

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## *Pena: balé possível enquanto desdobramento poético*

Silvia Susana Wolff  
Flávio Campos

Para citar este artigo:

WOLFF, Silvia Susana; CAMPOS, Flávio. *Pena: balé possível enquanto desdobramento poético*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e204

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

## Pena: balé possível enquanto desdobramento poético<sup>1</sup>

Silvia Susana Wolff<sup>2</sup>

Flávio Campos<sup>3</sup>

### Resumo

Apresenta-se relato sobre uma trajetória, que inclui estudos e atuação profissional em nível internacional. Ao abordar relações entre dança clássica, deficiência e poética a partir da ocorrência de um Acidente Vascular Cerebral, chega-se à exposição do *Balé Possível*, investigação na forma de um pós-doutorado que assumiu a *prática como pesquisa* para o viés metodológico. Uma proposta de prática corporal a partir dos princípios de movimento do balé para, em atos de improvisação, chegar a processos de criação cênica. Aborda-se a criação da obra *Pena*, que trouxe questões encontradas em autores da atualidade que escrevem sobre dança e deficiência, técnica e criação do balé.

**Palavras-chave:** Balé. Deficiência. Criação. Pesquisa em dança.

## Feather/Pity: possible ballet as poetic unfolding

### Abstract

This is a report on a trajectory that includes studies and professional performance at an international level. By addressing the relationship between classical dance, disability and poetics from the occurrence of a stroke. One arrives at the exposition of *Possible Ballet*, an investigation in the form of a post-doctorate that took *practice based research* for the methodological bias. A body practice proposal based on the principles of ballet movement in order to arrive at processes of scenic creation through improvisation. The creation of the work *Feather/Pity* is addressed, which brought up issues found in current authors who write about dance and disability, ballet technique and creation.

**Keywords:** Ballet. Disability. Creation. Dance research.

## Pena: ballet posible como desarrollo poético

### Resumen

Este es el relato de una trayectoria que incluye estudios y trabajo profesional a nivel internacional. Al abordar la relación entre danza clásica, discapacidad y poética tras un accidente cerebrovascular, se llega a la exposición de *Ballet Posible*, una investigación en forma de postdoctorado que asumió la práctica como investigación por veis metodológico. Se trata de una propuesta de práctica corporal basada en los principios del movimiento del ballet para llegar a procesos de creación escénica a través de la improvisación. Aborda la creación de la obra *Pena*, que plantea cuestiones discutidas por autores contemporáneos que escriben sobre danza, discapacidad, técnica y creación del balé.

**Palabras clave:** Ballet. Discapacidad. Creación. Investigación de danza.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Gabrieli Dorigon Herold. Mestranda em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduação em Letras – Português em UFSM.

<sup>2</sup> Pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes/Dança pela New York University (NYU), Estados Unidos. Graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Profa. Adjunta na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).  silviawolff72@gmail.com  <https://lattes.cnpq.br/1811043984016846>  <https://orcid.org/0000-0003-0470-5270>

<sup>3</sup> Doutorado e Mestrado em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação – Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Prof. Adjunto na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).  flavio.campos-braga@ufsm.br  [http://lattes.cnpq.br/4955177148424582](https://lattes.cnpq.br/4955177148424582)  <https://orcid.org/0000-0002-6206-1728>



## Introdução

Este texto aborda o ensino e a prática do balé a partir das experiências de uma das autoras com essa técnica e as relações que estabelecemos entre a dança, os estudos da deficiência e a poética cênica. O resultado disso é o que denominamos *Balé Possível*, uma proposta de aula de improvisação através de processos de tradução, adaptação e reinvenção de movimentos a partir dos princípios de movimento dessa técnica. A proposta está em investigação por um projeto de pós-doutorado em desenvolvimento ao longo de 2024 junto à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, sob supervisão da professora doutora Elisabete Monteiro.

Inicialmente, para uma compreensão acerca de como chegamos a essa proposta, vale ressaltar a profunda relação que uma das autoras do texto vem estabelecendo com o balé em sua trajetória como artista docente no campo da dança. Essa trajetória inclui escolas relevantes, como *School of American Ballet* e *Joffrey Ballet School*, ambas em Nova Iorque, e a atuação profissional junto a companhias como *Berlin Opera Ballet* e *Pennsylvania Ballet*. Tais instituições se encaixam nas premissas que Albright (1997) chama de “uma estética habilista para a dança”, isto é, a estética do belo, do perfeito e do ideal, que hoje tanto questionamos. A partir dessa trajetória profissional, a autora pôde dar continuidade à sua relação com o balé por meio de investigações acadêmicas em nível de mestrado (*New York University*) e doutorado (*Universidade Estadual de Campinas*), através das quais entrou em contato com o campo da Educação Somática e veio a questionar-se acerca da presença e pertinência do balé na contemporaneidade.

Dessa forma, *Balé Possível* apresenta-se como uma opção para dar seguimento às investigações acerca dessa técnica no contexto atual. A multiplicidade de experiências com as mais diversas abordagens do balé também possibilitam uma compreensão acerca da complexidade envolvida em seu estudo. O título surgiu da participação de uma das autoras na banca do Trabalho de Conclusão de Curso de uma aluna da primeira turma do Curso de Dança – Bacharelado da UFSM, onde houve menção às disciplinas de dança clássica ministradas por esta autora nos primeiros semestres do curso em que ela usou a

expressão “balé possível”.

Um balé que não precisa ser necessariamente executado nas premissas do belo, do perfeito e do ideal tradicionalmente proposto, mas está predisposto a ser relido e reconfigurado de acordo com a maneira como cada indivíduo aborda seus princípios, conceitos e sensações. Assim surgia a proposta do *Balé Possível* enquanto uma ideia de prática aberta para que cada indivíduo pudesse se aproximar dessa técnica a partir de suas possibilidades e interesses. Nesse sentido, encontramos suporte no conceito de aula técnica de dança enquanto Laboratório (Stanton, 2011), onde o enfoque nos princípios de movimento, em lugar do movimento codificado, permite que os participantes experimentem movimento em contextos diversos, compreendam a origem do código e estabeleçam uma relação com a sua própria atualidade.

Ao refletir sobre essa trajetória e sobre a proposta de um *balé possível* através de conexões entre ensino, prática, criação em dança e experiências com os estudos da deficiência, identificamos a chance de explorar diversas questões fundamentais na prática da dança, que presenciamos nos processos instaurados junto a discentes de graduação ou mesmo em eventos e/ou grupos de pesquisa. Surgem, portanto, questões referentes a como denominar a dança gerada na proposta do *balé possível* e qual sua contribuição para processos criativos em dança.

Ainda que um aprofundamento maior sobre as contribuições deste estudo para o ensino fuja do recorte escolhido para o texto, vale questionar sobre a que estética cênica essa abordagem de prática pode levar. Assim, buscamos atender ao alerta de Ritenburg (2010) para a necessidade de inovação estética no balé e assumimos, também, a pergunta de Morris (2010, p. 19): “Como podemos mudar os olhos culturalmente condicionados de quem pratica?” Ou, ainda, como mudar os olhos não só de quem pratica, mas também de quem assiste, quem ensina e quem cria?

Ao refletirmos sobre inovação estética ou mesmo sobre uma possibilidade de reinvenção, importa lembrar que ainda que as experiências de uma das autoras

---

<sup>4</sup> How can the culturally conditioned eyes of practitioners be changed? (Tradução nossa).

tenham ocorrido a partir de uma abordagem tradicional do balé, ela teve a oportunidade de experienciar alternativas mais flexíveis, como as permeadas pelo campo da Educação Somática.<sup>5</sup> Através da sua atuação acadêmica e do impacto que vivenciar um acidente vascular cerebral (AVC) teve em suas pesquisas, entrou em contato com os estudos da deficiência e com outros artistas que atuam no contexto da diferença. Nesses contatos, foi encontrando outras possibilidades de dança e seguiu reforçando a escolha pela dança cênica como eixo essencial de vida.

De um desejo de defender propostas para uso da dança como reabilitação neurológica, surgiu o solo *Neue Schwan* (Zurique, 2009), e de uma tentativa de reconhecer e validar novos conceitos estéticos para a dança cênica, nasceu *Luto* (Campinas, 2010), que resultou na obra *Em Meio a Este Luto Eu Luto* (Porto Alegre, 2012), entre outras. Em cada um desses projetos, ela teve a chance de rever modos de fazer/ensinar dança e foi sentindo cada vez mais vontade e potencialidade no estar em cena. Esta potência tem relação com a possibilidade de reexaminar preconceitos habilitistas no mundo da dança.

Dentre as experiências de uma das autoras deste texto com elencos mistos de pessoas com e sem deficiências, vale mencionar sua participação semanal, ao longo de 2020, de aulas online promovidas pela *CIM Cia de Dança*,<sup>6</sup> que ela teve a oportunidade de conhecer presencialmente em Portugal, antes do início da pandemia. Em Agosto de 2020, a convite da Companhia para ministrar uma aula ao grupo, foi oferecida uma aula de *Balé Possível* e mais uma vez podemos perceber as potencialidades da proposta.

Em 2021, por meio da participação em uma performance online da *CIM*,<sup>7</sup> ela deparou-se com mais um rico processo de trabalho junto a um elenco misto de

---

<sup>5</sup> Campo de conhecimento definido por Fortin (1999) como a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agente em sinergia.

<sup>6</sup> Criada em 2007, tem promovido uma abordagem pioneira da criação artística face à inclusão, através da dança e imagem. A CIM procura a diversidade de caminhos e um constante enriquecimento através de experiências, onde a multidisciplinaridade surge como impulso de novos métodos e respostas à produção e exploração artísticas. Disponível em: <https://www.voarte.com/pt/prodvoarte/cim/apresentacao>. Acesso em: 11 jul. 2021.

<sup>7</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Jz8b\\_VL2P88&t=495s](https://www.youtube.com/watch?v=Jz8b_VL2P88&t=495s)

peças com e sem deficiências. Já na chegada ao momento da estreia, pôde observar que, dessa vez, a opção de estar em cena havia se transformado: o belo, o perfeito e o ideal haviam sido ressignificados por uma sensação de pertencimento como bailarina.

Estudos recentes apresentam atualizações sobre esses conceitos que se mostram interessantes para o que propomos. Jackson (2005) escreve, a partir de sua própria experiência com o balé, que seu professor sugeria: “Você tem o corpo ideal para a sua própria dança — e a sua própria dança refina o seu corpo ideal” (Jackson, 2005, p. 25)<sup>8</sup>. A autora propõe ainda que se pense o ensino e prática da dança a partir da perspectiva de quem dança e não de quem assiste. Além disso, atenta ao fato de que no ensino atual do balé o desejo de dançar é menos enfatizado do que a potência corporal. Desse modo, a vivência online da primeira autora deste texto com a *CIM Cia de Dança* foi transformadora, principalmente por ela voltar a ter contato com o desejo de que fala Jackson.

Bresnahan e Deckard (2019) propõem reconsiderar a ideia de beleza de forma a ampliá-la para além da noção inicialmente proposta pelo balé tradicional (*ballet*). Essa noção, segundo Homans (2010), determina o modelo apolíneo de harmonia, proporção e verticalidade como o padrão para a dança teatral do Ocidente, contexto no qual uma das autoras deste texto sempre esteve bem enquadrada.

Em uma proposta de revisão de conceitos, Bresnahan e Deckard (2019) sugerem um *standard* alternativo de beleza, que chamam de “beleza-na-experiência”<sup>9</sup>, onde a beleza é percebida na experiência qualitativa de bailarinos com e sem deficiências se movendo juntos em uma dança. Os autores partem do modelo perceptivo de Edmund Burke (1730-1797), onde perfeição e proporção não são necessárias para a beleza, mas sim uma qualidade social, onde indivíduos nos causam uma sensação de prazer em contemplá-los, “nos inspirando sentimentos de ternura e afeto por suas pessoas” (Burke, apud Bresnahan e Deckard, 2019, p. 195).<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> you have the ideal body for your dance—and your dance refines your ideal body. (Tradução nossa).

<sup>9</sup> Beauty-in-Experience. (Tradução nossa).

<sup>10</sup> inspire us with sentiments of tenderness and affection towards their persons. (Tradução nossa).



Após a apresentação online do trabalho com a *CIM*, chegaram diversos *feedbacks* de pessoas que haviam assistido à obra. Muitos dos relatos expressavam que haviam se emocionado com o que viram. O sentimento mobilizado pela obra tinha relação com olhar direcionado àquelas pessoas tão diferentes dançando juntas, ainda que cada uma estivesse em seu quadradinho do *Zoom*. Em tempos de isolamento social, a imagem lembrava de quando era possível estarmos juntos, presencialmente a dançar. Estava sendo vivenciado o modelo contemplativo de Burke, que percebemos também em outros projetos de dança com elencos mistos dos quais participamos.

Sobre estes tantos reencontros com a cena após o AVC, vale mencionar a fala de uma das autoras para um grande amigo e pesquisador. Talvez por perceber-se repentinamente excluída da estética habilista que envolve o balé, chegou a mencionar que não mais voltaria à cena para dançar se fosse para validar esse referencial estético, mas sim e apenas se encontrasse motivações maiores para estar em cena. Essa motivação surgiu em 2010, a pedido da fisioterapeuta chefe do Centro de Reabilitação Neurológica de Zurique enquanto desenvolvia parte de seu doutorado. Assim como outros convites para estar em cena, a oportunidade causou um misto de sentimentos como medo, desejo e responsabilidade em relação ao potencial da presença cênica. É preciso lembrar, segundo Teixeira (2011, p. 111), o papel social que o artista com deficiência “desempenha em seu fazer artístico, assim, como nas formas de compreensão do espaço cênico enquanto lugar de proposições”.

Ao sentir-se responsável por esse fazer e por esse espaço, surge a proposta de criação da obra cênica intitulada *Penas*. O título é remanescente de uma experiência vivida junto ao mesmo amigo a quem já havia mencionado que não mais voltaria à cena. Certa vez, quando ambos chegavam ao teatro para assistir a um espetáculo de dança, encontraram uma amiga de infância de uma das autoras deste texto. Ao vê-la caminhando com as dificuldades pós AVC, a amiga exclamou: “Que pena, né? Tu eras tão bonita!”. *Penas* surge, então, enquanto ideia para uma criação cênica que possa lidar com a estética habilista desse belo, perfeito e ideal tão específicos do contexto do balé, não só pela pluralidade de significados da palavra, como também por sua relação com a figura do Cisne, muito presente na

trajetória profissional da autora em questão.

Ao refletir sobre a natureza das relações que podemos estabelecer com o passado, ressaltamos que lidar com a tradição do balé implica uma série de reflexões. Enquanto herdeiros de anos de contato com a técnica, cuja história carregamos no corpo e na mente, é preciso questionar as possíveis relações que estamos estabelecendo com essa herança. Neste sentido, encontramos pertinência nas lindas palavras de Adrienne Rich (*apud* Midgelow, 2007, p. 6): “Precisamos conhecer a escrita do passado e conhecê-la de maneira diferente de como jamais a conhecemos; não para transmitir uma tradição, mas para quebrar seu domínio sobre nós”<sup>11</sup>. Pensamos que a proposta do *Balé Possível*, enquanto dispositivo de criação da obra *Pena*, seja, em si, uma tentativa de, frente ao já estabelecido, encontrar o novo, o diferente, no sentido trazido por Monteiro (1999, p. 188), ao mencionar que:

todo balé, quando assim se autodenomina, está implicitamente reconhecendo-se como herdeiro de uma tradição [...] que vive e revive em compromisso estreito com o passado, embora sempre renovado [...] com uma lógica que dá conta tanto da continuidade, quanto da ruptura.

Trata-se não de vilanizar o balé, mas de contribuir para a reflexão acerca de sua presença na atualidade, pois, de acordo com Alten (2014 p. 49), enquanto alguns o consideram ultrapassado, outros seguem acreditando que seja o sistema de treinamento definitivo para professores e bailarinos. Mesmo lidando com o peso da tradição e a falta de habilidade de muitos em encarar mudanças, devemos reafirmar que “apontar os limites da técnica de *ballet* não descarta o seu valor”<sup>12</sup>.

Pensamos que essa criação possa se enquadrar naquilo que Midgelow chama de *reworking*<sup>13</sup>, que difere de termos como remontagem, reconstrução, recriação, restauração, revisão, entre outros, porque enquanto essas outras reconstruções no balé tendem a garantir a tradição, o termo *reworking* refere-se a reelaborações que se engajam em um diálogo com a tradição, muitas vezes desafiando premissas

---

<sup>11</sup> We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us. (Tradução nossa).

<sup>12</sup> Pointing out the limits of ballet technique doesn't discard its value. (Tradução nossa).

<sup>13</sup> A tradução literal da palavra para o Português seria retrabalho. Gostamos muito do termo releitura, pela relação que estabelece com a dança enquanto texto. Por enquanto, optamos também por manter a palavra em inglês.



estabelecidas. O que se assemelha, nesse conjunto de termos, é o prefixo 're'. Todos descrevem danças que têm um texto de dança pré-existente, como uma fonte que revisitam de várias maneiras. Dessa forma, o texto-fonte é, no mínimo, um ponto de referência significativo para o novo trabalho.

A relação entre o(s) texto(s) de origem e o texto recém-construído é importante, pois distingue um modo de visitar de outro. A ênfase aqui, no uso do termo *reworking* está na chance de alterar substancialmente o balé para criar um novo trabalho que tenha uma ressonância significativamente diferente. No caso de *Pena*, vemos a possibilidade de referência tanto ao *Lago dos Cisnes*, como também à *Morte do Cisne*.

Vemos, ainda, na criação de *Pena*, mais uma oportunidade para rever e refazer a mais crucial das opções de uma vida que é a de continuar a fazer da dança o centro de uma existência. Em *Pena* retomamos o desejo já viabilizado em obras anteriores de recolocar essa opção em prática, de escolher continuar vivendo e dançando, de voltar ao palco e encarar a si mesma e ao público. Um exercício de reconhecer e aceitar corpo e existência, de redefinir tempo, espaço e identidade, de lidar com a história de uma dança que se carrega no corpo, de abordar questões de diferença, de lidar com o que foi perdido e descobrir o que ainda está por vir.

## Desenvolvimento

Na medida em que o processo de criação de *Pena* avançava, era possível perceber que, diferentemente de outros processos experienciados, essa vivência, enquanto parte de uma investigação maior, implicava lidar com o peso da estética habilista em cena e posicionar-se criticamente em relação a ela. As cenas criadas, até o momento, colocam na prática de corpo e mente tudo aquilo que vem sendo investigado em teoria na linguagem escrita. É preciso deixar que a escrita do corpo em prática de criação não só comente, como transforme aquilo que foi lido ou escrito em teoria. O misto de sentimentos de desejo, medo, prazer e responsabilidade com a cena é acrescido da dificuldade de enfrentar o passado com a possibilidade de corpo e mente do presente, para, com isso, descobrir o futuro.

Ainda que por vezes catártico, o processo pode ser um tanto doloroso, mas com o passar do tempo vamos percebendo sua potência. Ao mesmo tempo que antigas questões retornam, por exemplo, a pergunta sobre beleza, onde frequentemente nos percebemos a perguntar “Está bom?” “Está bonito?” “É suficiente?”, também percebemos que nosso próprio olhar se transforma. Logo, a falta de uma opção de movimento ou posição corporal aponta um outro caminho ou uma outra solução criativa, que passa a mostrar que outros valores existem, entre outros belos e outros ideais. Ou, ainda, que o ideal é ressignificado no possível.

Ao expandir o olhar para o mundo, podemos encontrar beleza na deficiência e considerar a possibilidade de outros corpos para a dança. Kuppers aborda a relação entre corpos perfeitos, estética do balé e o encontro entre dança e deficiência como referência para afirmar que a

concepção de perfeição, centrada nas conquistas do bailarino como ícone cultural, pode ser frutiferamente questionada por meio da atenção às diferenças específicas que outros corpos e seu uso do espaço representam para a estética do balé (Kuppers, 2010, p. 123)<sup>14</sup>.

Propomos que essas possibilidades de transformação e ressignificação não só de perfeição, como também de beleza e ideais corporais, são prioritárias para revermos conceitos de dança, cena e poética na contemporaneidade. Esperamos que a criação e a apresentação de *Penas* possam configurar a obra numa dessas possibilidades. Ainda, que possa se posicionar não só em referência ao balé na atualidade, mas também à deficiência em cena. Nesse sentido, devemos confrontar os significados simbólicos e ideológicos do corpo deficiente em nossa cultura, uma vez que, de acordo com Albright (2001, p. 58), “ao ver corpos deficientes dançando podemos perceber que, embora uma apresentação de dança seja baseada nas capacidades físicas de um bailarino, ela não é limitada por estas”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> conception of perfection, focused on the achievements of the ballet dancer as cultural icon, can be fruitfully questioned through close attention to the specific differences that other bodies and their use of space pose to ballet’s aesthetic. (Tradução nossa).

<sup>15</sup> while a dance performance is grounded in the physical capacities of a dancer, it is not limited by them. (Tradução nossa).

Aqui é possível falarmos também da estruturação dos processos criativos como um todo. Enquanto os processos de cena tradicionais do balé são pautados em (e reforçam) relações que colocam no olhar do outro (diretor, professor, coreógrafo – como único detentor do conhecimento) o poder de decisão do que vai para a cena, no processo de *Pená* essa relação diretor-bailarino se transforma, pois a decisão – ou ainda, a ideia de poder sobre o que vai para a cena – é pensada a partir do compartilhamento dessa hierarquia.

Por vezes, percebemos a falta que o exercício da autonomia pode fazer em uma formação tradicional de balé (Clements & Nordin-Bates, 2022), mas, ao longo das práticas aqui propostas, o compartilhamento se fez cada vez mais presente e possibilitou o encontro da autonomia necessária para a tomada de decisões por conta da bailarina intérprete-criadora. Em poucas semanas de ausência do olhar de fora, quando o diretor precisou se afastar, foi possível perceber a dicotomia mencionada por Jackson (2005) ao propor o balé como um estudo somático, de forma a advertir sobre as implicações da abordagem dessa prática a partir de uma perspectiva puramente de terceira pessoa, o que reforça a predominância de noções de ideais de corpo e distancia o bailarino de suas motivações mais internas. Em *Pená*, o olhar a partir da primeira pessoa fez-se cada vez mais presente, a ponto de tornar-se imprescindível a autonomia da bailarina para perceber que obra desejava criar e apresentar ao escrever com seu corpo em cena.

Ainda falando sobre essa autonomia, é possível reforçar alguns aspectos processuais e metodológicos que fomos elencando no desenrolar da nossa prática. A parceria entre a bailarina e o diretor foi sendo estabelecida pela troca de experiências, ao mesmo tempo em que buscávamos justapor as nossas ferramentas e conhecimentos da cena. O trabalho laboratorial, embasado pela proposta de testar o *Balé Possível* como procedimento para a criação, junta-se com algumas ferramentas e práticas advindas da experiência e formação do diretor no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)<sup>16</sup>. Não havia aqui a pretensão de criar uma trilha formativa fiel ao Processo BPI, mas sim lançar mão

---

<sup>16</sup> O método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado e desenvolvido por Graziela Rodrigues, desde a década de 1980, hoje com sede na UNICAMP e com uma extensão da UFSM. Trata-se de um método pensado para a formação e criação em artes da cena. Para maiores informações vide <https://www.bailarino-pesquisador-interprete.com/>



de alguns aspectos adaptados desse método para, acima de tudo, viabilizar a instauração de um ambiente seguro e propício para a criação.

A proposta viabilizou a segurança necessária para que a bailarina pudesse transitar, dando continência e consciência, por conteúdos de ordem mais pessoal e íntima durante o processo. Destacamos aqui, principalmente, o trabalho com uma livre adaptação da estrutura dos laboratórios dirigidos, do esquema de registro e do fluxo dos sentidos a partir da técnica dos sentidos do BPI<sup>17</sup>. A partir dessas ferramentas foi possível elaborar corpos que, ao longo do processo de criação do *Pená*, foram cruciais para elaboração da sua dramaturgia.

Ainda que os estudos da deficiência não sejam o foco principal desse texto, algumas investigações sobre práticas de dança com pessoas com deficiência são relevantes tanto para o processo em questão, quanto para suas reflexões. Ressaltamos que tradução, adaptação e reinvenção são aspectos cruciais para a estruturação do processo de *Pená*, mas também refletem as nossas compreensões e nossas estratégias para pensar o ensino, a aprendizagem e a criação em Dança. Dito isso, vale reforçar também que essa abordagem vem sendo aplicada por nós para os mais diversos públicos, ou seja, pessoas com e sem deficiências, como também artistas da dança vinculados ou não à universidade, de forma animadora.

## Considerações finais

A partir do processo de criação de *Pená* e levantamento de leituras atualizadas, percebemos o potencial dessa proposta em contribuir para as discussões relacionadas ao “como” e ao “porque” da presença do balé nos processos criativos em dança. Nesse sentido, vemos relevância na evolução do conceito de balé contemporâneo que é apresentado em uma primeira coletânea de textos organizada por Farrugia-Kriel, K., & Jensen, J. N. em 2015. Sulcas (*apud* Alterowitz, 2015, p. 22), que faz uma crítica ao uso do coreógrafo William Forsythe como referência do balé contemporâneo, defendendo que esse conceito deveria

---

<sup>17</sup> Essas ferramentas foram definidas por Rodrigues (2010) e discutidas dentro do processo formativo e de criação do BPI em Rodrigues et al... (2016).

estar para além de "sobrepôr passos acadêmicos com pés flexionados, pernas paralelas e flexões ocasionais para trás que não fazem parte do léxico do balé"<sup>18</sup>.

Já o *Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, organizado também por Farrugia-Kriel & Jensen, em 2021, aponta que falar em balé contemporâneo implica no entendimento de que estamos em um novo momento da sua história, que ele pode ser reconhecido como um campo à parte em que bailarinos e criadores, na maioria das vezes, nos levam

a celebrar o que poderia ser considerado vulnerável, reconstruindo ideais de perfeição, problematizando a dicotomia marginalizado/mainstream, aproximando os espectadores para observar esta arte enquanto experiência em vez de um objeto distante preciosamente guardado fora de alcance" (Farrugia-Kriel, K., & Jensen, J. N, K., & Jensen, 2021, p 1-2)<sup>19</sup>.

Com *Pena*, esperamos trazer um novo olhar para a diferença no campo do balé, pois buscamos propor novos conceitos sobre o corpo que dança e reforçar que esse corpo "precisa ser considerado para além do nexo binário masculino/feminino, homo/hétero, sujeito/objeto e eu/outro" (Midgelow, 2007, p. 6).<sup>20</sup>

Finalmente, esperamos que *Pena* possa não só oportunizar um convite à possibilidade de experiência contemporânea, como também aliviar o peso da tradição e rever a presença do balé e da deficiência nas práticas e nos processos de criação em dança na contemporaneidade.

## Referências

ALTEN, Anna. Ballet in transition: why classical ballet technique is no longer sacrosanct. In: Brown, Derrick (Org.), *Ballet, Why and How?: on the role of classical ballet in dance education*. Arnhem: ArtEZ Press, 2014, p. 447-52.

---

<sup>18</sup> too often... means overlaying academic steps with flexed feet, parallel legs and the occasional backbend that aren't part of the ballet lexicon. (Tradução nossa).

<sup>19</sup> by celebrating what could be deemed vulnerabilities, reconstructing ideals of perfection, problematizing the marginalized/mainstream dichotomy, bringing viewers closer in to observe, and letting the art become an experience rather than a distant object preciously guarded out of reach. (Tradução nossa).

<sup>20</sup> needs to be considered beyond the binary nexus of male/female, homo/ hetero, subject/object and self/other. (Tradução nossa).

ALBRIGHT, Ann Cooper. Strategic abilities: negotiating the disabled body in dance, In: Dils, Ann & Albright, Ann Cooper (Ed) *Moving history/dance cultures: a dance history reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001, p. 56-66.

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference: the body and identity in contemporary dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

ALTEROWITZ, Gretchen. Contemporary Ballet: Inhabiting the Past While Engaging the Future. In: Farrugia-kriel, K e jensen, J. N. (ed), *Conversations across the field of dance studies: Network of Pointes*. Society of Dance History Scholars, 2015, vol. XXXV, p. 20-23.

BRESNAHAN, Aili and DECKARD, Michael. Beauty in Disability: An Aesthetics for Dance and for Life. In: In Karen Bond (ed.) *Dance and Quality of Life, Social Indicators research series*. Netherlands: Springer, Vol. 73, 2019, p. 185-206.

CLEMENTS, Lucie & NORDIN-BATES, Sanna M. Inspired or Inhibited? Choreographers' Views on How Classical Ballet Training Shaped Their Creativity, *Journal of Dance Education*, Taylor & Francis 22:1, 2022, p. 1-12.

FARRUGIA-KRIEL, Kathrina & JENSEN, Jill Nunes (ed). *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet* Nova Iorque: Oxford University Press, 2021.

FARRUGIA-KRIEL, Kathrina & JENSEN, Jill Nunes. *Conversations across the field of dance studies: Network of Pointes*. Society of Dance History Scholars, 2015, vol. XXXV.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança, In: *Cadernos do Cepe-Cit* Salvador: UFBA, n, 2, p.40-55, 1999.

HOMANS, Jennifer. *Apollo's angels: A history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010.

JACKSON, Jennifer. My dance and the ideal body: looking at ballet practice from the inside out, *Research in Dance Education*. Taylor & Francis, 6(1-2), 2005, p. 25-40.

KUPPERS, Petra. Accessible Education: Aesthetics, bodies and disability, *Research in Dance Education*. Taylor & Francis, 1:2, 2010, p. 119-131. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/713694266> Acesso em: 20 out. 2024.

MIDGELOW, Vida L. *Reworking the ballet: counter-narratives and alternative bodies*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: Pereira, R., Soter, S. & Aragão, V. (org.), *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p. 169-190.



MORRIS, Geraldine. *Problems with Ballet: Steps, style and training, Research in Dance Education*. Taylor & Francis 4:1, 2010, p. 17-30. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647890308308> Acesso em: 20 out. 2024.

RITENBURG, Heather Margaret. Frozen landscapes: a Foucauldian genealogy of the ideal ballet dancer's body, *Research in Dance Education*. Taylor & Francis, 11:1, 2010, p. 71-85.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca; et al. Corpos em Expansão: a arte do encontro no método Bailarino- Pesquisador-Intérprete (BPI). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-577, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/65010>. Acesso em: 20 set. 2024.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: I Simpósio internacional e congresso brasileiro de imagem corporal, 2010, *Anais do I Simpósio Internacional e Congresso Brasileiro de Imagem Corporal*. Campinas, 2010, p. 1-4. Disponível em: <http://www.fef.unicamp.br/feff/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-28.pdf> Acesso em: 20 set. 2024.

STANTON, E. Doing, re-doing and undoing: practice, repetition and critical evaluation as mechanisms for learning in a dance technique class 'laboratory', *Theatre, Dance and Performance Training*. Taylor & Francis, 2:1, 2011, p. 86-98.

TEIXEIRA, Carolina. *Deficiência em cena*. João Pessoa: Ideia, 2011.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024