



Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 12, N.º 1, 2022
DOI: 10.34639/rpea.v12i1.207
<https://rpea.madeira.gov.pt>

Poder e Resistência Corporificados: O Espaço, o Tempo e a Composição das Forças em uma Companhia de Dança

Embodied Power and Resistance: Space, Time and
Composition of Forces in a Dance Company

Doris Dornelles de Almeida
Universidade Federal de Viçosa – UFV
dornelles333@hotmail.com

Maria Tereza Flores Pereira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
mariaterezaflorespereira@gmail.com

RESUMO

Nesta pesquisa analisamos como bailarinos profissionais corporificam dinâmicas de poder e de resistência em uma companhia de dança brasileira, a qual segue as práticas de dança e de gestão de companhias de dança europeias. A partir de um campo etnográfico (observação participante; entrevistas com bailarinos e diretora) e dos estudos sobre corporalidade e de poder disciplinar, obtivemos uma leitura corporificada das microfísicas de poder e de resistência nos processos de distribuição espacial, controle do tempo e composição das forças dos bailarinos, na companhia de dança. Nas relações de poder os bailarinos são agentes que corporificam disciplina e resistência, não sendo (apenas) um objeto sobre o qual as relações de poder se inscrevem. Avançamos nos estudos do campo da dança ao trazer o entrelaçamento dos processos de resistência às ações disciplinares de poder, como também apontamos o corpo (e suas corporalidades) como parte relevante para compreender as nuances dessa dinâmica disciplinar.

Palavras-chave: Poder Disciplinar; Resistência; Michel Foucault; Corporalidade; *Ballet*

ABSTRACT

This research analyses how professional dancers embody the dynamics of power and resistance in a Brazilian dance company which follows dance practices and managerial model of European dance companies. From ethnographic field (participant observation, interviews with dancers and the director) and studies on embodiment and disciplinary power we obtained an embodied reading of the microphysics of power and resistance in the processes of spatial distribution, time control and composition of forces of the dancers in the dance company. In these power relations the dancers actively interact embodying discipline and resistance and are not (only) objects in which these relations are inscribed. We advanced in the field of dance by bringing together the processes of resistance to disciplinary actions of power, as well as pointing out the body (and its corporalities) as a relevant part to understand the nuances of this disciplinary dynamic.

Keywords: Disciplinary Power; Resistance; Michel Foucault; Embodiment; Ballet

1. Introdução

O *ballet*, historicamente, representa o poder existente nas cortes aristocráticas europeias por meio de um modelo disciplinar de organização corporal altamente regulamentado. A técnica do *ballet* envolve um sistema de notação de movimentos no espaço, forma, musicalidade e estilo: pés esticados, cinco posições dos pés e doze de braços (Sampaio, 2013). Essa codificação objetiva precisão, linearidade, repertório com movimentações leves (peso), códigos de vestimenta e de etiqueta rígidos. Caracteriza-se por ter um elenco estratificado, em sua maioria branco e com movimentações conforme gênero masculino ou feminino (Atencio & Wright, 2009), seguindo as práticas de companhias de dança europeias.

Esta técnica de dança se disseminou globalmente (Wainwright & Turner, 2004; Wulff, 2008), sendo comercializada em escolas e companhias (Wulff, 2008) como um produto da cultura e consumo de massa (Thomas, 2003). Desde o começo do século XX, companhias de *ballet* europeias percorreram o Brasil, divulgando seus estilos coreográficos. Muitas destas instituições são patrocinadas pelos Estados. O *ballet* foi importado da Europa para o Brasil, em espaços elitistas, no período de uma colonialidade repressiva, em meados do século XIX. Naquela época, a construção de réplicas de teatros europeus marcou simbolicamente a reprodução das formas e dos valores estéticos dos corpos dançantes civilizados ocidentais¹ (Rosa, 2015).

¹ Os corpos dançantes civilizados se referem aos modos de se mover das danças provenientes dos países europeus (Rosa, 2015). Esse modo de dançar se perpetua em um país como o Brasil, com grande parcela da população de descendência africana, pelo fato das elites (brancas) sustentarem tendências eurocêntricas quanto ao reconhecimento, produção e circulação das danças (Santos *et al.*, 2016).

A profissionalização das relações de trabalho dos bailarinos em formato empresarial de companhias de dança ocorre com os *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, entre 1909 a 1929 (Meylac, 2018), envolvendo uma estrutura organizacional (diretor, coreógrafos, professores e bailarinos), hierarquia entre os bailarinos, fins comerciais e disseminação de obras coreográficas para diversos lugares do mundo. Nesse sentido, os bailarinos dependem de diversas instituições (escolas, conservatórios de *ballet* e companhias de dança) para se profissionalizarem (Sucena, 1989; Wainwright & Turner, 2004; Wainwright *et al.*, 2006, 2007; Roncaglia, 2008). Nesse modelo de companhia, o trabalho final artístico e a *performance* dos bailarinos na produção coreográfica decorre da presença e reação da plateia, da crítica especializada e sua disseminação na mídia (Wainwright *et al.*, 2007).

Vários estudos do campo da dança utilizaram as ideias de poder disciplinar de Michel Foucault para discutir como os corpos bailarinos são vigiados, disciplinados e docilizados nas escolas e companhias de dança (Fitz, 1998; Green, 2002; Mora, 2008; Clark & Markula, 2017; McLelland, 2019). Apesar do intenso uso de Foucault e de suas obras para pensar as questões do corpo no contexto histórico da sociedade moderna ocidental e, mais especificamente, no campo da dança, existe espaço para aprofundar conhecimento sobre a corporalidade que emerge das micro políticas de poder e de resistência no trabalho do bailarino.

Usamos o termo corporalidade para representar uma tradição dos estudos de corpo das Ciências Sociais, que se inspira na proposta fenomenológica de reencontrar nosso contato primitivo

e direto com o mundo. Focando na Fenomenologia da Percepção esses estudos entendem que a existência humana não é definida pelo pensar, assim como o mundo não é uma representação do pensamento, mas sim uma vivência corporal. O corpo, nessa perspectiva, é o ponto de partida da pessoa no mundo, não um corpo objeto, mas um corpo fenomenológico que experiencia, conhece e age no mundo (Merleau-Ponty, 2004, 2005). Essa foi a base para a constituição dos estudos de corporalidade (*embodiment*), que visam partir dessa tradição fenomenológica para constituir uma antropologia e uma sociologia carnal (Csordas, 1990; Crossley, 1996).

Buscamos, então, compreender tal corporalidade no contexto de uma companhia de dança brasileira que propaga um *ballet* representativo do poder colonial europeu, disseminado por meio de um sistema disciplinar altamente regulamentado de gestão e de organização corporal. Para debater as microfísicas usadas sobre e pelo corpo de bailarinos profissionais ao corporificarem relações de poder e resistência, buscamos estudos do campo da dança que compreendem o *ballet* a partir desse pressuposto disciplinar de vigilância e punição. Diferente destes, aprofundamos o debate acerca do entrelaçamento das dinâmicas de poder, resistência e a corporalidade.

2. Dança, Corpo, Relações de Poder e Resistência

Thomas (2003) re-posiciona o debate do corpo no campo da dança ao incluir uma cadeia de códigos e práticas culturais em e através das quais os corpos experienciam suas subjetivida-

des. Dentre o resgate do corpo para o centro desses estudos se encontram as pesquisas que investigam estes corpos que dançam a partir de Foucault (1987). Para tais pesquisas a formação e a profissionalização dos bailarinos estão permeadas por relações de poder moldando esses corpos que dançam. As ideias de disciplina de Foucault (1987) – corpos dóceis, adestramento, vigilância, punição e recompensa – servem para investigar essas relações em diferentes instituições de dança, países e em diversos momentos etários e profissionais dos bailarinos.

Green (2002), baseada no trabalho de Foucault, investiga a formação de corpos bailarinos dóceis na educação universitária em dança nos EUA, a partir da tirania da magreza que assola as bailarinas, da organização e vigilância na sala de aula, e da imagem corporal e autoestima de estudantes de *jazz* e *ballet*. Os espelhos no estúdio e o frequente olhar do professor permitem uma vigilância constante dos bailarinos, disciplinando e monitorando seus movimentos, comportamentos e silhuetas, resultando na produção de corpos dóceis, auto-regulados e habituados à exigente rotina do *ballet* (Green, 2002).

Mora (2008) explora as microfísicas de poder de Foucault na construção de bailarinos disciplinados, focada na técnica e na codificação estrita que afeta os estudantes de curso profissionalizante de *ballet* na Argentina. Tais bailarinos passam por “um treinamento de longo prazo, gradual e constante, sistemático, exigente e rigoroso, o qual procura formar um corpo que se enquadre completamente às exigências da técnica clássica”, através de uma exploração detalhada para alcançar o controle total de cada uma de suas

partes (Mora, 2008: 16). Os bailarinos aprendem a educar o corpo para aumentar seu desempenho, sua capacidade, habilidade e eficácia, através de um controle disciplinar do movimento no espaço e tempo (postura, rotação de pés, posição da cabeça e verticalidade). A rotina com longas horas de prática constitui uma relação regulada e milimétrica na corporificação desta técnica.

A pesquisadora McLelland (2019) discute os modos pelos quais escolas de *ballet*, na China, utilizam disciplina e punição na construção de corpos dóceis das bailarinas. Analisa que os professores monitorizam as redes sociais dos bailarinos (vigilância) para puni-los e recompensá-los. Por exemplo, somente alguns bailarinos foram convidados para participação em *workshop* de coreógrafo (recompensa), enquanto os demais foram designados a ficarem sentados observando (punição). Esta pesquisadora percebe, também, que os bailarinos ignoram a fome dormindo, tomando chá, pulando refeições, de modo a alcançar a estética corporal desejada, em um processo de autovigilância e punição.

Assim, os trabalhos do campo da dança, que partem de Foucault para pensar os ambientes institucionais do *ballet*, parecem explorar suficientemente a ideia de poder disciplinar, apresentando os diversos dispositivos de vigilância e docilização dos corpos bailarinos. Com exceção do estudo de Clark & Markula (2017), que problematiza a linearidade do poder disciplinar sobre os corpos bailarinos, as demais pesquisas parecem constantemente adotar um olhar unidirecional a partir do qual o poder disciplinar é exercido “sobre” os corpos bailarinos, mas nunca “a partir” destes.

Clark & Markula (2017) focam no disciplina-

mento dos corpos bailarinos de adolescentes numa escola de *ballet*, no Canadá, através do conceito de poder anátomo político de Foucault. Ao praticar *ballet* na aula, o corpo bailarino se move de maneira particular e, em tempo e sequência específicos, requerendo meticulosa atenção ao tempo musical e à sequência de movimentos sofisticados, através de técnicas disciplinares e relações de controle e poder. A disciplina na organização dos movimentos dos corpos bailarinos no espaço durante a aula, “facilita sua supervisão e avaliação”, classificando aqueles que ficam na frente como os que remetem confiança ao se moverem e os que ficam atrás com necessidade de aperfeiçoamento (Clark & Markula, 2017: 439).

O conceito de docilidade² na escola de *ballet*, como um espaço de disciplina e descanso, mostra que o processo de aprender e dominar novos passos pode ser (simultaneamente) frustrante e recompensador. Os bailarinos criam relacionamentos importantes com os professores e colegas ao desenvolverem a habilidade física, e esta “relação entre o poder e a docilidade anátomo-políticos não são lineares ou absolutos, mas complexos, confusos e constantemente mudam” (Clark & Markula, 2017: 450). Neste sentido, os corpos dançantes respondem ativamente e de diversas maneiras às técnicas disciplinares, moldando as relações e práticas com suas ações no estúdio.

Este *modus operandi* denota a resiliência e a resistência características do trabalho do bailari-

2 O conceito de docilidade de Foucault (1987) aponta que um corpo dócil pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado. O autor ilustra este conceito explicando as micropolíticas do poder exercido sobre o corpo dos soldados, que se movem, obedecem padronizadamente e atendem às demandas de seus superiores. Utilizamos este conceito nesta pesquisa para ilustrar a formação e manutenção dos corpos bailarinos.

no e a capacidade desses corpos de enfrentarem continuamente as dificuldades para continuarem dançando. Neste sentido, Hall (2020) discorre sobre tais características:

Para o *ballet*, a explicação do senso comum de resiliência leva à resistência de bailarinos, que suportam longos ensaios e múltiplas apresentações enquanto ainda se apresentam em seu pico. A resiliência encontra a militância estética do *ballet* em uma encenação perpétua, [...] de uma guerra de forças meta-humanas, como deuses, exércitos, formas geométricas e arquétipos emocionais [...] E a recirculação florescente do *ballet* reside em suas repetidas performances, cada uma ligeiramente diferente, das mesmas peças e repertórios, que continuam a educar, encantar e desafiar um público. (Hall, 2020, pp. 8-9 [tradução nossa]).

Baseadas nessa conjuntura teórica aprofundamos reflexões sobre a relação disciplinar que se constitui entre corpos bailarinos e companhia de dança. Buscamos ampliar nosso olhar além das ações institucionais que ocorrem “sobre” os bailarinos, ao direcionarmos nossa análise para os modos de vivência desse poder disciplinar “pelos” corpos bailarinos. Nessa virada de olhar dois modos de habitar esse ambiente parecem se destacar: 1) o fato que esse poder disciplinar não ocorre apenas “sobre” o corpo bailarino, ou seja, em uma relação unidirecional e objetificada do corpo mas, diferentemente, é como um poder corporificado (*embodied*) por esses bailarinos em uma relação complexa e dinâmica; e 2) para que se compreenda essa relação complexa e dinâmica de corporificação do poder disciplinar se torna importante incluímos a ideia de resistência, ainda pouco aparente nos estudos que trazem Foucault para o campo da dança.

Para pensar a partir dessa perspectiva nos apoiamos, além das ideias de disciplina de Fou-

cault, em duas outras construções teóricas: a da corporalidade e a de resistência. Visamos pensar teórico-empiricamente o corpo bailarino para além do paradigma do corpo como um objeto no qual as disciplinas se inscrevem, passando uma compreensão de um corpo que experiencia, corporifica e que é “dispositivo” importante para se pensar a construção de uma relação (e não apenas uma ação) disciplinar. Ao focarmos esse olhar sobre os modos de experimentação dessa disciplina, através dos corpos de bailarinos profissionais numa companhia de dança, a ideia de resistência demonstra ser dinâmica e se manifesta perante as forças de poder presentes no ambiente de trabalho (estúdio, ensaios e espetáculos).

3. Disciplina, Poder, Resistência e Corpo: Um Olhar Partindo de Michel Foucault

Em sua obra *Vigiar e Punir*, Foucault (1987: 14) caracteriza a sociedade disciplinar como aquela que se constitui a partir de uma “economia política” do corpo. Tal economia ocorre com o exercício ininterrupto e detalhado da vigilância, permitindo o controle minucioso de suas operações, pois efetua “a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (Foucault, 1987: 118), denominado as “disciplinas”.

A disciplina é uma anatomia política do detalhe, um “modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova “microfísica do poder” (Foucault, 1987: 120). O processo disciplinar é operado a partir de táticas de detalhamento: 1) da distribuição dos indivíduos no espaço (o encarceramento, o quadriculamento, as localizações funcionais, a

fila); 2) do controle da atividade (o horário, a elaboração temporal do ato, o corpo e o gesto postos em correlação, a articulação corpo-objeto, a utilização exaustiva); 3) da organização das gêneses, o qual pensa os processos para capitalizar o tempo revelando “um tempo linear cujos momentos se integram uns aos outros, e que se orienta para um ponto terminal e estável” (Foucault, 1987: 136); e 4) da composição das forças, “para obter um aparelho eficiente” (Foucault, 1987: 138).

Foucault (1987) denomina como poder disciplinar essa política do detalhe, que “[...] tem como função maior «adestrar» [...] para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (Foucault, 1987: 143). O poder disciplinar se caracteriza como um poder modesto, mas permanente, que funciona a modo de uma economia calculada. Essa capacidade do poder disciplinar ser (ou ser visto como) permanente e bem sucedido ocorre devido ao uso de instrumentos simples, como a vigilância hierárquica (produzida pelo aparelho inteiro), a sanção normalizadora (a penalização dos detalhes, as micropenalidades) e o exame (visando tornar os indivíduos visíveis para serem monitorizados).

Nesses três dispositivos de ativação e multiplicação do poder disciplinar as relações de poder ocorrem “não acima, mas na própria trama da multiplicidade, da maneira mais discreta possível, [...] e também o menos dispendiosamente possível” (Foucault, 1987: 181). Assim as disciplinas funcionam como técnicas que fabricam indivíduos úteis, “segundo uma tática de forças e dos corpos” (Foucault, 1987: 179), fazendo crescer, simultaneamente, “a docilidade e a utilidade de todos os elementos do sistema” (Foucault, 1987: 174). Existe um investimento político no corpo, a partir

das disciplinas, para torná-lo força (econômica) útil “ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (Foucault, 1987: 26).

O corpo, desse modo, está na centralidade dos estudos de Michel Foucault, mas sob qual paradigma o autor construía suas análises? O estudo do corpo nas Ciências Sociais e Filosofia é anterior e mais amplo do que as reflexões de Foucault, seja na corrente que o pensa como uma miniatura da estrutura social, a partir de uma abordagem simbólica, estruturalista (Douglas, 1970; Mauss, 2003); seja a linhagem teórica que o compreende como experiência primeira no mundo, a partir do paradigma da corporalidade (Csordas, 1990; Crossley, 1996). Mesmo sendo herdeiro dessas construções teóricas, Foucault lança suas obras *Vigiar e Punir* (1987 [1975]) e *História da Sexualidade* (1988 [1975]), num período que antecede a constituição de um debate classificatório dos estudos de corpo nas Ciências Sociais (Scheper-Hughes & Lock, 1987). Desse modo, o autor não chega a se “filiar” a um paradigma corporal para o desenvolvimento de seus debates sobre disciplina (Hassard & Rowlinson, 2002) e resistência.

Embora Foucault tenha se engajado pouco na perspectiva do corpo como experiência, Crossley (1996) destaca que esse teórico identifica e detalha a variabilidade histórica e a ação de poder a partir das quais as corporalidades se constituem. Na produção teórica de Foucault o corpo é *locus* de agência e um alvo de poder, onde “corpos agentes, sofrem agência” (Crossley, 1996: 105). Desse modo, abre-se a possibilidade de dialogarmos com as perspectivas de corpo “miniatura da estrutura social” e corpo como “experiência primeira no mundo” (não a dissolução das duas em

apenas uma), para pensarmos o corpo foucaultiano. Ou seja, esses “dois corpos” se transformam em mutuamente informativos e complementares, pois “são os dois lados da mesma moeda e existem muitos ganhos a serem alcançados ao reconhecermos isso” (Crossley, 1996: 99).

Ao nos propormos pensar os processos disciplinares que transcorrem em ambientes institucionais do *ballet*, a partir do paradigma da corporalidade, o corpo como experiência (Merleau-Ponty, 2004, 2005), emergiu a necessidade de ampliar nossa compreensão acerca do diálogo que se constitui entre poder e resistência. Partimos do próprio Foucault o qual marca a interdependência entre as categorias poder e resistência, e nos inspiramos especificamente na famosa frase do primeiro volume da História da Sexualidade (1988): “onde tem poder, tem resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (Foucault, 1988, pp. 104-105).

Foucault já falava sobre o conceito de poder disciplinar a partir da ideia de “microfísicas”, sendo que esta ideia pulverizada (e não hierarquizada) de poder foi transpassada para pensar a resistência os quais, juntamente, atravessariam unidades individuais, estratificações, aparelhos e instituições sociais. Desse modo, uma interrelação entre poder e resistência é constituída visto que, para o autor, as relações de poder só existem em função “de uma multiplicidade de pontos de resistência” presentes “em toda a rede de poder” (Foucault, 1988: 91).

A partir dessa análise as resistências passam a ser pensadas não como um subproduto, mas um outro termo presente nas relações de poder.

Diversos textos prosseguem nessa linha refletindo sobre as instâncias de poder e resistência de maneira interligada, descartando a compreensão dessa relação a partir do princípio da causalidade. Abu-Lughod (1990: 42), por exemplo, inverte a ideia de Foucault (1988) dizendo “onde tem resistência, tem poder”. Nessa linha de análise a resistência, ou melhor, as resistências, devido à sua multiplicidade no cotidiano, deveriam servir como dispositivo de diagnóstico do poder, pois os modos de resistir simultaneamente seriam um sinal da liberdade humana e informariam sobre as estruturas de poder as quais estão sendo colocadas em xeque (Abu-Lughod, 1990; Ortner, 1995).

Não se trata, entretanto, de construir uma visão romântica (Abu-Lughod, 1990) e esperançosa (Ortner, 1995) de que a resistência seria a confirmação da falência (nem que seja parcial) dos sistemas de opressão. Também não seria o caso de pensar a resistência como uma simples oposição à dominação, produzindo uma reação mecânica às ações de poder (Ortner, 1995) que vem sendo tradicionalmente pensadas como precedentes e superiores (Checchi, 2014). Diferente disso, poder e resistência, deveriam ser vistos de modo entrelaçado requerendo a compreensão das suas nuances (Fleming & Spicer, 2008), que constituem uma relação complicada e multifacetada (Nardella, 2022).

Podemos pensar, baseadas em Nardella (2022), que uma dessas nuances seria a concepção de que a resistência não é “contra”, mas “para” alguma coisa. A autora exemplifica essa ideia sobre a dinâmica de poder e resistência em relações de trabalho ao analisar como os professores estavam resistindo “para” conseguir um

plano de saúde e um salário digno em uma greve, ou seja, um esforço de pensar resistência como resistência e não como oposição (Carrieri *et al.*, 2021). Ao trocar o “contra” pelo “para” Nardella (2022) segue na mesma corrente de outros estudos que consideram a resistência como a força criativa e afirmativa que promove a construção de alternativas materiais, escapando ou forçando a mudança da forma prevaiente de poder em um determinado campo (Checchi, 2014; Carrieri *et al.*, 2021).

Nos propomos, assim, a pensar as relações corporificadas de poder disciplinar e de resistência em uma companhia de dança brasileira, rompendo com uma visão separada e hierarquizada dessas duas categorias, assim como entrelaçando o corpo fenomenológico (corporalidade) nessa análise. Nessa perspectiva, os corpos bailarinos não serão entendidos como objetos nos quais as disciplinas se inscrevem, mas sim como um corpo que experiencia essas “microfísicas” de poder disciplinar e de resistência no cotidiano de uma companhia de dança brasileira. A construção desse diálogo visa uma compreensão mais refinada das relações entre corpo, poder e resistência, contribuindo para o debate do poder disciplinar no campo da dança.

4. Uma Etnografia Corporificada

Para refletir sobre e com bailarinos profissionais de uma companhia de dança brasileira, uma de nós foi a campo como pesquisadora-participante com preparo teórico-metodológico etnográfico com foco no paradigma da corporalidade

(Csordas, 1990). Vivenciar o campo de pesquisa a partir dessa proposta demandou a superação de uma série de desafios envolvendo o planejamento, a interação com participantes e a análise do material empírico (Flores-Pereira *et al.*, 2017).

A pesquisadora-participante é bailarina profissional há trinta anos e em campo vivenciou (corporalmente) experiências semelhantes às dos bailarinos profissionais pesquisados. Por este motivo, esta foi a campo buscando um novo olhar, estranhando o que lhe era conhecido, transformando “o familiar em exótico” (Da Matta, 1978: 1).

Investigamos uma reconhecida companhia de dança profissional no Brasil, aqui denominada como Companhia Brasileira de Dança (CBD), sediada e financiada pelo Estado de São Paulo no Brasil. A estrutura gerencial da companhia estava composta por ampla equipe: dois diretores, um assistente artístico (que atua como diretor de ensaio e mestre de *ballet*), um auxiliar de ensaio, coreógrafos residentes (que vêm pelo curto período de um mês para ensinar a coreografia, deixando a responsabilidade da manutenção ao assistente de ensaio), um mestre de *ballet* (responsável pelas aulas de *ballet*), duas secretárias, equipe de audiovisual, pianista e gerente de som, figurinistas, equipe operacional e de consultores externos (políticos e intelectuais que fiscalizam as finanças).

A programação anual incluía sete programas: quatro *ballets* clássicos de renome internacional ou repertório moderno (como *Serenade* de Balanchine e *Petit Mort* de Jyri Kylian) e três coreografias novas criadas especialmente para a companhia. A CBD contava com trinta e nove bailarinos, com idade entre dezoito e trinta e três

anos, contratados através de audições. Os bailarinos tinham vínculo trabalhista (carteira assinada), com salário de acordo com sua posição hierárquica (principais, solistas, corpo de baile e aprendizes). Além desta organização hierárquica o grupo de bailarinos era dividido em dois elencos que deveriam se alternar no aprendizado das coreografias para o espetáculo. O primeiro elenco costumava ser prioritário para dançar. Havia uma comissão representativa dos interesses dos bailarinos perante os diretores.

O trabalho de campo ocorreu na sede da companhia e no Theatro Municipal de São Paulo – Brasil durante dois meses, das 9h às 18h, nos dias normais de trabalho, e das 9h às 23h, nos dias de espetáculo. No entanto, mais do que um “um amontoado de dias e horas” a pesquisadora participante buscou “observar e escutar, estar com” (Weber, 2009: 27) o campo de pesquisa. Apesar de ampla estrutura física da companhia, foi na sala de ensaio principal onde ocorreu a maior parte da interação da pesquisadora-participante. A sala de ensaio era retangular, com espelho na frente, relógio de parede e suas portas eram de vidro, permitindo a visualização de tudo que ocorre dentro pelo lado de fora. As ensaiadoras eram responsáveis por marcar o tamanho do palco para o ensaio com fita crepe no chão da sala, de modo a treinar o corpo bailarino à espacialidade do espetáculo.

Esta imersão em campo, da pesquisadora participante, possibilitou sua aproximação com os interlocutores bailarinos, os quais se sentiam à vontade para conversar com esta após as aulas, nos ensaios e nos dias seguintes aos espetáculos. A pesquisadora registrou os fatos do campo

na forma de um diário (Malinowski, 1978), e transcreveu este diariamente para o computador, de modo que essa escrita detalhada incorporasse processos ativos de interpretação, transcendendo uma simples descrição do que aconteceu no campo etnográfico (Gibbs, 2009).

Além da anotação de falas e da observação do cotidiano, a pesquisadora-participante entrevistou treze bailarinos (sete mulheres e seis homens) e a diretora, na própria companhia, seguindo um roteiro semiestruturado. Todos os entrevistados autorizaram a gravação de sua entrevista, as quais foram transcritas pela pesquisadora.

Devido à elevada quantidade de material de campo transcrito – aproximadamente 200 páginas em editor de texto –, utilizamos o *software* de análise de dados qualitativos *Maxqda* (VERBI Software, 2021) para auxiliar no processo de organização e codificação (Gibbs, 2009). Em um contexto de análise mais “manual”, de ler e reler a teoria e material empírico, escolhemos analisar três modos de operação do poder representativos do investimento político disciplinar pelo qual os corpos bailarinos³ perpassam e resistem na CBD.

3 A partir desse momento do texto utilizaremos com frequência a expressão corpo bailarino, tanto no singular quanto no plural, pois entendemos que esta além de indicar a pessoa da qual falamos, o bailarino, aponta para o entrelaçamento do corpo na sua constituição. A partir desse artifício, buscamos constantemente relembrar o leitor de que o corpo é parte constituinte e ativa da pessoa, conforme trabalha a literatura da corporalidade

5. Poder Disciplinar e Resistência Corporificados: Espaço, Tempo e Composição das Forças nos Corpos Bailarinos

Nesta seção apresentamos as singularidades dos processos disciplinares e de resistência corporificados pelos bailarinos na companhia de dança CBD a partir da adaptação de três táticas de detalhamento levantadas por Foucault (1987): 1) a distribuição dos corpos bailarinos no espaço; 2) o controle do tempo e da atividade dos corpos bailarinos; e 3) a composição das forças a partir dos corpos bailarinos

5.1. A Distribuição dos Corpos Bailarinos no Espaço

O detalhamento da distribuição dos indivíduos no espaço (o encarceramento, o quadriculamento, as localizações funcionais, a fila) é uma das maneiras pelas quais o poder disciplinar é operado (Foucault, 1987). A partir da análise do material de campo percebemos que o uso da fila, como uma dinâmica do cotidiano dos treinos e ensaios dos bailarinos, funciona como um dispositivo que treina, hierarquiza, recompensa e pune.

Na sala principal de ensaios ocorre o treino de *ballet* diário com a participação dos bailarinos, mestre de *ballet* (professor) e a pianista. O treino ocorre de modo sequencial em três tempos e experiências espaciais: barra, centro e diagonal. O professor dita a marcação dos passos do exercício em local visível a todos. Os exercícios da barra

são feitos de frente ou de lado para o espelho nas barras espalhadas pela sala e duram aproximadamente quarenta e cinco minutos.

Os bailarinos, sem serem denominados a *priori*, colocavam-se diariamente no mesmo lugar no espaço da sala de ensaio. A localização na sala é hierarquizada sendo a posição “na frente” ocupada por bailarinos mais experientes, e o “atrás” ou o “fundo” pelo corpo de baile e aprendizes. Esses lugares ocupados têm repercussões importantes nas vivências dos bailarinos. Por exemplo, esta hierarquia na disposição dos bailarinos corresponde a uma responsabilidade maior dos bailarinos “da frente” memorizarem e fazerem com precisão, leveza e destreza o movimento.

O bailarino Nereu reflete sobre o estar “na frente” e essa sensação hierárquica do solista como responsável pelo grupo:

depois do *pas de deux* tem a coda que você faz com o corpo de baile que você tem que ser como se fosse um capitão, como um general, você tem que pegar a companhia, porque você está ali na frente e eles têm que pegar a energia de você!” (Nereu, entrevista, 13/07/11).

Nereu por exemplo, ao ficar na frente, não demonstra resistência a esta posição, e entende que deve corporificar “um capitão, [...] um general”, ou seja, dançar de modo exemplar, com precisão no movimento, emitir bastante energia aos que estão atrás, não errar, ser um porto seguro para que os demais bailarinos sigam a mesma dinâmica de sua dança.

O ser colocado “atrás” também traz uma vivência marcante, porém, diferentemente do estar “na frente” é associada e corporalmente sentida como uma forte depreciação do ser bailarino. Durante os ensaios os bailarinos que não estavam

dançando no primeiro elenco ficavam sentados pelo chão, em bancos ou em pé nas laterais e na frente da sala de ensaio, assistindo aos colegas a dançarem. O bailarino Julian, por exemplo, visivelmente frustrado com sua alocação no segundo elenco, marcava no fundo apenas quando a diretora chamava sua atenção, e expressou seu sentimento dizendo: “eu só sou um dos meninos do fundo [...] mas eu fico marcando lá no fundo [...] agora não tem tempo para ensaiar dois elencos [...]” (Julian, entrevista, 14/07/11).

Essa alocação dos bailarinos nos fundos da sala pode ter um tom mais punitivo como o ocorrido com a bailarina Rita, a qual conta sobre sua frustração e reação ao ser mandada para ficar “atrás” enquanto dançava:

[...] já aconteceu de um coreógrafo vir e eu estar dançando, fazendo um *pas de deux*, uma coisa de destaque na frente e ter uma outra menina fazendo atrás. E ele na última hora vir e falar: “eu quero você na frente e ela atrás!” Então, foi horrível! [...] E me desestruturou muito, me abalou bastante! Quando eu percebo que eu não estou agradando o coreógrafo ou quem está na minha frente, eu fico em desespero e a coisa começa a não fluir mais! Então dessa vez que ele me trocou eu desisti. (Rita, entrevista, 18/07/11)

Assim como a bailarina Rita, o bailarino Josué tinha uma posição importante como solista. Contudo, Josué havia sido escalado para o segundo elenco e deveria se colocar na parte do fundo da sala de ensaio. Nesta ocasião, Josué ensaiou no fundo vestindo um capuz, olhando para o piso, com energia inferior ao requerido na coreografia, visualmente fugindo de olhar o ensaiador durante as correções, economizando força e dinâmica, resistindo à situação de estar no segundo elenco quando usualmente era bailarino principal.

Estes exemplos da posição no espaço, do estar na frente e o estar atrás no ensaio e espetáculo, é sentido por bailarinos de diversos níveis hierárquicos na companhia. Ao mesmo tempo que o estar na frente pode trazer uma experiência de energia, o estar atrás remete a uma experiência depreciativa. Ao estarem ou serem passados para o segundo elenco e, assim, ficarem espacialmente atrás, a experiência depreciativa era seguida de alguma forma de resistência corporificada. A resistência de Julian ocorreu ao não marcar a dança e somente o fazer quando chamado atenção. Josué usou da estratégia de economizar sua força e se esconder (capuz, cabeça e olhar baixo). Rita, que foi transferida para trás no meio da dança, se desesperou e desistiu. Olhamos para essa desistência de Rita não como uma incapacidade pessoal, mas como o único recurso de resistência que lhe foi possível para a situação violenta experienciada no seu trabalho de bailarina.

A dimensão disciplinar da questão espacial, portanto, se constitui em um elemento organizador das hierarquias e da produção de bailarinos disciplinados, pois auxilia no processo de treinamento, e funciona como um operador de punição e recompensa. É hierárquico pois demonstra, a partir do lugar que cada bailarino ocupa na sala de ensaio, sua hierarquia na companhia. Auxilia no treinamento, pois ao colocar o bailarino mais experiente na frente, espera-se que este faça com que os demais sigam a mesma dinâmica de uma dança de excelência. E, ainda, é um operador de punição e recompensa pois além das questões burocráticas (remuneração) e simbólicas (que advêm dessas localizações na sala), quem está na frente tem a prioridade e o privilégio de dançar,

enquanto aos que ficam ao fundo pouco tempo sobra para treinar e corporificar o dançar.

Essa operação disciplinar pela espacialidade ocorre não apenas “sobre” o corpo, mas “pelo” corpo na medida em que este corporifica as localizações a serem ocupadas, assim como experiecia corporalmente esses espaços. Especialmente a localização atrás dispara uma experiência depreciativa, vivenciada a partir da frustração, da raiva e do desespero. Dessa experiência depreciativa modos corporificados eram articulados pelos bailarinos para resistir a essa ação disciplinar, por exemplo, quando eles não faziam ou economizavam os movimentos, se escondiam ou desistiam de dançar.

5.2. O Controle do Tempo e da Atividade dos Corpos Bailarinos

O controle do horário e a utilização exaustiva dos corpos bailarinos apareceu de modo contundente no cotidiano de trabalho da CBD. Este tipo de poder disciplinar se refere ao detalhamento do controle da atividade; o horário, a elaboração temporal do ato, o corpo e o gesto postos em correlação, a articulação corpo-objeto, a utilização exaustiva, como aponta Foucault (1987).

A intensa rotina dos bailarinos envolve treinos e ensaios, de segunda a sábado e espetáculos em dias diversos, incluso domingos. O plano de trabalho diário envolve um treino (1h 30min), seguido de uma pausa (15min), logo ensaio (2h), outra pausa para o almoço (1h), e outro ensaio (2h 40min). Em dias de espetáculo esta rotina se inicia às 11h com treino, seguido do ensaio geralmente no teatro no qual os bailarinos irão se apresentar. O contra-

to de trabalho prevê a disponibilidade integral dos bailarinos no horário de trabalho da companhia, independente da posição hierárquica, ou da escalação no programa de ensaios. As ensaiadoras e diretoras determinam os horários e avisam diretamente as mudanças no plano de trabalho no mural.

O plano de trabalho é a representação gráfica dos modos de organização do tempo de trabalho na CBD e se mostrou um artefato gerador de expectativa e frustração nos bailarinos. A disponibilização de um novo plano de trabalho no mural da companhia era um evento na rotina dos bailarinos, conforme percebemos na anotação do diário de campo:

[...] ao saberem que houve modificação no plano, todos os bailarinos saiam correndo da sala, caminhando rápido para visualizarem o programa de trabalho no mural do corredor, ficavam suspirando em frente a este mural, deixando os ombros relaxados e um peso do corpo tomar conta de sua expressão ao desmanchar a pose ereta, comentando uns com os outros sobre a futura rotina que teriam. (Diário de campo, 24/07/11)

A imprevisibilidade e a frequência das mudanças no plano (horários e escalação), assim como as longas jornadas eram corporalmente sentidas como exaustivas pelos bailarinos. Todos os bailarinos que olhavam no mural perceberam que a semana seria de trabalho intenso e que eles dançariam duas vezes todo o programa em dias de espetáculo – à tarde no ensaio geral e à noite no espetáculo. A bailarina Perla associa o olhar para o plano de trabalho com uma sensação de dor, ao dizer: “[...] essa tabela de horários com meia hora de intervalo! No que você não estava sentindo dor, passa a sentir agora” (diário de campo, 24/07/11). Faz parte do ofício do bailarino

ter uma jornada exaustiva de trabalho, porém a CBD apresenta a especificidade de somar a tal intensidade as constantes mudanças de horários e elencos, podendo-se resumir na frase: “sujeito a alterações!”, que consta em letras maiores, abaixo do plano de trabalho no mural no corredor da companhia (diário de campo, 03/07/11).

Ao vivenciarem constantemente as mudanças no tempo e a organização do trabalho, os bailarinos, através de sua comissão, reivindicavam junto à diretoria, condições mais estáveis de trabalho. Além das reivindicações formais, entretanto, os bailarinos resistiam corporalmente a esse modo de controle dos horários, e a utilização exaustiva dos “seus” corpos. Tal vivência corporal, ocorre quando os bailarinos correm para ver a tabela, suspiram, se curvam (postura corporal oposta à ereta treinada no *ballet*), se queixam, sentem a dor por antecipação, se cansam. Essa relação entre a jornada de trabalho da CBD e o cansaço físico sobrevieram na fala de Rita: “eu saio daqui podre” (Rita, entrevista, 18/07/2011), e de Ana Lúcia que externou: “eu sinto que aqui me esgota muito fisicamente, então eu não consigo desenvolver nenhuma atividade extra” (Ana Lúcia, entrevista, 15/07/2011). Simion reforça esta experiência de cansaço:

[...] bastante coisa puxada [...] a nossa carga horária aqui é muito maior do que todas as outras companhias em que eu trabalhei [...] Então por causa da carga horária daqui para eu ter uma vida, fora daqui, é uma das minhas grandes brigas a nossa carga horária aqui [...] (Simion, entrevista, 14/07/2011).

Nos treinos o controle da atividade era contínuo sendo o relógio da sala de ensaios o artefato de referência para o rígido emprego do tempo. O

mestre de *ballet*, nos treinos, e as ensaiadoras, durante as correções, olhavam frequentemente para o relógio da sala a fim de realizar seu trabalho no tempo estipulado.

O relógio servia também para marcar o tempo dos bailarinos não escalados nas coreografias, os quais eram obrigados a ficar assistindo os colegas dançarem. Esses bailarinos, ao olharem o relógio e perceberem o tempo que faltava para o final do dia de trabalho, pareciam mudar suas posturas, deixando os ombros caídos ou suspirando, corporificando cansaço e desânimo. Esses bailarinos espectadores resistiam ao agirem para “matar o tempo”, por exemplo: ao fazer musculação nos cantos, ler, escutar música, cantar, ver vídeo de *ballet* no telefone, alongar, pintar caderno de gravuras, costurar sapatilhas, massagear uns aos outros, conversar com os colegas, pegar sol no colchonete, mascar “chiclé” (o que não é permitido), se maquiar, tirar foto dos colegas, marcar e olhar o relógio frequentemente. Estes agiam a partir de micropolíticas de resistência corporificadas a essa obrigação (e uma certa tortura) de ficarem assistindo o ensaio de seus colegas, sem poder dançar.

Este cenário de trabalho, demonstra desigualdade e sobrecarga no uso dos corpos bailarinos, pois enquanto uns são convocados a dançar nos ensaios e espetáculos, outros não se sentem estimulados por não estarem dançando. A bailarina Rita, explicou (sentada no ensaio) sua falta de estímulo pelo fato de não estar dançando, e como forma de resistência diz: “Estou entediada nesta companhia! Nisso ela pega um caderno de colorir e começa a pintar, e diz ainda: Vou pintar bem feio! [...] preciso de alguma coisa para fazer”

(diário de campo, 26/07/11). Ou seja, quem dança corporifica o prazer, o movimento, a técnica e o cansaço do dançar. Quem não dança corporifica a frustração e o cansaço de não dançar. Ou seja, todos os corpos bailarinos estavam cansados por estarem sendo usados de modo exaustivo.

5.3. A Composição das Forças a Partir dos Corpos Bailarinos

O poder disciplinar também se opera a partir do detalhamento da composição das forças que visa constituir “uma máquina cujo efeito será elevado ao máximo pela articulação combinada das peças elementares de que ela se compõe” ou, resumidamente, “de compor forças para obter um aparelho eficiente” (Foucault, 1987: 138). Existe uma composição das forças na CBD para montar um espetáculo de excelência e os corpos bailarinos são importantes “peças” para fazer essa “máquina” funcionar. Essa metáfora de máquina não expressa o pensamento de Foucault sobre como as articulações sociais ocorrem, mas funciona como um modo de demonstrar a expectativa sobre como essas articulações deveriam funcionar quando sob a ação das micropolíticas disciplinares. A pesquisa de campo na CBD demonstrou que a composição das forças para a montagem de um espetáculo depende muito da preparação dos bailarinos e esta ocorre em um contexto truncado.

A rotina da companhia de dança inicia com as aulas diárias de *ballet*, nas quais são executados exercícios com função de disciplinar o corpo bailarino de acordo com um tipo de movimentação e dinâmica. Ao longo da aula o professor dita

seqüências sem música a serem realizadas posteriormente pelos bailarinos com música tocada pela pianista. Os dispositivos disciplinares para “compor forças” dos bailarinos são articulados de diversas maneiras durante esses treinos. Por exemplo, quando o professor realiza correções aos movimentos executados, através: da fala, do canto, da contagem, do grito, para explicar a ordem, a quantidade dos movimentos solicitados, como e onde iniciar a impulsão dos movimentos; do toque no corpo do bailarino, para guiar a sensação que ele deve ter no movimento ou a forma e a intenção desejada; do pedido de repetição do exercício, preparando-os para as danças em grupo buscando harmonia no conjunto dos corpos em movimento. Entendemos todos estes estímulos – fala, canto, contagem, grito, toque, repetição, sincronia dos corpos – como micropolíticas disciplinares corporificadas pelo professor e pelos bailarinos objetivando padronizar os movimentos formando um grupo que dance em uníssono: todos os bailarinos corporificando o dançar ao mesmo tempo, com a mesma técnica.

Entretanto, a perfeita composição das forças, idealizada na metáfora da máquina, encontra uma série de obstáculos no cotidiano dos bailarinos na CBD, como as limitações da estrutura da companhia, a distribuição desigual dos tempos de ensaio e a variedade coreográfica. De qualquer modo existe uma pressão da equipe de comando dos próprios pares para que os bailarinos não errem. Uma cena do campo etnográfico reflete como se articula essa relação com o erro:

[...] no ensaio um casal de bailarinos, substitutos do principal, não conseguiam mostrar a coreografia para a ensaiadora quando chega a sua vez. Eles

começam umas duas ou três frases musicais e param por falta de fôlego, erram um passo de ligação, erram a música [em] que o passo deveria ser feito e se desconectam, visto que dançavam com *partner* e necessitavam os dois saberem exatamente qual o passo que seu corpo e o corpo do outro faria. [...] e desistiram de dançar. Em outras ocasiões, quando isso acontecia repetidamente, os bailarinos iam desistindo da coreografia ao longo do ensaio mostrando corporalmente sua frustração na expressão facial e na postura do corpo curvado para [a] frente, olhando para o chão, não projetando e não colocando energia e intensidade no movimento, e não voltando ao parceiro para ver onde erraram. (Diário de campo, 12/07/11)

Essa cena aconteceu com um casal do segundo elenco, sendo que neste caso o erro poderia ser justificado pelo contexto de pouco ensaio em relação ao primeiro elenco. O segundo elenco não teve oportunidades de dançar com tanta destreza, intensidade e com todas as nuances do movimento coreografado, comparado com quem ensaiava diariamente. O primeiro elenco, diferentemente, teve a oportunidade de reter o movimento, decorar as ligações entre os passos da coreografia, saber as nuances da música, aprender onde respirar e expandir o movimento, e como usar o espaço na sua relação ao dançar com outros bailarinos em cena.

Mesmo que essa limitação não seja responsabilidade dos bailarinos, a corporificação da frustração pelo erro faz parecer que eles são os únicos responsáveis. Contudo, a execução dessa sequência de erros pode ser pensada, diferentemente, como uma resistência à dissociação que se apresenta entre o modelo de espetáculo almejado e a estrutura existente na companhia de dança, além de uma gestão do espaço e do tempo pouco democrática.

Outra questão que dificulta a composição das

forças na CBD se refere à variedade coreográfica. Segundo sua diretora, a companhia segue um modelo de empresa internacional, que apresenta em seus espetáculos múltiplos estilos coreográficos, como o *ballet* clássico, neoclássico e o moderno em uma mesma produção e, muitas vezes, com o mesmo elenco. De alguma forma, o fato desta companhia estar em um país colonizado, que importou o *ballet*, faz com que seus gestores sigam o mesmo modelo de administração de companhias oriundas dos países europeus, desconsiderando que estão em outro país, com uma realidade material e subjetiva muito diferente. Por exemplo, os gestores da CBD convidavam coreógrafos para ensinar em um mês coreografias de uma produção, não oportunizando aos dois elencos aprenderem a obra artística.

A bailarina Perla comenta sobre essa realidade:

Primeiro que aqui tem que ser *vapt-vupt*, você tem que pegar e quem fizer primeiro ganhou! [...] a gente troca de *ballet* o tempo inteiro e tem muita remontagem durante o ano, então tem que ser muito rápido, usar muito a cabeça. (Perla, entrevista, 17/07/11)

Notamos que existe expectativa da gestão da CBD em ter bailarinos com níveis de excelência técnica e artística de moldes internacionais. Entretanto, os bailarinos recrutados não têm o mesmo modelo de educação em dança, e a companhia não oferece recursos e estrutura adequados para que isso ocorra como nos países europeus dos quais imitam os modos de gerir e produzir dança. A proposta de diversidade de estilos coreográficos, por exemplo, não vem acompanhada de uma possibilidade homogênea de ensaio, tampouco de uma equipe de bailarinos com amplitude coreográfica, pois a maioria dos bailarinos da CBD

não tiveram contato anterior com todas essas linguagens de dança. Essa variedade coreográfica geralmente é adquirida a partir de uma educação em dança mais internacional, ou com experiência profissional em companhias com repertórios internacionais, o que não é o caso.

Nesse contexto de descompasso entre a expectativa e a realidade da composição de forças, os bailarinos corporificam ações de resistência como o erro e a desistência de dançar, especialmente quando não conseguem fazer tudo “*vapt-vupt*”, com a qualidade demandada. Nestas situações adversas, o corpo do bailarino é demandado à exaustão em um ambiente onde não existem condições de trabalho que proporcionem a concretização do nível exigido. Soma-se a isso a falta do espaço democrático na companhia, fazendo muitas vezes com que a desistência seja uma das únicas formas de resistência.

6. Reflexões Finais

Textos anteriores mostraram que o *ballet*, nos seus mais diferentes espaços de vivência, está repleto de dispositivos disciplinares direcionados aos bailarinos. Estudos do campo da dança retomaram as ideias de Foucault (1987) sobre poder disciplinar para pensar a formação e o trabalho dos bailarinos, porém estes pouco refletiam sobre a experiência corporal dos bailarinos no processo disciplinar e de resistências.

Para explorarmos essa brecha teórico-empírica utilizamos material advindo de uma etnografia realizada na CBD, uma reconhecida companhia de dança brasileira que dissemina seu repertório internacionalmente e se propõe seguir os moldes

internacionais (principalmente das companhias europeias) de dançar e gerenciar. Analisamos esse material empírico a partir de três olhares teóricos: o do poder disciplinar, o das resistências e o da corporalidade, ou seja, o corpo como experiência. Trabalhamos essa relação imbricada entre poder, resistência e corpo a partir da adaptação de três táticas de detalhamento trabalhadas por Foucault (1987) as quais visam articular processos disciplinares nos corpos bailarinos: 1) a distribuição no espaço; 2) o controle do tempo e da atividade; 3) a composição das forças.

Clark & Markula (2017) já haviam analisado que a supervisão e avaliação dos corpos bailarinos ocorrem em função da organização disciplinar do espaço, marcando os bailarinos que ficam na frente como os que remetem confiança e os que ficam atrás aqueles com necessidade de aperfeiçoamento. Nossa pesquisa aprofundou essa análise da espacialidade compreendendo que a localização dos corpos bailarinos – na sala de dança, nos ensaios ou no espetáculo – funciona como um dispositivo disciplinar de gestão que simultaneamente treina, hierarquiza, pune e premia. Mais do que isso, buscamos compreender a partir da perspectiva da corporalidade as resistências que se articulam nesse processo disciplinar espacial. A partir de uma análise corporificada, percebemos que o ser colocado atrás para dançar aciona uma experiência depreciativa nos corpos bailarinos, os quais corporificam a resistência economizando nos movimentos, se escondendo e, em casos mais extremos, desistindo de dançar.

Mora (2008), aponta que os bailarinos corporificam de forma regulada e milimétrica a técnica clássica, através da educação e controle discipli-

nar do movimento no espaço e tempo (postura, rotação de pés, posição da cabeça e verticalidade), em uma rotina com longas horas de prática. Posteriormente, McLelland (2019) explana que professores vigiam os bailarinos para então punirem alguns deixando-os sentados, observando a aula e convidam outros a participarem desta como recompensa. Estes eventos também puderam ser explorados em nossa pesquisa, porém o nosso olhar para esse material de campo focou-se nos modos pelos quais essas experiências disciplinares eram corporificadas pelos bailarinos da CBD.

Em relação às micropolíticas de controle do tempo e da atividade, exploramos aspectos da carga horária e utilização exaustiva dos bailarinos, os quais são vivenciados na forma de um corpo cansado, seja por dançar exaustivamente, ou por não poder dançar e ser exaustivo ficar assistindo. Essa vivência da exaustão também está permeada por ações de resistência corporificadas como as corridas dos bailarinos para verem o mural de horários, os suspiros, as costas curvadas, as ações de “matar o tempo” quando não se pode dançar.

Embora existisse intenção da gestão de compor forças para a montagem de um espetáculo de excelência, ou seja, nos moldes dos espetáculos internacionais vimos que esta proposta ocorria de modo truncado. Havia uma diferença entre a expectativa de gerar um espetáculo nos moldes das companhias europeias e a realidade desta companhia que vivencia o contexto de um país periférico como o Brasil. Tais contradições advindas desse modo de gestão da CBD eram vivenciadas pelos corpos bailarinos, os quais cor-

porificavam ações de resistência perante esse nível de exigência para o qual não havia a devida contrapartida da companhia.

Relembrando o estudo de Rosa (2015) sobre a criação do *ballet* no Brasil, nossa pesquisa indica que a CBD ainda segue um modelo similar ao das companhias europeias que vieram no começo do século XX disseminar o *ballet* no Brasil (colonizado). O que descobrimos, entretanto, é que essa composição de forças, além de truncada, é também corporificada pelos bailarinos, seja na forma de um corpo altamente exigido (lembrando da troca constante e abrupta da variedade coreográfica), ou na forma de desistência dos bailarinos de seguirem dançando (devido à distribuição desigual de oportunidade nos ensaios).

Notamos, então, que as interconexões complexas que envolvem as dinâmicas de poder são diversas e a resistência torna-se parte relevante desta conjuntura analítica. Além disso, a corporalidade desponta como um dispositivo pedagógico para compreender um pouco mais sobre as nuances dessas relações disciplinares. A partir dessas análises, portanto, destacamos quatro reflexões que nosso estudo propõe como avanço das pesquisas do campo da dança, especialmente aquelas focadas na temática do poder disciplinar:

- (1) Inspiradas por Crossley (1996) defendemos que é importante ampliar a compreensão de corpo para estudar a operação das disciplinas e do poder a partir de Foucault (1987). Nessa abordagem consideramos o corpo bailarino como um agente em interação ativa com essas relações que experiencia e corporifica os processos disciplinares, e não como um objeto sobre o qual as relações de poder se inscrevem.

- (2) Apontamos que existe uma maior tradição nos estudos do campo da dança de se olhar o corpo como sendo disciplinado, e não o corpo no seu processo de resistência. Nas situações de campo onde ocorria o engajamento do corpo nas relações de poder disciplinar, os corpos bailarinos obedeciam, assim como resistiam (Foucault, 1988). Ao ampliarmos nosso olhar para os processos corporificados de resistência foi possível problematizar situações para além da lógica do fracasso individual, nos permitindo pensar certas situações (desistência, erro) como modos de resistência mais extremos, mas que se mostravam como um sinal da liberdade desses corpos bailarinos, perante uma demanda elevada por disciplina e desempenho.
- (3) A partir de reflexões de autores sobre a temática da resistência (Abu-Lughod, 1990; Checchi, 2014; Carrieri et al, 2021) defendemos a importância de se pensar poder e resistência de modo imbricado, atentando para o fato que ambos ocorrem a partir de micro ações cotidianas que articulam uma disputa sobre o processo disciplinar. Uma análise entrelaçada sobre três modos de operação da resistência e do poder disciplinar, nos levou a refletir sobre como a gestão da CBD trabalha de forma imbricada a localização dos bailarinos no espaço, o controle dos tempos de trabalho, e a composição das forças dos bailarinos e equipe. A localização dos corpos bailarinos na sala de ensaio (espacialidade), liga-se aos modos de gestão e experimentação dos tempos, que se relaciona ao sucesso (ou não) da composição das forças para a montagem do espetáculo. Algumas situações do campo etnográfico exemplificaram essa análise: o estar na frente ou atrás na sala de ensaio (localização espacial), associado com o ficar dançando ou ficar assistindo (uso do tempo), que se relaciona com a dificuldade de compor forças para a construção de um espetáculo (equipes sem treino, frustradas, sem preparo adequado à demanda coreográfica). A ideia não é pensar essas três dimensões de

gestão disciplinar como um fluxo de causa-efeito, mas sim considerar que essas se imbricam no cotidiano do gerir e do dançar na CBD, influenciando ações de resistência corporificadas pelos bailarinos.

- (4) Sobre a companhia e um *ballet* que querem ser colônia, mas são colonizados, as cenas do cotidiano da CBD tornam claro o caráter hierárquico e pouco democrático de sua gestão. Esta característica não se explica exclusivamente a partir da realidade isolada da companhia, mas engloba o contexto mais amplo no qual o *ballet* foi criado (Sucena, 1989), as companhias de dança estruturadas (Wulff, 2008) e sua importação executada (Rosa, 2015). Há, portanto, um problema de adequação da estratégia da direção da CBD, a qual se entende a partir dos mesmos moldes de companhias internacionais (dos países europeus), sem haver conformidade de sua estrutura e equipe para que isso ocorra. Neste contexto, as relações (corporificadas) de disciplina e de resistência da companhia de dança profissional brasileira (país colonizado) ocorrem a partir de um contorno mais precário e exploratório.

Por fim, consideramos importante comentar que a quantidade de material empírico que imbricava questões de poder disciplinar e corpo se mostrou bastante volumosa e nos obrigou à exclusão de um conjunto de informações que serviriam para construir outras análises de resistência, poder disciplinar e corpo, as quais poderão ser aprofundadas em pesquisas futuras. Compreendemos que dois contextos ajudaram nesse acúmulo. O primeiro refere-se a caracterização do *ballet* e das companhias de dança como um campo tradicionalmente hierárquico e disciplinar. O segundo refere-se ao fato de não ser comum a comunicação verbal dos bailarinos, tornando o corpo e suas corporalidades o mais importan-

te meio de relacionamento destes no ambiente de trabalho. Essa reflexão pode inspirar outros pesquisadores que trabalhem com um campo de pesquisa com pouca comunicação verbal a se desafiarem a utilizar a corporalidade como dispositivo metodológico.

Referências Bibliográficas

- Abu-Lughod, L. (1990). "The romance of resistance: Tracing transformations of power through bedouin women" em *American Ethnologist*, 17 (1), 41-55.
- Atencio, M. & Wright, J. (2009) "Ballet it's too whitey: Discursive hierarchies of high school dance spaces and the constitution of embodied feminine subjectivities" em *Gender and Education*, 21 (1), 31-46.
- Carrieri, A. de P., Papadopoulos, D., Guaresma Júnior, E. A. & Silva, A. R. L. (2021). "The ontology of resistance: Power, tactics and making do in the Vila Rubim market" em *Urban Studies*, 58 (8), 1615-1633.
- Checchi, M. (2014) "Spotting the primacy of resistance in the virtual encounter of Foucault and Deleuze" em *Foucault Studies*, 18, 197-212.
- Clark, M. I.; Markula: (2017). "Foucault at the barre and other surprises: a case study of discipline and docility in the ballet studio" em *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 9 (4), 435-452.
- Crossley, N. (1996). "Body-subject/body-power: Agency, inscription and control in Foucault and Merleau-Ponty" em *Body & Society*, 2 (2), 99-116.
- Csordas, T. J. (1990). "Embodiment as a paradigm for anthropology" em *Ethos*, 18 (1), 5-47.
- Da Matta, R. (1978). "O ofício de etnólogo ou como ter antropológico blues" em *Boletim do Museu Nacional: Antropologia*, (27), 1-12.
- Douglas, M. (1970). *Simbolos naturales: exploraciones en cosmologia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fitz, A. (1998). *An examination of the institution of ballet and its role in constructing a representation of femininity*. [Dissertação de Mestrado não publicada]. Alberta: University of Alberta.
- Fleming; & Spicer, A. (2008). "Beyond Power and Resistance. New Approaches to Organizational Politics" em *Management Communication Quarterly*, 21 (3), 301-309.
- Flores-Pereira, M. T., Davel, E. & Almeida, D. D. (2017). "Desafios da corporalidade na pesquisa acadêmica" em *Cadernos EBAPE.BR*, 15 (2), 194-208.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade*. Vol. 1. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro (RJ): Graal.
- Gibbs, G. (2009). *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre (RS): Artmed.
- Green, J. (2002). "Foucault and the training of docile bodies in dance education" em *Arts and Learning Research Journal*, 19 (1), 99-126.
- Hall, J. (2020). "Judith Butler and a Pedagogy of Dancing Resilience" em *The Journal of Aesthetic Education*, 54 (3), 1-16.
- Hassard, J. & Rowlinson, M. (2002). "Researching Foucault's research: Organization and control in Joseph Lancaster's Monitorial Schools" em *Organization*, 9 (4), 615-639.
- Malinowski, B. (1978). *Argonautas do Pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- McLelland, R. (2019). *Examining the Red Corps an investigation into the adoption, revolution, and continued development of ballet in China* [Tese de Doutorado não publicada]. Londres: University of Roehampton.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.
- Meylac, M. (2018). *Behind the scenes at the ballets russes: Stories from a silver age*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Mora, A. S. (2008). "Cuerpo, Sujeto y subjetividad en la danza clásica" em *Question/Cuestión*, 1 (17), 1-9.
- Nardella, B. (2022) "Power, Resistance, and Place in Appalachia" em *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 22 (2), 184-194.

- Ortner, S. B. (1995) "Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal" em *Comparative Studies in Society and History*, 37 (1), 173-193.
- Roncaglia, I. (2008). "The ballet dancing profession: A career transition model" em *Australian Journal of Career Development*, 17 (1), 50-59.
- Rosa, C. F. (2015). *Brazilian bodies and their choreographies of identification swing nation*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Sampaio, F. (2013). *Balé passo a passo: história, técnica, terminologia*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Santos, B. S., Araújo, S. & Baumgarten, M. (setembro-dezembro, 2016). "As Epistemologias do Sul num mundo fora do mapa" em *Dossiê Sociologias*. 18 (43), 14-23.
- Scheper-Hughes, N. & Lock, M. (1987). "The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology" em *Medical Anthropology Quarterly*, 1 (1), 6-41.
- Sucena, E. (1989). *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas.
- Thomas, H. (2003). *The body, dance and cultural theory*. Nottingham: Palgrave Macmillan.
- VERBI Software (2021). *Maxqda* [Software]. Berlim: VERBI Software.
- Wainwright, S. P. & Turner, B. S. (2004). "Epiphanies of embodiment: Injury, identity and the balletic body" em *Qualitative Research*, 4 (3), 311-337.
- Wainwright, S. P., Williams, C. & Turner, B. S. (2006). "Varieties of habitus and the embodiment of ballet" em *Qualitative Research*, 6 (4), 535-558.
- Wainwright, S. P., Williams, C. & Turner, B. S. (2007). "Globalization, habitus, and the balletic body" em *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 7 (3), 308-325.
- Weber, F. (2009). *Trabalho fora do trabalho. Uma etnografia das percepções*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Wulff, H. (2008). "Ethereal expression: Paradoxes of ballet as a global physical culture" em *Ethnography*, 9 (4), 518-535.

