memórias de dança, eles são documentos (VIANA, 2015), são roupas-mundo (MESQUITA; PASCOLATO; GUERREIRO, 2015) e, por isso são capazes de alterarem nossos corpos dessa maneira. A bagagem trazida por eles afeta quem veste e quem vê. Quando documento, a vestimenta é parte da materialidade daquilo que podemos chamar de real pois está a fazer registro de um tempo. Através de seus componentes, fala de um período histórico, de um pensamento de mundo, de um tipo de produção artesanal/industrial, dos recursos naturais e tecnológicos disponíveis. Através de sua modelagem, afirma um pensamento sobre o corpo e sobre a beleza. Por suas cores, podemos imaginar o ambiente social, os humores e comportamentos. Suas funções denunciam a estrutura social, sendo portanto documentos, testemunhos aos quais podemos perguntar sobre as relações econômicas, de cultura e estéticas em que se incluíam (VIANA, 2015, p. 11).

Quando roupas-mundo, Mesquita, Pascolato e Guerreiro (2015) pensam nas possibilidades instauradas pelas roupas de criar novos universos, aproximando a roupa de uma construção de algo que ainda pode acontecer, de um futuro. Ao pensar diretamente nas obras do ex-tilista Ronaldo Fraga (denominação que ele mesmo utiliza para se identificar), compreendem as criações como sinais visuais ou um conjunto de componentes expressivos, invenções de idiomas, proposições de território que ampliam o porvir. Exaltam os contornos abertos das obras que encararam novas turbulências para inventar outro lugar, e assim, ampliar os possí-

veis.



Imagem 20 - Registro da ação “Bailarinhas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.

Então, falar de como a roupa afeta o corpo é ler/sentir imagens. É perceber atitudes, posturas e gestos provocados ou permitidos pelas vestimentas. Quando vestimos uma roupa, vestimos seu passado, presente e futuro. Colocamos nosso corpo em relação àquilo que a roupa traz. É uma dança. É uma relação. A roupa me dá, meu corpo responde e a roupa responde à resposta corporal. Pode acontecer uma variedade de diálogos: fala mansa de acolhimento, debates, argumentações, gritos de euforias, comandos, seduções... O corpo oferece enquanto a roupa abraça e a roupa presenteia enquanto o corpo incorpora. Um jogo de esconder e exibir. Um tal de apertar e afrouxar. Relações especialmente captadas pelos olhos como imagem. Não é à toa que no livro “O espírito das roupas: a moda do século dezenove”, escrito em 1987 por Gilda de Mello e Souza, existe todo um capítulo dedicado a fotografias do século XIX

intitulado “O gesto, a atitude, a roupa...” apenas com imagens e breves legendas. A curiosidade da ausência de palavras escritas reafirma a importância da imagem para as leituras de moda e vestuário. Imagens são textos.

Partilho uma experiência vivida no período da quarentena. Coloquei-me o comando de vestir todas as roupas do meu guarda-roupas. Para isso, as regras eram simples: sempre que sujasse uma roupa ao usá-la, deveria ser lavada e esta não seria recolocada no guarda-roupas até fossem usadas todas as roupas restantes. Esse experimento durou exatos 83 dias. Trago esse relato para rememorar como meu corpo pensa roupa. Sensações diferentes eram despertadas ao uso de cada peça. Lavar banheiro com roupa de festa, trabalhar com roupa de malhar, cuidar do jardim de biquíni, estudar com uma roupa apertada... impeditivos, restrições, carícias, desconfortos, a roupa traz consigo informações que provocam os corpos. Ainda tinha a diversão da surpresa da minha família a cada troca de roupa que era feita (um pouco a sensação de ser vista nas ruas com o *tutu*). Corpos afetados pelas roupas ao vestir, ao observar e ao ser observada.

Os exercícios realizados por nós no centro da cidade foram, inicialmente, experimentos na rua daquilo treinado em sala de aula no ambiente interno da Vila das Artes. Com o tempo, observamos que trabalhar dentro da Vila não nos motivava tanto quanto sair para a rua. Era na rua que sentíamos as coisas verdadeiramente acontecendo, que éramos vistas e experimentávamos a reação das pessoas. A relação social entre pessoas mediada por imagens, a sociedade como espetáculo a tornar-se o modelo atual da vida dominante como diria Debord (1997). No nosso entendimento, ao realizarmos ações do “Projeto Bailarinas”, a realidade surge no espetáculo do real que está em toda parte. Tão real e espetacular como bailarinas irem comprar o almoço num pequeno restaurante no centro da cidade vestidas com seus *tutus*.

A escolha de experimentar nas áreas externas forçou a nossa presença de artistas no dia a dia das pessoas em seus cotidianos. Foi, para nós, efetivo. Pareceu-nos mais real. Foi construção de mundo. Começamos a entender que nossa experiência era de dança, mas que também era outra coisa, era também de performance. Compreensão que evocou em nós a relação da dança com a sociedade atual:

A percepção e a produção de ações-movimentos do corpo que dança não prescindem das informações que estão no mundo e, num compromisso crítico-reflexivo, aproximam a dança daquilo que ela enuncia. Pensar a dança como um fazer que é dizer e, onde, dança e política coexistam aciona outros modos de agir artisticamente, capaz de discutir, com o seu fazer, qual o “lugar” da dança na sociedade atual (SETENTA, 2008, p. 12).

O lugar da dança para nós tinha se expandido da sala ou dos teatros para as ruas, calçadas, restaurantes, faixas de pedestre. Ganhar o espaço público reafirma que artistas ocupam os espaços sociais e são pessoas comuns, mulheres reais. Uma observação interessante nessa ação foi a de não termos um público nos assistindo, porém um grande número de transeuntes observadores. Como estávamos no cotidiano da cidade, em locais de muito trânsito, fomos vistas por muitas pessoas. Interrompemos o fluxo usual dos passantes nas ruas, atrapalhamos o passear nas calçadas com nossos grandes *tutus*, borramos a paisagem com nossa presença. Porém, mais que tudo, percebemos que o fato de não ter um público determinado para assistir nossa ação, não tirava dela seu sentido. Íamos aprendendo no fazer o que é performar.

Para o professor Gilmar de Carvalho (2011, p. 22), no livro “A performance ensaiada”, a performance existe e não precisa de hora marcada ou de público previamente convocado para legitimá-la. Ela se realiza ao deformar nossa imagem nos espelhos que nos decompõem nos mostruários dos vendedores ambulantes. Está num gesto que ficou no ar, numa dança que não demos conta que fizemos quando rodopiamos na chuva, quando somos empurrados numa fila de ônibus, quando esbarramos com as pessoas, nas ruas... Diz que performance é o fazer. Avança na ideia de que a performance não é um espetáculo, mas uma vivência que diz, em outros códigos e convenções, aquilo que antes foi interiorizado, realizado, sofrido, gozado. A performance se desencadeia sempre a partir de uma centelha. Implica em fruição, mas será sempre mais interessante para quem participa do que para quem assume a condição de espectador. É como se não houvesse receptor na performance, mas emissores se confundissem com receptores, por opção, cumplicidade...

Ainda sobre o público, Rocha (2016, p. 52) fala que a plateia não é mais, nunca fora, aliás, o centro atribuidor de sentido, antes, move-se ali junto com o espetáculo. E assim sendo, pode estar em diferentes contextos desde sentados num teatro até atravessando uma rua no centro da cidade.



Imagem 21 - Registro da ação “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.

Lidar com as improvisações é característica da performance. Não há ensaio. O que acontece é da ordem do momento. Não é o mesmo que aprender uma coreografia, ensaiá-la várias vezes e realizar uma apresentação dentro do ambiente controlado do teatro. Nas apresentações de dança convencionais nos espaços cênicos, a busca pelo controle é grande. Sabemos a hora de entrar, os movimentos a serem feitos, a duração e ritmo da música, sabemos também a hora de sair do palco para finalizar a cena. Na performance não acontece o mesmo, pelo menos não da mesma forma. O imprevisível está bem mais presente, inclusive é um elemento primordial para trazer a veracidade da ação. Lidar com aquilo que não estava programado, abrir espaço para interações com outras pessoas, perceber com nossa sensibilidade a hora de iniciar a coreografia e a hora de terminar a performance foram aprendizados adquiridos à medida que realizávamos as ações.

Esses aprendizados serviram tanto para a escrita aqui apresentada e também para a continuidade de nossas iniciativas no “Projeto Bailarinas”. Como nos brinda Fernandes

(2016):

A simultaneidade entre mover criativamente, pesquisar, escrever, interagir com palavras, símbolos, elementos variados (da natureza ou urbanos, tecnologias, figurinos etc.) implica na integração dinâmica entre os vários níveis somáticos, como sensação, sentimento, pensamento, intuição, na criação de conhecimento em e a partir da prática em movimento relacional. É esta ênfase na prática em movimento que nos permite extrapolar a dança apenas como processo e obra artística, para modos efetivos de pesquisar e viver, isto é, modos de criar conhecimento no universo acadêmico e para além dele (FERNANDES, 2016, p. 07).

A produção artística é uma forma de pesquisa, quer seja artística ou científica. No caso de Ciane Fernandes (2016), ao defender a PaR, *Performance as Research*, diz que a performance pode ser uma forma de pesquisa a ser somada às outras pesquisas mais usuais (quantitativa e qualitativa por exemplo). O interessante dessa tese é que traz a possibilidade de realizar pesquisa a partir daquilo que é experienciado e vivido. Fazer para perceber o que emerge.

Esse pensamento permeia nosso escrito criado a partir do experimentado e do vivido. Não partimos de um problema anterior, de uma hipótese, e sim de uma vontade de fazer. A prática produz a pesquisa e, com ela, revela conhecimentos. Além do que, na performance como pesquisa, o sujeito está completamente implicado. Os rumos da pesquisa são determinados por suas ações.

Continuamos a pensar em dança, mas não dança clássica e sim uma abordagem de dança dentro de pensamentos contemporâneos e com características da performance também. É uma dança performativa, como diria Jussara Setenta (2008). E nessa dança:

Propõe-se um jeito diferenciado de observar o corpo que dança que, no seu fazer, se torna um fazer-dizer. A performatividade é trazida para discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-fala na forma de dança. A observação da produção desse falar propicia a percepção de que o corpo que dança organiza e constitui (configura) sua fala no fazer, além de destacar que esta fala é construída no e pelo o corpo (SETENTA, 2008, p. 12).

O corpo que dança contemporaneamente tem um dizer que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento. E quando ele diz de sua experimentação, faz isso como dança. Assim, a dança não é produto do corpo que lhe antecede, mas produção de corpo que lhe corresponde (ROCHA, 2016, p. 62). Assim, a nossa dança é produção do nosso corpo nesse momento que interfere de modo contundente na vida urbana, alterando os fluxos habituais do cotidiano e abrindo fissuras nas relações esperadas entre a pessoa e o lugar. Em momentos como esses, os usos de si e da cidade evidenciam sua inelutável conjunção. (ROCHA, 2016, p. 63)

Eu bailarina que performo com outras bailarinas no meio da rua, dançamos e dizemos

no momento da nossa ação, e, nesse vai e vem, produzimos conhecimento para nós e para quem nos observa.



Imagem 22 - Registro da ação “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.



Imagem 23 - Registro da ação “Bailarinas vão comprar almoço no centro de Fortaleza”. Foto Silvana Marques, 2019.

3.2 Bailarinas em Itapipoca

Um pouco depois, em julho de 2019, participamos da IX edição do Festival do Litoral Oeste, um evento de dança anual articulado pelas cidades de Itapipoca, Paracuru e Trairi. Na dança apresentada, assumimos o caráter performativo que o projeto tinha. Desejando explorar mais as possibilidades da performance, propusemos a “Ação performativa I: aspectos da presença”.

Tratava-se de um conjunto de ações que experimentava partituras coreográficas, uso do *tutu* na cidade de Itapipoca e interação com os moradores de lá. Para desenvolver essa proposta, recorremos aos escritos de performance de Eleonora Fabião (2009). Fizemos isso porque Eleonora é uma artista que circula muito no meio da dança, inclusive tendo participado de algumas edições da Bienal Internacional de Dança do Ceará, evento importante da cidade e do interior, e desejávamos experimentar a performance sob seu ponto de vista.

Nosso programa performativo (FABIÃO, 2009) era sair do hotel fazendo o percurso até a praça da matriz vestidas com os *tutus*. Durante o trajeto, dançar e conversar sobre nossas histórias de bailarinas. Ao chegar na praça, tirar os *tutus* e realizar uma coreografia previamente ensaiada. Depois, voltar a vesti-los para retornar ao hotel.

Segue uma lista de ações que nos movia pra esse percurso:

- Vestir uma roupa guardada por mais de 20 anos;
- Mostrar seu avesso;
- Vestir-se e desvestir-se;
- Pedir ajuda;
- Contar uma história sua que fale de dança;
- Ensinar uma coisa pra alguém;
- Jogar;
- Dançar;
- Olhar e ser olhado;
- Entrar e sair da paisagem;
- Resolver problemas;
- Criar problemas;
- Perceber os começos;
- Não assumir os finais.

Nesse momento, experimentamos a performance através das ações performativas descritas por Eleonora Fabião (2009, p. 03) como programas ou um tipo de ação metodicamente

calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Vivemos uma grande experiência de performance de rua. Uma verdadeira *live art* como diria Cohen (2002):

A live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. (COHEN, 2002, p. 45)

Aquela caminhada nos deixou vivas, ativas e excitadas. Fez muito sentido. É como se fossemos mais nós mesmas ao assumir a nossa bailarina no mundo. Aconteceu uma mutação que nos transformou em nós mesmas na dimensão de bailarinas, naquelas heroínas que são mais fortes porque estão juntas realizando suas danças e, assim, criando a possibilidade dessas danças continuarem existindo. Estar nas ruas e calçadas de Itapipoca, pedir carona para um senhor agricultor, conversar com o vendedor de chocolates, pedir um copo de água na casa alheia... Esses acontecimentos, essa interação com o dia a dia das pessoas confere uma dessacralização da arte, retirando a dança dos palcos e posicionando-a nas praças, calçadas, portões...



Imagem 24 - Dayana Ferreira na Praça da Matriz em Itapipoca dentro da programação do Festival do Litoral Oeste. Foto Carlos Nascimento, 2019.

No ensaio “Coreopolítica e coreopolícia” escrito por André Lepecki (2012), o pesquisador aborda de que modo “coreografia” pode ser usada simultaneamente como prática política e como enquadramento teórico que mapeia, de modo incisivo, performances de mobilidade e mobilização em cenários urbanos de contestação. Nós usaremos a experiência da apresentação no Festival do Litoral Oeste para enxergar as rachaduras convergentes entre o pensamento de Lepecki (2012) e nossa pesquisa.

Ao caminharmos pelas ruas do centro da cidade de Itapipoca vestidas com *tutus*, provocamos fissuras no espaço urbano. Entretanto, só depois, fomos capazes de perceber como as fissuras urbanas também nos performaram. Escolher um portão para pedir um copo de água, pedir carona e conversar com um vendedor ambulante, por exemplo, são formas de sermos coreografadas pela cidade.

Ao defender o elo teórico-epistemológico-político-coreográfico, Lepecki (2012, p. 45) acredita na capacidade da dança em teorizar o contexto social onde emerge, de interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades de participação. Assim, a dança cobraria uma particular força crítica, segundo ele. Foi essa a sensação ao dançarmos na Praça da Matriz de Itapipoca em meio a uma feira agroecológica que acontecia no mesmo instante que nos apresentávamos: reivindicamos o lugar da arte no cotidiano das cidades do interior cearense, colocamos em evidência a bailarina profissional da dança que precisa e deve ser valorizada.



projeto_bailarinas



Curtido por **izabel_sousaa** e outras 58 pessoas

projeto_bailarinas #litoraldancefestival #bailarinas
#todoprojetocomecadomeio

31 de julho de 2019 • Ver tradução



projeto_bailarinas



Curtido por **criscriscordeiro** e outras **37** pessoas

projeto_bailarinas Qual a sensação de estar vestida com um tutu na cidade?... mais

criscriscordeiro Eu amo. Acho esteticamente lindo e o close é certo!



projeto_bailarinas Pense num comentário motivador



3.3 Bailarinas no Bom Jardim



Imagem 27 - Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.

A apresentação do “Projeto Bailarinas” no Centro Cultural do Bom Jardim foi uma de nossas ações mais complexas porque envolveu muitas camadas: a criação coreográfica, o uso do espaço cênico dentro de um teatro, uma caminhada no bairro, o uso dos *tutus*, a interação com o público e uma trilha sonora com a compilação de algumas de nossas conversas sobre ser bailarina e sobre o projeto.

A criação coreográfica foi desenvolvida a partir dos desejos relacionados com o ser bailarina de cada uma das mulheres que estavam no elenco. Para Izabel, o seu desejo e sua necessidade naquele momento, em torno da movimentação que deveria estar na coreografia, era uma sequência de movimentos de dança clássica feita na diagonal do espaço, algo parecido com exercícios de aula. Para fazer isso, Izabel construiu uma sequência de passos que fomos experimentando e, a partir dela, desenvolvemos uma grande cena dentro do trabalho que seria a repetição da sequência até a exaustão. Assim, fizemos com as outras bailarinas, cada uma fazia sua proposição, experimentamos essa proposição juntas e desenvolvemos as cenas

do trabalho.



Imagem 28 - Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.



Imagem 29 - Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.

Estávamos seguras de que não queríamos ocupar apenas o espaço interno do teatro do Centro Cultural do Bom Jardim uma pois as experiências de estarmos em vários lugares da cidade de Fortaleza e Itapipoca foram muito valiosas e gostaríamos de continuar nessa ocupação. Então, decidimos juntar alguns espaços na apresentação. O roteiro desenvolvido coletivamente foi sair do centro cultural com os *tutus* em nossas mãos até chegar na praça Santa Cecília. Lá, vestimos juntas os *tutus* e iniciamos a movimentação proposta pela Dayana. Depois, fizemos a caminhada proposta por mim voltando da praça até chegar no centro cultural outra vez. Ao longo da caminhada, construímos nas calçadas, nos cruzamentos, nas fachadas das casas, presenças inspiradas no vocabulário de dança clássica revisitando a imagem mais conhecida da obra romântica “*Pas de Quatre*” de 1845 já mencionada anteriormente no texto.

Trago para análise dessa experiência de estar no bairro do Bom Jardim, grande aproximação com o conceito de coreopolítica de André Lepecki (2012) que foi mencionado no texto da ação das bailarinas no centro da cidade de Fortaleza. Naquele momento, o desenho estava sendo iniciado, porém, na ação de Itapipoca e aqui a aproximação se fez maior. Sentimos mais intimidade com o chão que pisávamos. A relação de ocupar o chão à medida que deixávamos o chão nos ocupar fazia sentido.

Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012, p. 47)

Bailarinas-Itapipoca-Bom Jardim-Bailarinas-Centro-Bailarinas-Fortaleza.

Esses lugares modificaram o “Projeto Bailarinas” nas dimensões das coreografias e também nas ideias e ideologias que nos guiavam. Percebemos o sentido de estar em lugares diferentes dos palcos e teatros, a força que é conversar com pessoas nas ruas e a emoção de colocar a bailarina publicamente para provocar as pessoas e os espaços.

A essa altura, muitas pessoas começaram a nos acompanhar na caminhada. Ao chegar no centro cultural, pedimos ajuda para retirar nossos *tutus* e segurá-los enquanto executamos uma coreografia que era um jogo de usar nossas blusas como conexão entre nossos corpos e como brincadeira. Depois desse momento, voltamos e pedimos para as pessoas que estavam com nossos *tutus*, ajudassem a vesti-lo novamente. Ir e voltar. Vestir, desvestir, vestir.



Imagem 30 - Registro do “Projeto Bailarinas” no bairro do Bom Jardim. Foto Darlene Andrade, 2019.

Só então entramos no teatro. Já cansadas pelo percurso. No palco, revisitamos mais uma vez as posturas clássicas inspiradas na imagem do “*Pas de Quatre*” (1845), mudando de posições entre nós e ocupando bem o espaço usando pausas e caminhadas. Até que nos colocamos para dançar a diagonal da Izabel ao som das nossas próprias vozes falando sobre como é ser bailarina. Depois disso, dançamos a sequência de movimentos no chão da Silvana. Ao final, chegamos perto da plateia e pedimos novamente para nos ajudarem a tirar nossos *tutus* e segurá-los, enquanto havia uma daquelas conversas entre artistas e público comuns nos espaços culturais da cidade de Fortaleza. Então, aconteceu algo inesperado, enquanto conversávamos, convidamos pessoas para vestir os *tutus* e elas aceitaram. Repetir, repetir, até ficar diferente. (BARROS, 2016, p. 16)

O que aconteceu quando os *tutus* foram vestidos por outros corpos, foi uma grande ampliação de suas possibilidades estéticas e políticas. Visualizamos a potência das extensões colocadas em forma de elástico no local do abotoamento das peças. Foi especial presenciar pessoas tão distintas vestindo *tutus*. Diferentes corpos, gêneros, idades e formações técnicas.



Imagem 31 - Apresentação do “Projeto Bailarinas” no Centro Cultural do Bom Jardim. Foto San Cruz, 2019.



Imagem 32 - Apresentação do “Projeto Bailarinas” no Centro Cultural do Bom Jardim. Foto San Cruz, 2019.



Imagem 33 - Apresentação do Projeto Bailarinas no Centro Cultural do Bom Jardim. Foto San Cruz, 2019.

Esse momento foi um acontecimento. Alguns desses corpos nunca imaginaram poder um dia colocar uma peça como essa (cheia de histórias relacionadas ao balé clássico) de uma forma contemporânea, apoiados por bailarinas. Mais uma vez estamos diante de um vestuário-experiência.

Interessante voltar para o pensamento de Lepecki (2012) e pontuar como ele compreende coreografia. Para o autor, ela não é imagem ou metáfora. Ele diz uma antimetáfora, conceito e matéria prima que pode ter em si mesma um componente de crítica ao entrar em contato com o urbano e com as relações. Diz mais:

Antimetáforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir (LEPECKI, 2012, p. 46).



Imagem 34 - Apresentação do “Projeto Bailarinas” no Centro Cultural do Bom Jardim, Foto Darlene Andrade, 2019.

Desde o começo do “Projeto Bailarinas”, nossa intenção era usar o vocabulário e o

universo da dança clássica para realizar criações contemporâneas. Imaginávamos que estaríamos praticando dança contemporânea, portanto. Com essa ação no Centro Cultural do Bom Jardim, percebemos que o que estava acontecendo conversava com o que Jussara Setenta (2008) vai chamar de dança com caráter performativo:

A dança, enquanto sistema complexo organiza sua fala, sua ação performativa num discurso. Expressas nesse discurso encontram-se informações diversas que num processo contínuo de transformação, combinam, emitem, recebem, trocam e produzem informação. As ações performativas se constroem nesse processo, que é da natureza do *continuum*, que aposta na experiência das ações para a produção de significados. Um corpo de dança contemporânea será performativo quando tiver uma marca no seu modo de enunciar a dança: precisará ser um fazer-dizer com investimento em ações e organizações corporais que busquem realizar (performativizar) as ideias em movimentos e em tratá-las de maneira crítico-reflexiva. Esta diferença entre os fazeres representa um ponto político crucial na compreensão e discussão da performatividade na dança contemporânea (SETENTA, 2008, p. 12).

O fazer-dizer a que se refere é instigado nos atos de fala do filósofo J.L.Austin (1911-1960). O fazer na dança, segundo ela, pode ser um fazer-dizer quando os atos performam discursos, quando o corpo assume o papel de fala, as ideias aparecem em forma de movimento e a dança se constrói no momento do agora sem recorrer a padrões previamente conhecidos. Cria-se a fala ao falar, cria-se a dança ao dançar. Performa-se. Performo-me.

3.4 Bailarinas em conexão social



Imagem 35 - Bailarina com cesto de roupa. *Post no Instagram. 2020.*

No dia 18 de março de 2020, foi declarado estado de emergência sanitária para prevenção do contágio do vírus Covid-19 em Fortaleza. Estava acontecendo algo nunca experienciado por nós. Uma doença avassaladora e desconhecida tomou conta das ruas do mundo. Pessoas morrendo rapidamente e a doença se espalhando sem controle. Nós escutávamos as notícias de outros países com apreensão. Mesmo com a sensação de estarmos longe dos lugares contaminados, em pouco tempo, o vírus chegou ao Brasil.

Ainda com os estudos científicos em andamento, sem certezas de como curar a doença, as medidas tomadas para prevenção foram de isolamento social, uso de máscaras, álcool 70% e conscientização da população para não realizar aglomerações. Fazer testes para rápido diagnóstico e tratamento da doença também eram incentivados.



Imagem 36 - Bailarinas na cozinha. *Post no Instagram. 2020.*

O momento era de incertezas, medo, apreensão, ansiedade e adaptação. As crianças ficaram sem poder ir à escola, os comércios fecharam, a Vila das Artes também ficou com um funcionamento apenas através de atividades remotas online. Nós ficamos em casa pois a medida de isolamento social restringiu o trânsito das pessoas na cidade.

No primeiro mês, o “Projeto Bailarinas” estava, como muitas pessoas, com vontade de resistir, de continuar suas ações e pensando que em breve a situação melhoraria. Então, muito pronto, propusemos uma série de imagens a serem postadas na plataforma do Instagram chamada “Bailarinas em conexão social” que estabelecia fazer um retrato da vida cotidiana da bailarina em ambiente doméstico. Cada uma de nós nos fotografamos em situações de tarefas de casa usando os tutus e compartilhamos essas imagens com a legenda Bailarinas em cone-

xão social. Nesse momento, mais que nunca, lavar roupa, varrer casa, cozinhar, olhar na janela, costurar eram atividades de bailarinas.

Desconstruções. Reconstruções.



Imagem 37 - Bailarina no quarto. *Post no Instagram. 2020.*

Importante dizer que, durante o projeto, produzimos o perfil de Instagram @projeto_bailarinas com a finalidade de registrar nossas descobertas, dividindo-as com outras pessoas. A escolha pela plataforma Instagram teve como principal motivação o grande alcance dessa ferramenta para partilhar, pesquisar, registrar e interagir durante o processo criativo do projeto. Com uma conta do Instagram, poderíamos nos comunicar com diversas pessoas em diversos locais do mundo. É uma ferramenta gratuita e que já estava no nosso cotidiano individual, uma vez que todas nós já mantínhamos contas pessoais. Isso facilitou o vínculo entre nossas contas pessoais e a conta do projeto trazendo interatividade através de postagens também em nossos perfis pessoais.

Algoritmos dançantes.

O *Instagram* foi um aplicativo lançado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger vendido para o *Facebook* em 2012. Ele ganhou muitos adeptos no Brasil logo depois de seu lançamento. Dizia-se entre os jovens da época que era o novo Facebook significando que muitos usuários migrariam do *Facebook* para o *Instagram*. Com o nome fazendo referência ao instantâneo, esse aplicativo passou a ser muito usado pelas marcas de moda de todo mundo. De certa maneira, o acesso aos produtos e às informações chegava com uma velocidade nunca vista antes: em tempo real ou quase isso. A sensação de presenciar as postagens de outras pessoas no momento em que elas eram feitas, trouxe uma espécie de aproximação inusitada entre as pessoas. Com o *Instagram*, por exemplo, você poderia ver o lançamento de uma coleção da Dior no seu celular, na hora que o desfile estava acontecendo, sem pagar ingresso por isso e sem estar na lista de convidados dessa marca. Possibilidade que nunca tinha sido realidade antes.

Outro exemplo de uso seria acompanhar trechos de ensaios de obras que estão em plena montagem através dos perfis de atrizes ou bailarinas. As instituições, artistas e pessoas comuns interagindo de maneira mais informal, mais próxima, com mais frequência e usando o tempo real foram algumas características que levaram a grande adesão do aplicativo no mundo. Foi através do aplicativo que conheci a Ingrid Silva (@ingridsilva), bailarina negra do Harlem *Ballet* em Nova Iorque, que acaba de ser mãe e que discursa a favor do empoderamento de mulheres no mundo todo. É dela a sapatilha de ponta do acervo do Museu Nacional de Arte Africana Smithsonian, nos Estados Unidos. Ela também esteve na capa da *Vogue* em 2020 fotografada por Henrique Gendre ajudando a dar visibilidade ao corpo da mulher negra nas artes e na condição de mãe. Outra bailarina que conheci foi a Júlia Del Bianco (@danceforplus e @judelbi) uma mulher *plus size* que ensina dança clássica e defende princípios de inclusão de corpos gordos na dança cênica. Ela publicou um vídeo seu dançando a Morte do Cisne nas pontas e de tutu que teve muita repercussão.

A interface do aplicativo concentra-se em imagens, legendas, comentários, *likes* e *stories*. O “Projeto Bailarinas” usa essas opções para registrar as ações ao publicarmos as imagens (fotos e vídeos), as legendas são espaço de partilha de nossas reflexões, os comentários, *likes* e *stories* são possibilidades de interação com outras bailarinas e com outras pessoas. O *feed* do projeto é onde está abrigado o conjunto das imagens publicadas durante todo o tempo de existência do perfil. Esse espaço funciona como um álbum de fotografias virtual que pode ser acessado a qualquer momento por quem tiver acesso de entrada no aplicativo. Também pode servir como um portfólio de nossas ações com as datas de postagem a demarcar o tempo delas.

O *Instagram* cumpriu um papel importante para o projeto porque, com ele, conseguimos realizar ações e interagir mesmo permanecendo cada uma em sua casa. Postamos 41 imagens na ação “Bailarinas em conexão social” e uma das coisas que aconteceu foi que a construção de imagem que elaboramos para as ações anteriores foi se transformando brutalmente. As primeiras imagens conservavam todos os elementos que já estávamos usando: blusa, short, tutu e tênis. Conservavam também uma certa postura e vocabulário de movimento usado nas performances anteriores. A variação mais presente, em princípio, estava no ambiente ocupado pelas bailarinas, da rua fomos para o interior de nossas casas.



Imagem 38 - Bailarinas em casa. *Post no Instagram, 2020.*

Pouco tempo depois, alguns elementos foram desaparecendo ao mesmo tempo que outros apareciam. Uma de nós fotografou-se com o tutu na cabeça e depois incluiu um chapéu de fantasias de carnaval. Depois, outra de nós fotografou-se usando o tutu e um top de roupa *fitness*. Outra de nós usava tutu, blusa e chinelos de couro. Depois o tutu saiu da cintura e foi para o pescoço. Mais na frente, saiu do corpo e foi para o chão, serviu até de cama para gato. Um grande embaralhamento. Rupturas daquilo que havíamos experimentado até então como imagem e como ação. Poderíamos considerar esse experimento um exemplo da relação entre corpo e ambiente, na qual um altera o outro, aqui a casa alterando as bailarinas e as bailarinas alterando suas maneiras de se apresentar para o mundo.

Outra forma de dizer: rachaduras, lugar que emerge do chão no desejo de uma nova vida (LEPECKI, 2012, p. 57). Dessa rachadura do espaço e do tempo pandêmico, surge um sujeito que, segundo o autor, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento. Um novo caminho.

Nosso trabalho em coletivo, afirmando as autonomias e respeitando as propostas das envolvidas, aceita o risco das mudanças de trajeto. Aqui parece que o caminho estava mudando, que a nossa coreografia e a nossa aparência estavam sendo desconstruídas. Embaralhadas. Tendo em vista as mudanças de contexto, de ambiente, mudamos também o corpo, seu movimento e sua fronteira, a vestimenta. O que aconteceu aqui, nesse embaralhamento, foi uma ressignificação de nosso corpomídia (KATZ, H; GREINER, 2005) de bailarinas.

Assim sendo, podemos pensar a figura da bailarina assumindo muitas outras formas, muitas outras possibilidades. Nossa bailarina estava coisada. Agora podíamos ver a bailarina em contextos diversos: lavando roupa, varrendo chão, cuidando de criança, se olhando no espelho... Só podíamos vê-la assim porque nos autorizamos a experimentá-la de forma plural.

Percebemos a bailarina realmente se mover com o tempo.



Imagem 39 - Bailarina com *tutu* na cabeça. Post no *Instagram*, 2020.



Imagem 40 - Bailarina varrendo a casa. *Post no Instagram, 2020.*

A partir de Cohen (2002), podemos analisar o que se passa nessa ação como sendo uma *collage*, um encontro de imagens. Segundo o autor, a *collage* é uma estrutura da performance que traz as ações de colar, editar e modificar para sua realização. Ele comenta que:

...há um processo de distanciamento — que se obtém a partir da utilização da *collage* como estrutura. Esse distanciamento, produzido pela recriação da realidade (como no exemplo citado por ele no livro “A performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de experimentação” — um homem com cabeça de águia) não vai provocar uma separação entre vida (no que diz respeito aos acontecimentos cotidia-

nos) e arte, mas, pelo contrário, vai possibilitar a estimulação do aparelho sensório para outras leituras dos acontecimentos de vida. A arte funcionaria, dessa forma, como uma chave para uma *decodificação mágica da realidade* (COHEN, 2002, p. 63).

No caso do “Projeto Bailarinas” na dança “Bailarinas em conexão social”, a sobreposição de possibilidades foi se adensando à medida que experimentávamos a bailarina dentro do espaço doméstico no período da pandemia. Os afazeres de casa, as mulheres cansadas, o tédio, a ansiedade, a repetição, o corpo e o *tutu* iam tomando propostas imagéticas de desmembramentos infinitos, que são as possibilidades de reler o mundo (COHEN, 2002, p. 63). Percebemos, também, o sentido de livre associação usado na criação das imagens. Segundo o autor, é sinal de uma linguagem gerativa no lugar de uma linguagem normativa. Ou seja, não estávamos buscando uma hierarquia das normas, um vocabulário fechado, estávamos trabalhando com fragmentos cuja organização dependia da figura do colador, neste caso as bailarinas. As mulheres que performavam possuíam papel fundamental em gerar as livres associações e propor suas leituras de mundo na manipulação e sobreposição dos elementos disponíveis para elas no momento da ação.

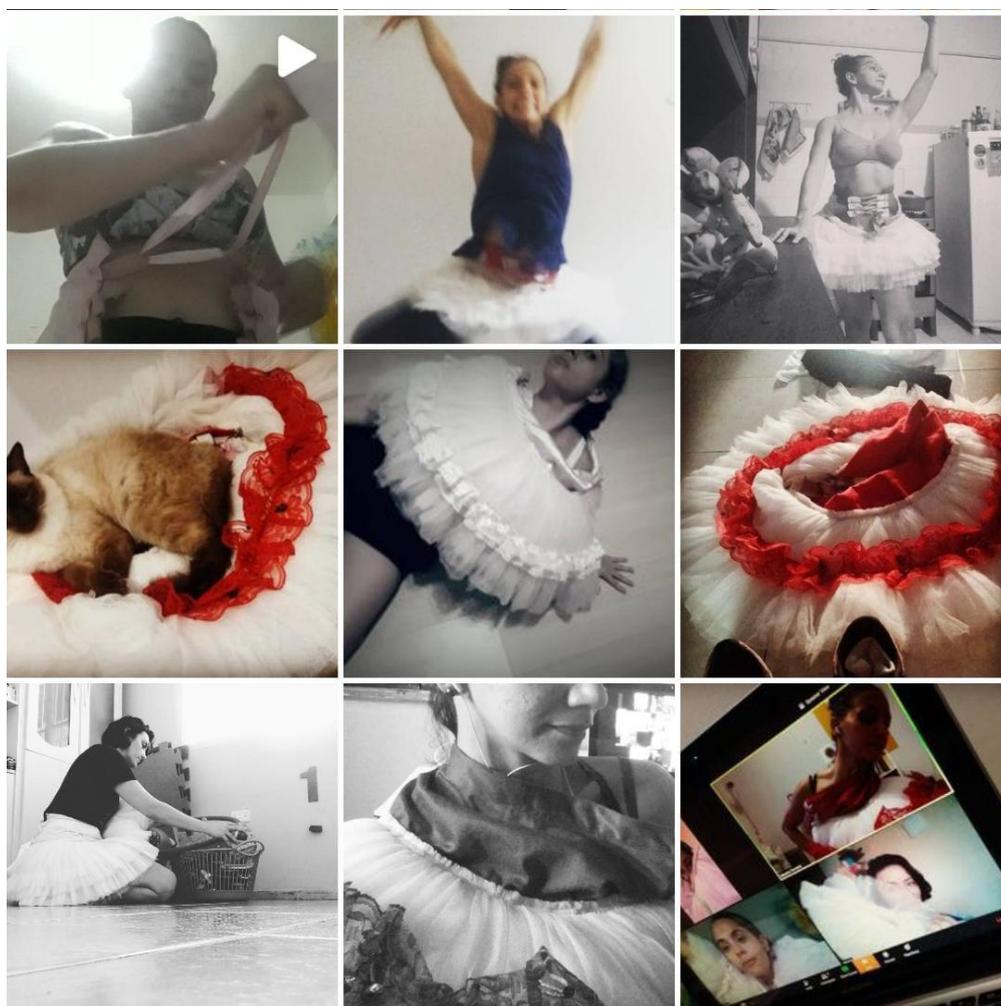


Imagem 41 - Recorte do *feed* de imagens do perfil @projeto_bailarinas no *Instagram*, 2020.

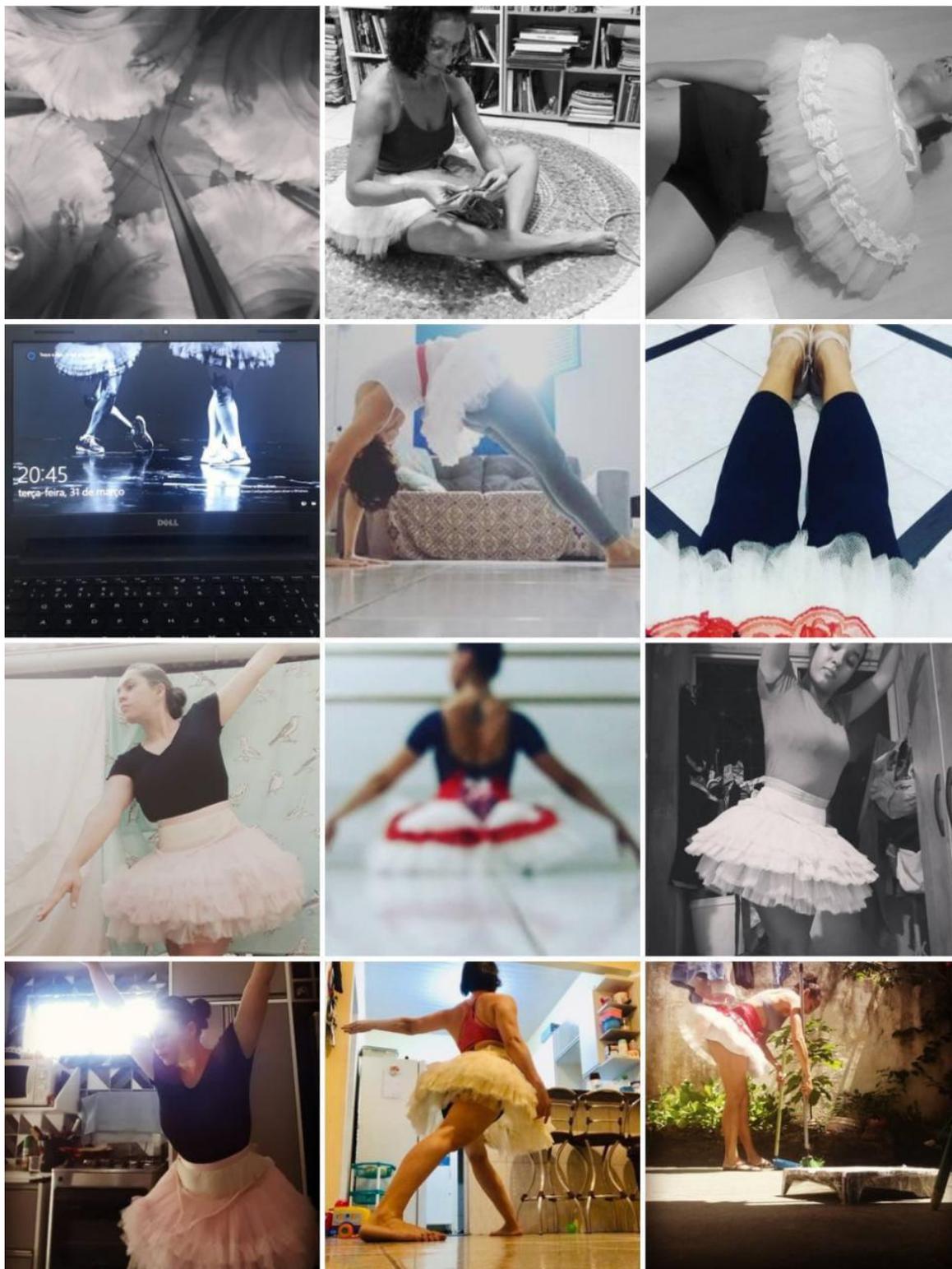


Imagem 42 - Recorte do *feed* de imagens do perfil @projeto_bailarinas no *Instagram*, 2020.

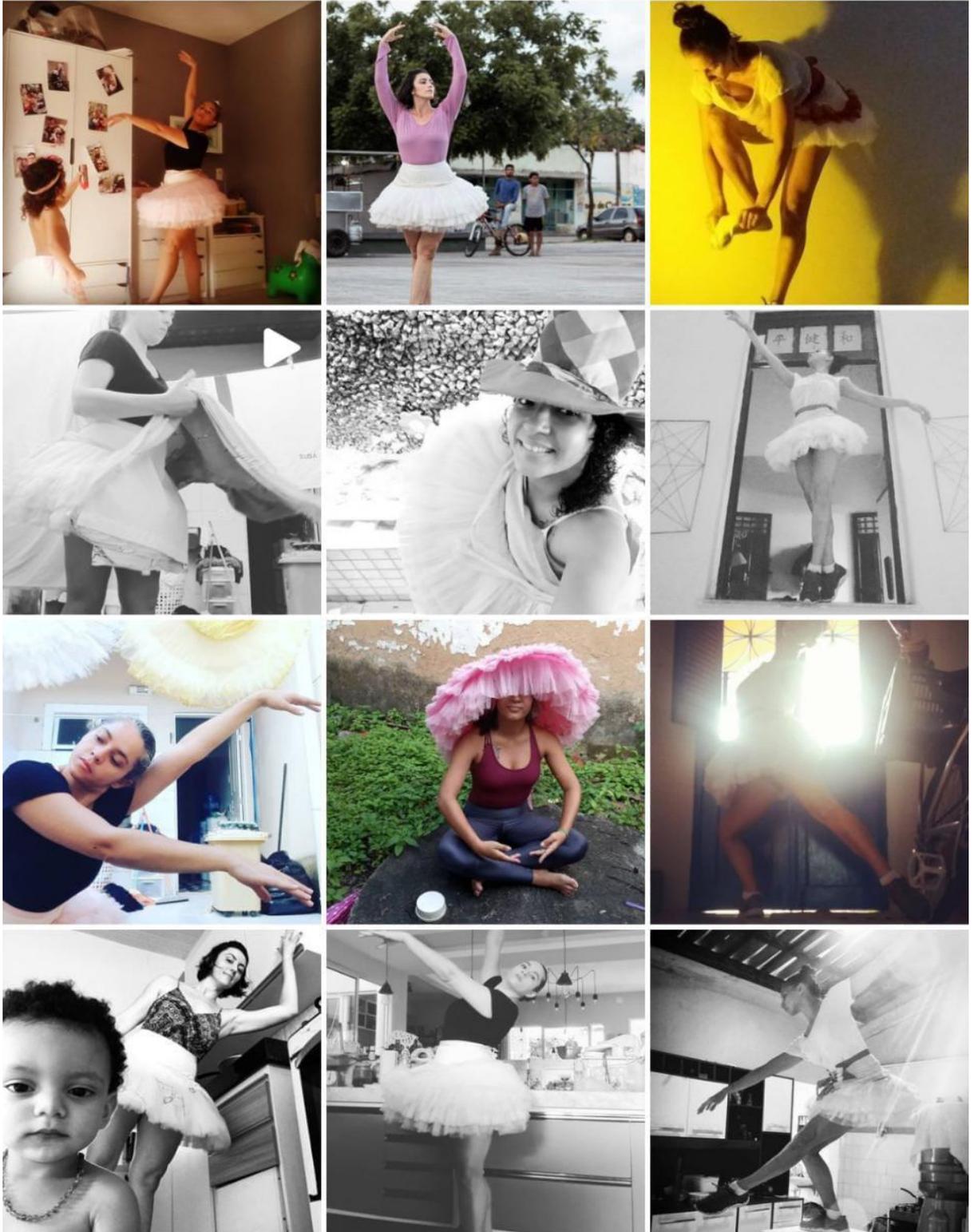


Imagem 43 - Recorte do *feed* de imagens do perfil @projeto_bailarinas no *Instagram*, 2020.

3.5 A performance do tule

Uma bailarina, mulher que vive na cidade de Fortaleza e está nos últimos dias de escrita de sua dissertação de mestrado mas que, para conseguir finalizar o texto, precisa tomar algumas atitudes radicais. Ela precisa sair de casa, se separar do marido e da filha por um tempo, precisa tirar férias do trabalho, ir morar num outro lugar por alguns dias, precisa cuidar da saúde também, mas, principalmente, precisa olhar todos os dias para aquilo que construiu e que ainda precisa construir.

Ela está com uma mala, poucas roupas, alguns livros, um computador, um *tutu* e 50 metros de tule rosa. Com isso, inicia-se a dança: veste o *tutu*, pega um Uber, chega no prédio do amigo, passa pelo porteiro, entra no elevador e abre a porta do apartamento. Lá só estão os gatos. Ela ocupa um quarto livre e a mesa da sala. O tule sai da mala com vontade de ocupar o espaço. Ele vai pro sofá, se espalha no chão. O amigo chega em sua casa. A performance já tinha começado.



Momento 1 - Uma mulher de *tutu* faz as malas e pega um Uber para uma casa que não é sua.



Momento 2 - Uma mulher de *tutu* e uma mala de *tule* fazem uma foto no *hall* de um apartamento do Meireles.



Momento 3 - Uma mulher sentada de pernas cruzadas com tule no sofá, depois deitada com o tule sobre ela.



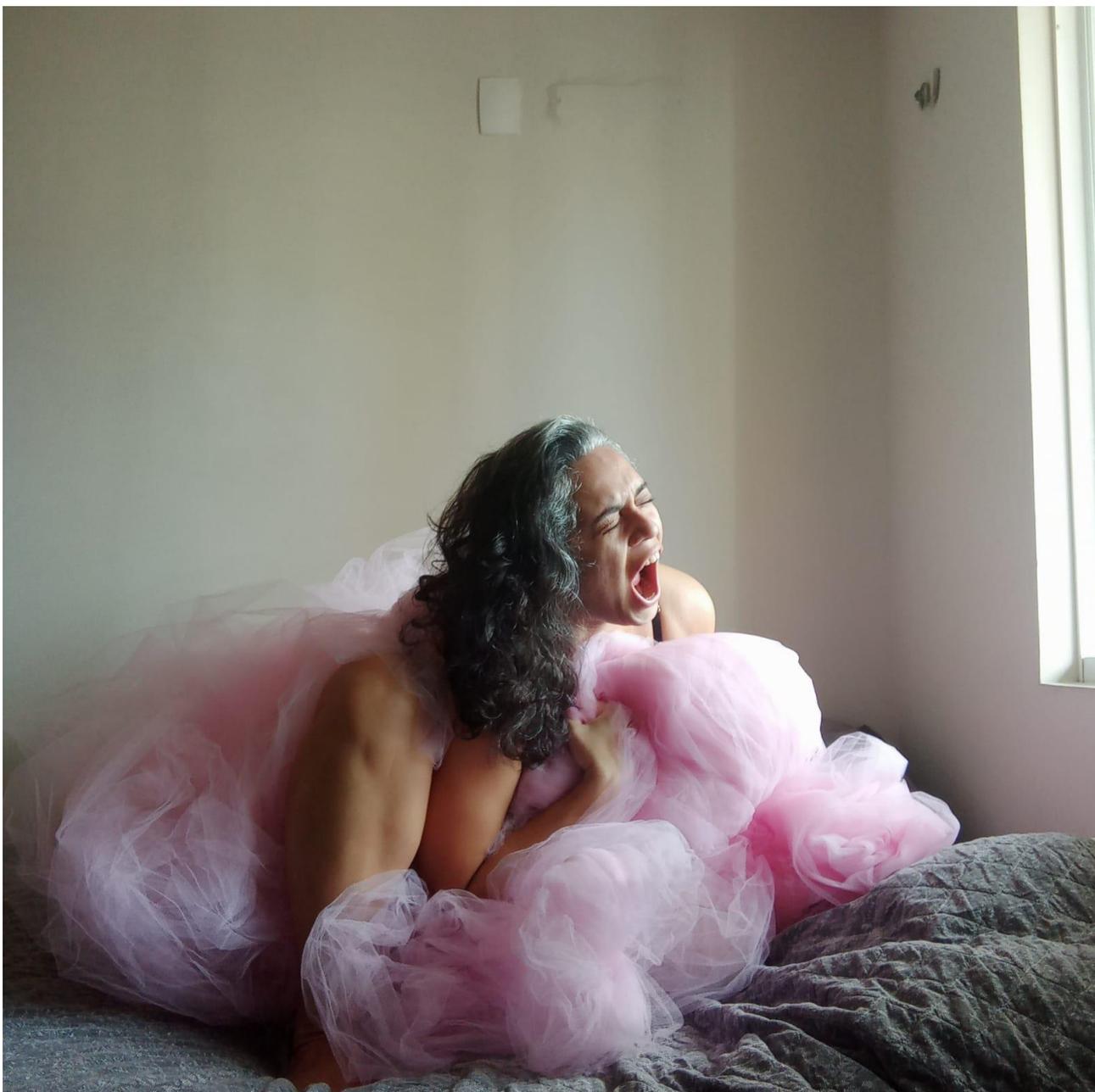
Momento 4 - Um *tutu* pendurado no armador ou uma forma feminina de tule e pano.



Momento 5 - Tule na frente da porta e sobre a cama.



Momento 6 - Tule e mulher refletidos na tela da televisão desligada.



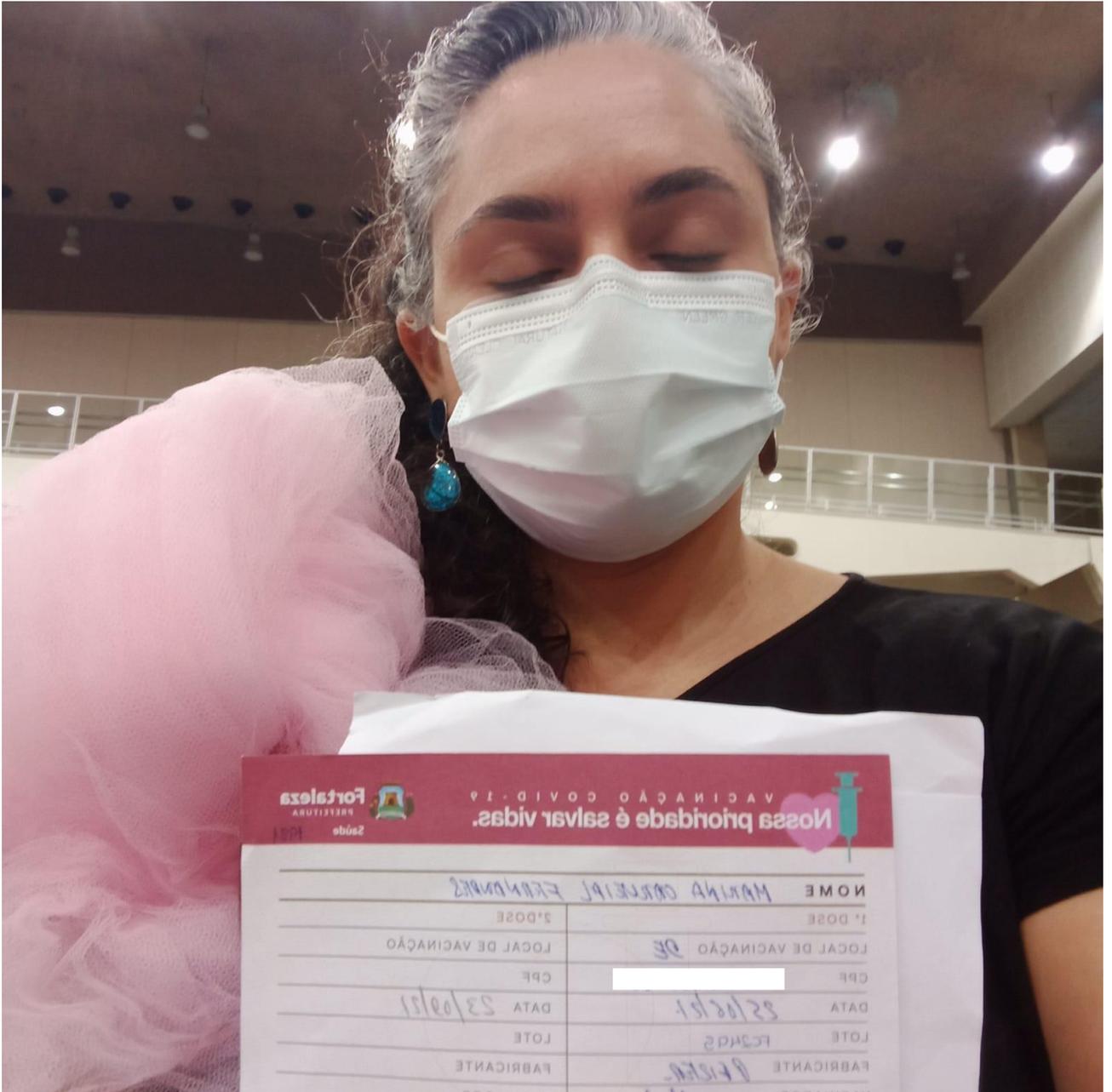
Momento 7 - O grito de hoje!



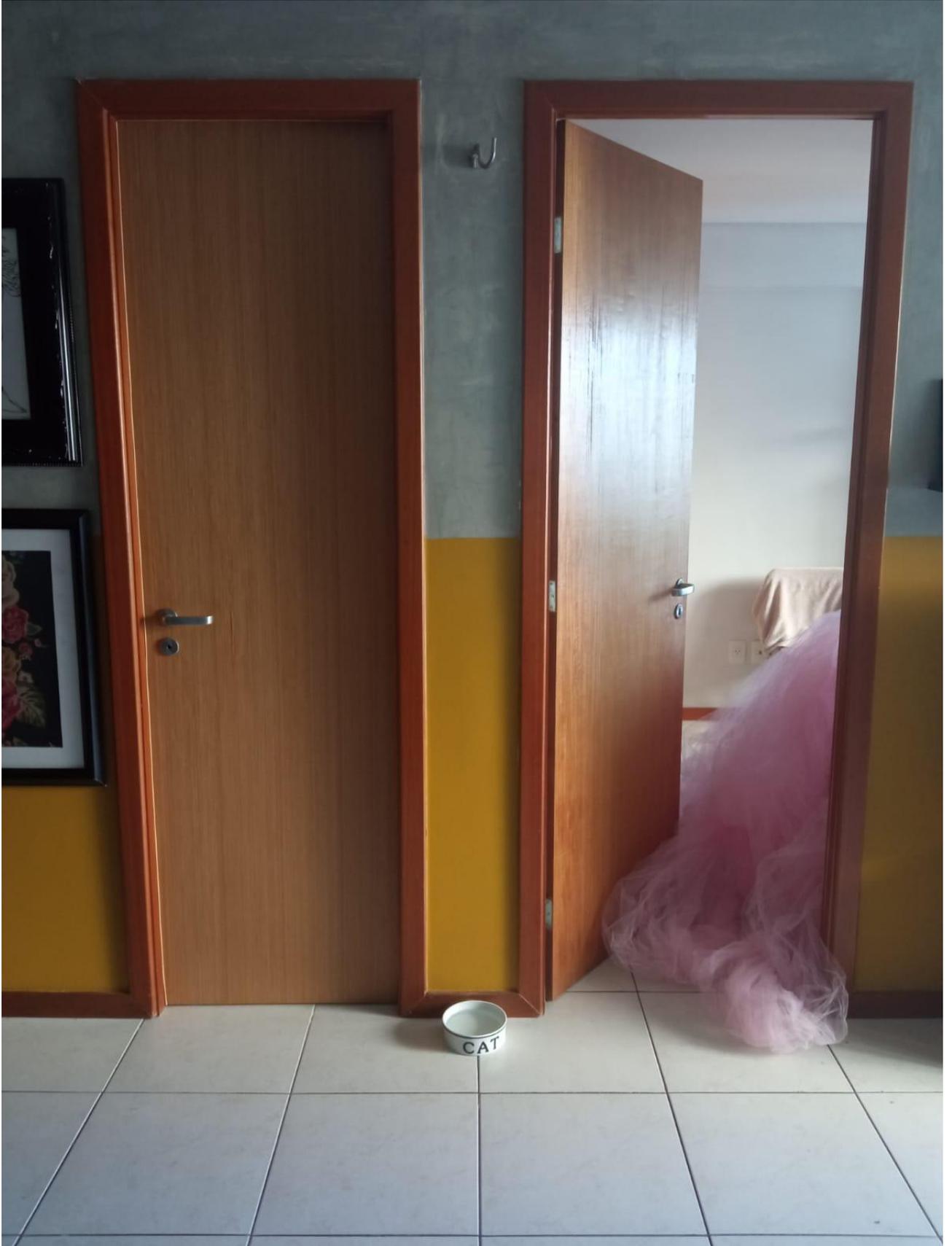
Momento 8 - Deitado na cama com uma mulher.



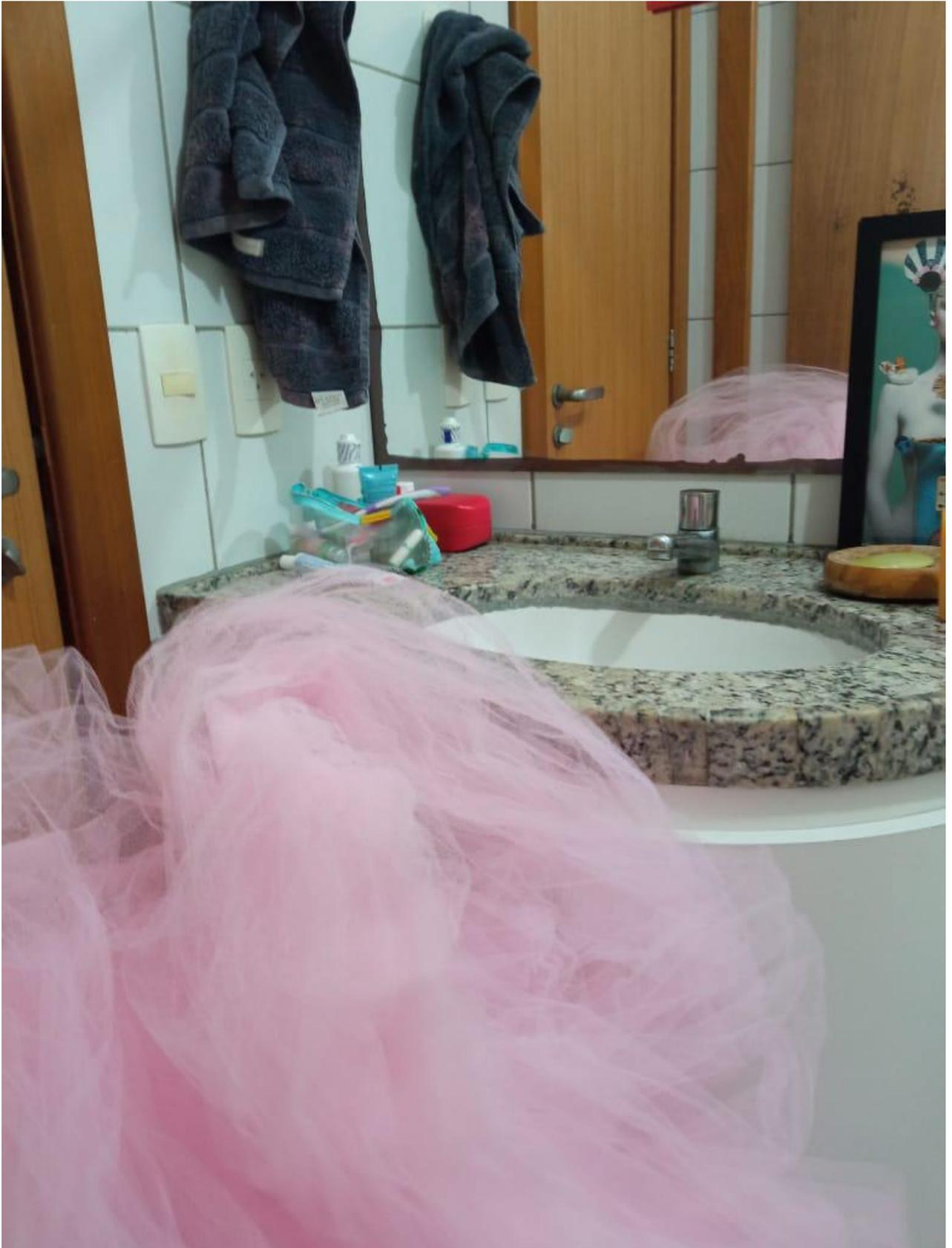
Momento 9 - Mulher enrolada no tule olha pela janela.



Momento 10 - Viva o tule! Fora Bolsonaro.



Momento 11 - Tule saindo pela porta do quarto.



Momento 12 - Tule de frente para o espelho.



Momento 13 - Tule saindo do banheiro.



Momento 14 - Tule se joga na sacola para passear.



Momento 15 - *Self* no elevador.



Momento 16 - Tule tomando ferro na veia.



Momento 17 - Tule tomando café da manhã.



Momento 18 - Dirigindo o Ford Ka.



Momento 19 - Sangrando



Momento 20 - Dançando com Will.

Uma série de imagens fotográficas é a dança que encerra o processo de pesquisa e escrita deste documento. Com ela, experimentei viver as relações estabelecidas no decorrer do texto ao tensionar a figura da bailarina, seu corpo e seu *tutu* a ponto de transformá-los em momentos, em ações, movimentos, imagens e matéria-prima-tule.

Os dias passam e os registros feitos são postados no perfil de *Instagram* @moda.e.arte. Algo parecido a um diário preocupado em compartilhar um pouco do que está acontecendo por meio de imagens e breves legendas. As palavras não dão conta. Ora o corpo da mulher aparenta ser ela mesma, ora aparenta ser a bailarina. Na verdade, o corpo dela contém em si muitas coisas, uma delas é a bailarina. Insistente, perseverante, teimosa, permanece lá mesmo com o passar dos tempos. Um estado que ajuda a desprogramar a mulher, seus padrões e tudo à sua volta. Outras vezes, parece que a bailarina está fora do corpo da mulher, no ambiente, nas coisas, no tule.

Tem dias que a bailarina está à flor da pele, tem dias que ela adormece. Dias que se irrita, dias que se acalma, dias que não sente nada, parece morta. Na presente performance, as

imagens tentam retratar alguns desses momentos e transformá-los em material artístico. O ato de performar aqui se encontra no formato da ação e também nos desvios instaurados. Um tule saindo do banheiro. Uma mulher enrolada no tule deitada na cama. Um tule dirigindo um carro. Como diria Eleonora Fabião (2011) no texto “Performance e precariedade” escrito para o livro “A performance ensaiada”:

O corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que este corpo se faz e se fortalece. Na realização precisa de programas claros, o artista desprograma a si e ao meio. Por atos não convencionais gera modos alternativos de pertencimento e agenciamento através dos quais desarticula padrões (duros) de conduta e acelera circulações (fluidas) de intensidades. Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, alianças, modos, velocidades e afetos impensáveis antes da realização do programa. Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política e econômica. Um performer toma para si a tarefa psicofísica de depravar (suspensão moral), desviar (suspensão lógica) e vagabundear (suspensão socioeconômica); toma para si a tarefa de transformar depravação, desvio e vagabundagem em material artístico (prudente para que a experimentação não se confunda com destruição; atento para que aderência e resistência se potencializem mutuamente e gerem ação poética; lúcido para que esta busca por outras possibilidades de organismo, significância e subjetivação não levem ao aniquilamento). Para um performer, “organismo”, “sentido”, e “sujeito” são atos – nem algos, nem dados, nem plenos, nem prontos, nem repetíveis, mas atos, atos performativos (FABIÃO, 2011, p. 77).

Na pesquisa da dissertação e também na presente performance, o corpo da bailarina assume muitas formas. Sua imagem passeia do senso comum de bailarina que foi trabalhada no Ato I, para as bailarinas do “Projeto Bailarinas” no Ato II e ainda nas imagens e falas de outras bailarinas que estão citadas ao longo do texto. No decorrer da pesquisa, em dada proporção, o corpo da bailarina se materializa também nos *tutus*. E, por fim, o corpo se despersonaliza a tal ponto que se transforma na matéria prima somente. O corpo da bailarina é uma essência.

Essa ação foi primeiramente experimentada na internet com fotos postadas no meu perfil pessoal do *Instagram*, porém, ao olhar com atenção para o que estava lá, pareceu-me que, para este documento, seria necessário fazer alguns ajustes. Isto significa, como diria Fernandes (2006, p. 09), que a prática artística é diferente da prática artística como pesquisa acadêmica. Nesse momento, segundo a autora, vale a pena lembrar da própria definição de pesquisa, que se configura como uma atividade que tem a finalidade de investigar algo para a descoberta de novos conhecimentos, quaisquer que sejam eles. Portanto, o que está aqui é um desdobramento com fins de pesquisa.

“A performance do tule” mostra o trânsito corpo-mulher-*tutu*-tule-mundo. Suas composições de imagens trazem o registro das variações que foram sendo estabelecidas no decorrer da ação. A próxima imagem era escolhida intencionalmente buscando sentido a partir daquilo que acontecia e também da imagem anterior.

Recorte. Escolha. Montagem.

Aqui experimento um deslocamento mais radical da bailarina. Segundo Cohen (2002):

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a performance, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte (COHEN, 2002, p. 45).

A liberdade de expressão se faz ao extrapolar o cotidiano convencional, ao se incluir 50 metros de tule no dia a dia, ao propor protagonismo à matéria prima e ao tecido. Conforme comentado anteriormente, segundo Cohen (2002), um dos traços característicos da linguagem da performance é o uso da *collage* como estrutura. Isto se dá tanto na elaboração final do espetáculo quanto no processo de criação, fortemente percebido em “A performance do tule”. Nesse processo de “reconstrução” de mundo, se justapõem imagens que na realidade cotidiana nunca apareceriam juntas (COHEN, 2002, p. 61) e que o pensamento de arte insiste em dispor lado a lado na criação de novos mundos extraordinários.

A narrativa presente em “A performance do tule” dá vida ao tecido e, em determinado momento, o coloca em lugar de protagonismo. A artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade — uma realidade que não pertence ao cotidiano (COHEN, 2002, p. 62). Realidade onde as matérias tomam vida, onde os tecidos dos corpos são mais expressivos que suas formas. Realidade abstrata e concreta ao mesmo tempo, aberta a inúmeras interpretações dependendo do acervo de memórias e experiências individuais de quem interage com ela.

Pois, para Lepecki (2012, p. 57), a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. A sensação de continuidade e de infinito se manifesta também na relação entre dança e performatividade presente em Setenta (2008):

A dança, enquanto sistema complexo organiza sua fala, sua ação performativa num discurso. Expressas nesse discurso encontram-se informações diversas que num pro-

cesso contínuo de transformação, combinam, emitem, recebem, trocam e produzem informação. As ações performativas se constroem nesse processo, que é da natureza do continuum, que aposta na experiência das ações para a produção de significados (SETENTA, 2008, p. 42).

Apostando na experiência das ações, na ideia de continuum, em tudo que ainda há de ser visto e dançado, dizemos que “A performance do tute” não tem final, que ela seguirá em movimento e se desdobrando para além deste documento e deste ponto final.

4 ACHADOS PARA UMA PRÓXIMA DANÇA

É o sujeito vivido que, dizendo “Eu sou...” e contando sua história, se envolve na construção do mundo no qual age. Dizer “Eu sou...” é um reconhecimento, simultaneamente, de si e de uma ação a cumprir no mundo. (COUTINHO in OLIVEIRA JUNIOR, 2011, p. 51) Com a consciência encarnada de que sou bailarina, tomei para mim o grande desafio de escrever sobre isso no trabalho aqui apresentado.

O ato de escrever um documento de tamanhas proporções foi tarefa árdua e tentar capturar o movimento da mulher que dança em palavras talvez tenha sido quase vão. Porém, ao dizer eu sou bailarina, reconheço a mim mesma e adquire uma ação a cumprir no mundo. As páginas tentam expressar o esforço de honrar com esse compromisso.

Por mais que tenhamos explorado a bailarina de diversos pontos de vista, com muitos teóricos, traçando várias relações, bailarina não é apenas uma palavra. Uma mulher que dança move o mundo com ela. Uma palavra não consegue abarcar esse poder. Bailarina, além de uma essência, é também imagem, força, energia, memória, infância, maturidade, é corpo, é o próprio movimento, a própria emoção, criação. É o dito e também o não dito, o espaço vazio, a suspensão, o bloqueio, a urgência. Espero que o texto tenha deixado tamanha polifonia aparecer uma vez que as palavras não substituem as coisas; elas formam o seu próprio campo de experiência singular, diria Liana Coutinho (2011) no texto “Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, *The first person singular*”.

Ao optar por usar o PaR, performance com pesquisa (FERNANDES, 2016) assumi que era necessário primeiro fazer para só então dizer. A ordem fazer-dizer já era comum nas minhas criações artísticas anteriores a este trabalho, porém, ao longo da escrita, fui tomando consciência de sua importância e percebendo sua alternância de acordo com o momento e com o desenvolvimento do texto. Algumas vezes o dizer empurrava o fazer e outras vezes o fazer era quase o mesmo que a escrita. O dizer era o fazer (SETENTA, 2008).

No início do texto eu imaginava que podia explicar alguns dos meus entendimentos sobre bailarina, porém, percebi durante a pesquisa que esse desejo não estancava à medida que eu experimentava suas explicações. Ao contrário, percebi que a cada explicação, surgiam novas formas de entendimento e muito mais a explicar. Temo que algumas coisas ficaram sem fechamento e confesso que a abertura me interessa justamente por não encerrar o assunto.

Esse estudo, esse processo criativo é também um não saber. E como é possível não saber como permanecer bailarina se isso é uma das coisas mais recorrentes na minha vida nos últimos 30 anos? Acredito que é porque ser bailarina é um movimento que não para nunca e que sempre está em recriação. A certeza não é possível, ou toda certeza aqui é limitante. A pergunta disparadora “Como permanecer bailarina hoje?”, portanto, não trouxe uma resposta, trouxe infinitas. Neste documento, está um recorte de algumas delas. Segue o desejo de que, durante minha vida, eu continue achando mais e mais respostas possíveis.

Como artistas, precisamos de coragem para seguir no movimento, seguir experimentando, mesmo sem saber exatamente onde chegaremos. O fim não existe. O fim é um desenho de um ponto final. O fim é uma escolha de não seguir. O fim é uma pausa. O fim é uma mudança de trajeto. O fim é o apagar das luzes, o acabar dos papéis. E isso tudo é também oportunidade de começo. As continuidades, as rupturas, as pausas e os ciclos compõem a existência.

Temos aqui um caça ao tesouro sem fim, uma mistura confusa de quero terminar logo e queria ter mais tempo, é um cansaço de ler inúmeras vezes a mesma coisa e ainda deixar passar tanto sem compreensão. É um eterno tira dali bota aqui como diria o amigo Cláudio Ivo fazendo piada (como excelente palhaço que é) com a dança contemporânea. É uma estreia. É nossa memória tentando se reinventar para, quem sabe, colaborar com a memória de quem vem depois de nós. Diferentes presentes que movem matérias entre passado e futuro. Tudo retorna e nada retorna (SCHÖPKE, 2009, p. 42).

Talvez, o mais importante deste documento seja promover o diálogo, os debates, as reflexões, a polifonia. Por isso, as provocações criadas aqui permanecem para reverberar em mim, nos colaboradores, nos leitores e leitoras.

Precisamos nos treinar a observar ideias na forma de movimentos em vez de buscar reconhecer os passos que já conhecemos. Estar em ação migratória. Deslocar ângulos de visão. Desvincular-se de portos seguros de argumentação, de valores de referência – aqueles quase sempre binários e em oposição. Modificar os padrões de comportamento ao observar e enunciar dança contemporânea. É também desse tipo de ação que depende a sobrevivência da dança contemporânea. Será? (SETENTA, 2008, p. 110)

Esse trabalho não tem fim, assim como não tem fim o movimento de dança no corpo de uma bailarina.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRZEJEWSKI, L. **Memória e Moda**: novas relações, significados e modos de distinção no Rio de Janeiro de Pereira Passos / Luciana Quintanilha Andrzejewski – Rio de Janeiro, 2006. 152 f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ARCHER, M. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARRAIS, J. **So you think you can dance?** A dança na TV como corpomídia da competência neoliberal. 2015. 150 f. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015.
- 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, R. **Como Viver-Junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BERTHERAT, T. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BRAGA, J. **História da moda**. 6. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.
- BRITES, B; TESSLER, E. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- BOURCIER, P. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Autêntica: Belo Horizonte, 2015.
- CAMINADA, E. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. Perspectiva: São Paulo, 2002.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- FABIÃO, E. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. Disponível

em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em: 20 de set. de 2017.

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

FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo movimento: exercícios fáceis de fazer, para melhorar a postura, visão, imaginação e percepção de si mesmo**. São Paulo: Sumus Editorial, 1972.

FERNANDES, C; LACERDA, C; SASTRE, C; SCIALOM, M. **A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa**. Salvador: UFBA. Departamento de Fundamentos do Teatro; Professora Titular; Recife: UFPE. Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística; Professor Adjunto DE; Porto Alegre: UFRGS. Departamento de Educação Física, Fisioterapia e Dança; Professora Adjunta; Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas, Pesquisadora Colaboradora; Bolsista FAPESP processo n. 2016/08669-5.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOMES, L. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. **Revista Mosaicum** - Ano II, n. 3 - Jan./Jul. 2006.

GREINER, C. **O corpo: pistas indisciplinadas**. São Paulo: Annablume, 2005.

HOMANS, J. **Os anjos de Apolo: Uma história do ballet**. Portugal: Edições 70, 2012.

KATZ, H; GREINER, C. In OLIVEIRA, A; CASTILHO, K. **Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri: São Paulo, 2008.

LEPECKI, A. 9 variações sobre coisas e performance. **Revista Urdimento**, v.19. Santa Catarina: UDESC, 2012.

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

MASSUMI, B. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MESQUITA, C; PASCOLATO, C.; GUERREIRO, R. **Ronaldo Fraga: Caderno de roupas, memórias e croquis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

NERY, O. **Objeto, memória e afeto: uma reflexão**. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.10, n.17, Jul./Dez.2017 – ISSN-2177-4129 periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15210/rmr.v8i14.7485>. Acesso em: 29 de set. de 2021.

OLIVEIRA, A; CASTILHO, K. **Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri: São Paulo, 2008.

OLIVEIRA JUNIOR, A.W. **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Expressão gráfica: Fortaleza, 2011.

PIMENTEL, M. **Redes em expansão**: desafios contemporâneos na circulação de artistas da dança. In: A dança da rede. As redes da dança /Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville e Renata Leoni, Joinville, 2019.

SALLES, C. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

SCHÖPKE, R. **Matéria em movimento**: a ilusão do tempo e o eterno retorno. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SOUZA, G. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea?**: uma aprendizagem e um livro dos prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VIANA, F. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

APÊNDICE A - ENTREVISTAS REALIZADAS ATRAVÉS DE QUESTIONÁRIO APLICADO

Adriana Oliveira, 38 anos

Drica Duarte, Bailarina, Educadora física, Arte-educadora, Coreógrafa, Dançarina de Danças da Paz Universal. Natural de Fortaleza-Ceará, vive há 10 anos no Vale do Capão na Chapada Diamantina- Bahia. É mãe de uma menina bailarina de 7 anos. Idealizadora do projeto de arte educação através da dança @luz_diamantina. Tem mais de 25 anos de experiência na área educacional da dança. Foi integrante do Grupo de Dança Tablado Flamenco e atualmente integra o projeto @perfumecigano como bailarina e percussionista. Vivencia a vida através da arte, da dança, da natureza e na simplicidade de ser.

Amanda Teixeira, 43 anos

Iniciou seus estudos em *ballet* clássico aos 7 anos passando por todos os níveis da Escola de dança Hugo Bianchi. Fez o Colégio de Dança do Ceará onde conheceu outras formas de movimentação e atualmente retornou a prática das aulas de *ballet* clássico associando com a treino de Gyrokinesis para ativar o movimento do corpo como um todo.

Ana Carolina da Rocha Mundim, 42 anos

Multiartista: bailarina, fotógrafa, atriz, escritora, dj. Bacharel e Licenciada em Dança e Mestre em Artes pela UNICAMP. Doutora em Artes pela UNICAMP e pela Universitat Autònoma de Barcelona. Realizou estágio Pós Doutoral em Artes pela Universitat de Barcelona. De 2010 a 2016 foi docente dos programas de Graduação em Dança e Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia e desde 2017 é docente dos cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará. Publicou diversos artigos e os seguintes livros: *Dramaturgia do corpo-espaco e territorialidade; Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópico; Corpos em quatro atos; Mapas e percursos, estudos de cena; Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas Artes Cênicas; Abordagens sobre improvisação na dança contemporânea; Safety Distance; Cifuno – pulsação África*. Coordena o grupo de pesquisa *Dramaturgia do Corpospaco*. Integra o *Conectivo Nozes*. Organiza o projeto *Temporal - encontros de improvisação e composição em tempo real*. Como intérprete-criadora integrou os seguintes espetáculos: *Trocoloco; Três Céus e Infernos; Reminiscências; Ambulante; Sobre caviar, chucrute e chuleio; Perpetua; Post-it body; Sobre pontos, retas e planos; Cartas Abertas ao Desejo; DE-EP; Matagal; e os vídeoartes Z'Inguício; Butterfly; A Despedida; Entrelace; Sob o céu do silêncio; Cartas Abertas ao Desejo; Feel; o Dia em que o céu chorou; Uma carta para minha mãe; Paisagem para dormir; Lockdown; Animais me percebem, paisagem me escuta*. Participou de várias residências artísticas em dança (Recife, Santo Amaro da Imperatriz and Moreré/ Brazil; Celrà, Barcelona, Fontcoberta and Vic/ Spain; Algarve/Portugal; Shangai / China; Geneva/ Switzerland; Bacalar/México). Desde 2016 tem colaborado com Xavier Vilasís e o grupo de pesquisa *Data Science for the Digital Society (La Salle / Ramon LLul / Barcelona)*, desenvolvendo uma pesquisa na interação entre Arte e Ciência, mais especificamente relacionando conteúdos da improvisação e dança, fotografia e física quântica. Há dez anos começou a explorar a fotografia. Como fotógrafa produziu as seguintes exposições: *Na Pele; Perpetua; Ventanas; Cartas Abertas ao Desejo*. Integrei as seguintes exposições coletivas: *Uberlândia - Múltiplos Olhares sobre a cidade; Sertão Imaginário - Qxas Festival; Miragem - Solar Festival*. Recebeu a medalha de bronze no *Brasília Photo Show - 2016/2017*. Publicou o ensaio fotográfico *Sobre Branco (Cause Magazine - edição Natureza - 2017)*. Vem desenvolvendo o

conceito de "Fotocoreografia", tendo publicado um artigo sobre o assunto. Dj e produtora musical formada pelo curso de dj da Plugg Artistic e pelo curso de Produção Musical da Aimec. Já tocou nas cidades de São Paulo, Campinas, Barcelona e Fortaleza em locais como: Bistrô Garrafeira, Onna Beach, Colosso Fortaleza, Zoi Restaurante, Bistrô au Vin, Gambiarra - a festa, Domino Bar by Bierzo Food, Sala 575, Palato Food & Drinks, The Lights, Férias na PI, Centro Cultural Belchior, Katavento Pousada e Kiteclub, Kitecabana, Tempero do Mangue, Giz Cozinha Boemia, entre outros. *Open format* dj, toca os mais variados estilos musicais, mas tem suas pesquisas voltadas para a música house e a música brasileira.

Clarice Lima, 37 anos

Clarice Lima é artista da dança.

Cláudia Pires, 51 anos

Bailarina. Pedagoga. Atua na gestão pública de cultura desde 2007. Atualmente coordena os Laboratórios de Criação da Escola Porto Iracema das Artes.

Dandara Matos, 35 anos

Iniciou no *ballet* clássico aos 7 anos de idade no Centro de *Ballet* Clássico Mônica Luiza onde permanece até hoje. Com o passar dos anos paralelo ao *ballet* teve vivências práticas em outros estilos de dança como Dança Flamenca, Dança do Ventre e Dança Contemporânea. Participou de alguns festivais de dança aqui mesmo na cidade e fora dela (Joinville, SP). Hoje é formada em Educação Física com especialização em metodologia do ensino da dança e continua fazendo aula por realização pessoal. É professora no Centro de *Ballet* Clássico Mônica Luiza e no Curso de Formação Básica em Dança da Vila das Artes.

Euclícia Queiroz, 32 anos

Balé clássico e dança contemporânea no conservatório brasileiro de dança (RJ). Depois fez aulas com Nora Esteves no centro de movimento Débora Colker. Em 2014 passou uma temporada na Europa, onde pode ter aulas de dança contemporânea e *ballet* clássico no *Centre de la Danse de Lyon* (FRA), no *Central School of Ballet* (RU) e na *Dansehouse* (Dublin). Hoje ensina balé clássico para pessoas adultas. É professora de yoga e terapeuta Ayurveda.

Janaína Bento, 46

Artista e pesquisadora da dança. Mestre em Artes e bacharela em Dança pela Universidade Federal do Ceará. Licenciada em História pela Universidade Estadual do Ceará Trabalha com criação em dança a partir do imagético. Participa da plataforma de criação em dança 'Eu Só Trabalho Com Referência!'

Raissa Nunes Fernandes , 15 anos

Bailarina formada pelo Curso de Formação Básica em Dança da Vila das Artes (2014-2019)

Rosa Ana Fernandes de Lima, 38 anos

Possui formação técnica e pedagógica em dança pela escola *Rencontres Internationales de Danse Contemporaine* (RIDC) em Paris, e formação técnica pelo curso de Capacitação de Bailarinos do Colégio de Dança do Ceará ligado ao Instituto Dragão do Mar. Antes disso, es-

tudou *ballet*, *jazz* e sapateado em academias particulares de dança, Corpus 3 e Baillart Academia, desde os 6 anos de idade até os 18 anos. É mestre em Artes do Espetáculo Coreográfico pela Universidade de Paris 8. Fez graduação em Artes do Espetáculo Coreográfico pela Universidade de Nice Sophia Antipolis e pela Universidade de Paris 8. É professora dos cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará. Fez parte do corpo docente do programa de Formação Básica em Dança da Vila das Artes (Secultfor). Participou do Laboratório de Criação em dança, ação formativa do Porto Iracema das Arte (Secult-Ce), com o projeto ‘Abalroadas’, junto à Marina Carleial e com tutoria de Denise Stutz.

Samia Bittencourt, 45 anos

Como bailarina/dançarina sua formação foi dentro da Companhia da Arte Andanças onde entrou em 1996 e onde continua dançando como intérprete criadora. É graduada no Curso Superior em Artes Cênicas pelo Instituto Federal.

Silvana Marques, 33 anos

É bailarina, intérprete-criadora, coreógrafa, pesquisadora e professora de dança. Especialista em Dança Educação pela Faculdade Terra Nordeste- FATENE, graduada em Educação Física pelo Centro Universitário Estácio do Ceará, habilitada como técnica em dança pelo Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes, iniciou seus estudos aos nove anos de idade, em 1997, na Edisca – Escola de Desenvolvimento e Integração Social para Criança e Adolescente. Possui uma sólida formação técnica e vasta atuação cênica em palcos do Ceará, de outros estados do Brasil e do exterior, incluindo apresentações na França, Alemanha, Áustria, Argentina e Cabo Verde. Foi a única bailarina cearense a integrar a Staccato Cia. de Dança, dirigida pelo coreógrafo Paulo Caldas. Por dez anos foi professora do Centro Cultural do Bom Jardim e atualmente assume o cargo de coordenadora de dança. Desde 2015 dirige o Grupo de Dança Silvana Marques. Na Escola Pública de Dança da Vila das Artes, foi professora do programa Dançando na Escola, depois do Curso de Formação Básica em Dança e assistente de coordenação.

Silvia Moura, 56 anos

Iniciou com 8 anos de idade no balé clássico, estudou outras modalidades e foi buscando a forma que se aproximasse da sua necessidade de dançar, entrou no teatro para somar, e foi aos poucos criando sua dança. Participou de grupos como bailarina e como coreógrafa. Ministra aula desde quinze anos de idade em diversos lugares, geriu grupos, atuou nas instâncias representativas da dança em âmbito nacional, estadual e municipal participando como representante da dança nos conselhos. Atua em organizações da sociedade civil- fórum e associações (Prodança). Dedicou a vida há mais de 45 anos às várias possibilidades de atuação no campo da dança. É pessoa atuante na militância das construções políticas na vida.

Wilemara Barros, 56 anos

Bailarina cearense. Formada pelo Colégio de Dança do Ceará, iniciou seus estudos em dança na Escola de *Ballet* Clássico e Dança Moderna do SESI, com os professores Dennis Gray e Jane Blauth do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Atua como bailarina na Cia. Dita e como professora de dança clássica em importantes escolas de formação em dança locais.