

## SAPATILHAS DE PONTA, POLÍTICA E SIGNIFICADOS: UMA RELEITURA DAS BAILARINAS COMO TRADUÇÕES CORPORIFICADAS DE NACIONALISMOS INSPIRADOS NA MODERNIDADE<sup>1</sup>

Katherine Mazurok<sup>2</sup>

Tradução: Everton Gehlen Batista e Stefany Dacol Machado

**Resumo:** O balé clássico produz sentido com a plateia através de uma estética que é produzida por meio de interseções de discursos de raça, gênero e sexualidade. Os modos de interação específicos desses discursos encontram-se em nacionalismos inspirados na modernidade. Sendo assim, os corpos de bailarinos que produzem, sustentam e perpetuam essa estética permanecem inscritos nesses discursos. Este artigo argumenta que corpos de bailarinos são exatamente isto: traduções corporificadas de nacionalismos inspirados na modernidade. Baseado na ideia de reescrita de Lefevere (1992), o artigo demonstra como balés clássicos se manifestam como reescritas de forças discursivas externas sobre corpos de bailarinos clássicos e mostra também que as estéticas dentro das quais esses corpos se identificam são viabilizadas por entendimentos discursivos de raça, gênero e sexualidade inerentes à modernidade.

**Palavras-chave:** balé clássico; nacionalismo; traduções corporificadas; gênero; corporeidade.

### 1. Introdução

Um dos elementos mais icônicos associados ao balé clássico é a sapatilha de ponta. Um sapato de cetim com um pedaço rígido de material que forma uma plataforma (biqueira) para dar suporte ao colo do pé, e uma caixa feita de firmes camadas de tecido compactado e cola que envolve o pé de uma dançarina e permite que ele ou ela fique na ponta dos pés. Esse tipo de sapato foi desenvolvido somente com o objetivo de proporcionar o desenvolvimento da estética do balé clássico. Como resultado, a sapatilha de ponta continua sendo um dos significantes centrais da estética do balé clássico.

Em geral, usadas por bailarinas, as sapatilhas de ponta permitem que elas praticamente levitem — para que pareçam flutuar pelo palco. A estética do balé clássico adota esse corpo feminino de bailarina e as sapatilhas de cetim. Ela se ergue na ponta dos dedos dos pés e se move suavemente pelo palco, movimentando seus pés rapidamente enquanto a parte superior do seu corpo cria a ilusão de estar flutuando — como se fosse uma criatura etérea. Por vezes, se vira, em outras, pula, ou então, há um bailarino que a segura em seus braços, a gira e a

---

<sup>1</sup> O artigo em língua inglesa, já acompanhado de resumo e palavras-chave em português, foi traduzido a partir da publicação prévia. Algumas modificações foram feitas para que o texto se adequasse às normas da ABNT. MAZUROK, Katherine. Pointes, Politics and Meanings: Re-Reading Ballerinas as Embodied Translations of Modernity-Inspired Nationalisms. *Tusaaji: A Translation Review*, Toronto, v. 2, n. 1, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.25071/1925-5624.37811>. Acesso em: 1 fev. 2021.

<sup>2</sup> Profa. Ma. de Artes pela Queen's University, em Kingston, Canadá.

levanta no ar. Ele também pode dançar sozinho. E mesmo que a estética do balé clássico adote o entendimento de que os corpos dançantes masculinos dominam uma diversa série de passos de dança, no geral<sup>3</sup>, eles não envolvem a técnica de ponta. Os movimentos do bailarino contêm uma série de saltos e giros que se estendem pelo palco e impressionam o público com a mistura de atletismo e arte. No palco, o corpo dele e dela recontam histórias através de movimentos — através dos corpos. Essas histórias aparentam, à primeira vista, ser narrativas clássicas de amor não correspondido, tempos mágicos, lugares e feitiços e, às vezes, os personagens vivem felizes para sempre.

Todos esses elementos estão presentes na estética do balé clássico, que contém um sistema de códigos com prescrições e proscições específicas sobre o que os corpos devem fazer, como eles devem se parecer e se mover para que a performance seja reconhecida como balé clássico. As tentativas recentes de tentar sair desses códigos resultaram na recusa da classificação do balé como clássico e acabaram por receber uma série de adjetivos como “moderno” e “contemporâneo”. A partir desse movimento, é possível ver companhias clássicas, como a *Royal Winnipeg Ballet*, exibindo trabalhos dos “coreógrafos de balé contemporâneo mais importantes do mundo” (MIXED, [201-?]) ou, como o *National Ballet of Canada*, organizando performances com “um dos maiores intérpretes da literatura no balé moderno” (2013/2014, [201-?]). Esses trabalhos modernos e contemporâneos promovem uma ruptura com a estética clássica não apenas pelas datas que eles foram criados, mas ainda mais importante, pelo modo como os corpos se movem no palco junto às histórias ou interpretações que eles performam. Portanto, os balés modernos e contemporâneos promovem uma ruptura com o sistema de códigos do passado clássico, ainda que permaneçam fixados na sua estética através dos corpos dançantes. Estabelece-se aqui, nos corpos dançantes, o ponto focal deste artigo. Enquanto os movimentos e a estrutura narrativa dos balés mudam com os adjetivos “contemporâneo” ou “moderno”, os próprios corpos que produzem a performance dessa ruptura com o passado clássico retêm um domínio estético sobre eles.

Esses corpos dançantes são corpos disciplinados, corpos dóceis<sup>4</sup> resultantes de treinos que vão ao encontro da estética do balé clássico. Esses corpos são produzidos, reconhecidos e legitimados por essa estética, e então levados ao palco, onde perpetuam a arte, executando a performance do balé para uma nova audiência. Quando todos os elementos estéticos operam

---

<sup>3</sup> Existem vários papéis do balé clássico em que os bailarinos homens utilizam a técnica de ponta. Alguns dos papéis mais conhecidos são A Mãe Gigogne, em *O Quebra-Nozes*, As Irmãs Malvadas, em *Cinderela*, Puck, em *Sonho de uma Noite de Verão*, Fundilhos, em *O Sonho* e Porquinho Blém Blém, em *Os Contos de Beatrix Potter*.

<sup>4</sup> “Um corpo dócil é aquele que pode ser sujeitado, usado, transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1991, p. 136).

perfeitamente, a audiência pode não notar que discursos de gênero, sexualidade e raça tornam possível o espetáculo que os encanta.

A estética do balé entra em crise quando homens colocam sapatilhas de ponta. Em trabalhos modernos ou contemporâneos, isso não causa uma ruptura no código coreográfico tanto quanto em trabalhos clássicos, considerando que, no balé contemporâneo e moderno, movimento e enredo já promovem uma ruptura da forma clássica. As companhias *The Ballet Trockadero*, de Monte Carlo, e *The State Saint Petersburg Male Ballet*, por exemplo, têm um elenco só de homens que realizam performances de paródias dos clássicos, causando uma ruptura da estética do balé clássico ao mesmo tempo que aderem a ela. Enquanto os dançarinos da *Trockadero* e *State Saint Petersburg* fazem a performance artística como *drags* — eles simultaneamente apresentam uma performance que não desafia a arte do balé clássico no domínio estético, mas uma arte que subverte a estética e o discurso de raça, gênero e sexualidade que produz e perpetua essa performance. Em outras palavras, pela performance *drag*, esses corpos masculinos estão dançando na ponta como mulheres; desse modo, deixando os códigos coreográficos amplamente intactos. Um corpo masculino de balé dançando na ponta como homem permanece ininteligível para a estética do balé clássico. Mesmo nos poucos papéis clássicos que requerem dançarinos masculinos na ponta, esses homens retratam mulheres hiperbólicas (como as Irmãs Malvadas ou a Mãe Gigogne), ou alguns seres etéreos (como Fundilhos ou Porquinho Blém Blém). Em nenhum lugar, os homens dançam na ponta como homens.

A ausência de dançarinos homens dançando na ponta expõe o debate sobre gênero, sexualidade e raça que opera através da estética clássica do balé e se manifesta nos corpos dançantes. Considerar a estética clássica e a ausência de corpos masculinos na ponta, remete-nos às questões sobre as inscrições discursivas carregadas na musculatura desses corpos. Em seguida, não desejamos dar espaço a essa figura aporética, embora esse debate desafie em grande medida a forma como os discursos operam na estética do balé clássico. Em vez disso, a intenção efetiva desse trabalho é analisar as implicações da ausência de um bailarino homem dançando na ponta entre os corpos de balé que reproduzem, mantêm e perpetuam o balé clássico. Da mesma forma, esses corpos são entendidos como corpos traduzidos, no sentido de que eles recontam histórias através de seus movimentos quando produzem performances e encenam a estética clássica do balé por meio de discursos relativos à raça, gênero e sexualidade. Esses discursos encontram suas raízes nas modernidades e nas interações delas com os nacionalismos. Por fim, defende-se que os corpos dos bailarinos são traduções corporificadas de nacionalismos modernos inspirados na modernidade. Nesse

trabalho, os nacionalismos inspirados na modernidade são entendidos como formas de pensar sobre a organização da sociedade repleta de taxonomias e hierarquias motivadas pelas modernidades. Em outras palavras, os corpos dos bailarinos que vemos dançando nos palcos (e, por extensão, aqueles corpos que não vemos nesses lugares) são exemplos de corpos disciplinados por discursos e práticas que circundam, produzem e mantêm o Estado-nação moderno. A argumentação sobre esse assunto é dividida em quatro seções.

Primeiro, esse artigo é baseado no trabalho de André Lefevere a respeito das “viradas culturais” nos Estudos da Tradução. Aqui, sugere-se que o balé clássico funciona como um modo de traduzir textos. Isso serve para explicar que a estética do balé clássico apoia e é apoiada por uma série de discursos que emanam da vida cotidiana de Estados-nação inspirados na modernidade. Segundo, partindo das ideias no campo dos Estudos da Tradução, a análise de Foucault sobre os corpos dóceis é trazida de forma conjunta para demonstrar como os corpos de balé se manifestam como traduções corporificadas da estética do balé clássico e, por extensão, como produções discursivas contidas dentro do Estado-nação inspirado na modernidade. Em outras palavras, as performances do balé clássico ou do balé moderno/contemporâneo com corpos de balé reconhecíveis, aqueles mesmos corpos no palco se tornam traduções de nacionalismos inspirados na modernidade que sustentam a estética do balé clássico. Aqui, entende-se que os corpos de balé, pelo treinamento e performance, reescrevem efetivamente, na forma corporal, discursos sobre raça, nação e sexualidade. Com efeito, esses corpos dóceis performantes traduzem nacionalismos inspirados na modernidade em corpos. Terceiro, os fundamentos da estética do balé clássico são investigados na sua relação com os nacionalismos inspirados na modernidade. Essa análise serve como ponte para a quarta parte, que considera as implicações materiais nos corpos de balé enquanto traduções dos discursos que envolvem a estética do balé clássico. Nessa análise, estão em jogo os modos pelos quais — tanto os espectadores como os corpos de balé — participam nos discursos sistêmicos de exclusão produzidos e perpetuados pela estética do balé clássico e pelos nacionalismos inspirados na modernidade.

## **2. Cultura, viradas e traduções**

A princípio, definimos o balé clássico como um tradutor discursivo que atua por meio da sua estética nos corpos performantes. Esse argumento é feito com base nos princípios da “virada cultural”, um ramo dos Estudos da Tradução que serviu de ponto de partida para que André Lefevere e Susan Bassnet começassem a examinar traduções nos seus contextos

culturais, enfocando as forças de “poder, ideologia, instituição e manipulação” (LEFEVERE, 1992, p. 2) e investigando como essas forças influenciam a produção textual. Bassnet e Lefevere (1995, p. 13) apontam que, quanto mais questionamos essas forças, “mais temos entendimento do processo que molda nossas vidas”. Os autores se dedicam, principalmente, aos textos literários e como eles são traduzidos e reescritos de acordo com diferentes forças restritivas, sejam ideologias em torno de corpos e sexualidades em uma cultura de chegada, seja um movimento de patronagem para representar uma figura de determinada maneira. Essas forças dão o contorno das traduções dos textos e, como afirmam os autores, oferecem um vasto campo de estudo e de questões relativas aos Estudos da Tradução.

Em seu trabalho *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (1992), Lefevere demonstra como as traduções dos textos continuam ainda atreladas à poética, ideologias e patronagens para a produção de reescritas (traduções) de textos originais em outras línguas e culturas. Com isso, Lefevere (1992) enfatiza que as traduções não são apenas partes flutuantes e sem corpo de um texto, mas são moldadas por forças que interagem e produzem tanto a tradução como as condições que fazem a existência do tradutor possível.

A análise de Lefevere adota o conceito de poder de Michel Foucault. Aqui, Lefevere ressalta que o poder é uma força que não se limita à repressão. Pelo contrário, ao citar Foucault, Lefevere afirma: “o que torna o poder ser válido, o que o torna aceitável, é o fato de não recair sobre nós como uma força que diz não, mas que nos atravessa e produz coisas, induz prazeres, cria conhecimentos, produz discurso” (FOUCAULT, 1980 *apud* LEFEVERE, 1992 p. 15). De fato, para Foucault e também para Lefevere, o poder não é uma força para ser usada contra alguém ou algo; pelo contrário, o poder permeia o espaço social, produzindo e regulando objetos, seres, discursos e conhecimentos. Para Lefevere (1992), essas modalidades de poder são importantes porque elas moldam a cultura do tradutor, o tradutor e, conseqüentemente, o texto reescrito.

De acordo com Foucault, não devemos pensar em poder em sua capacidade singular de proibir ou permitir. Pelo contrário, devemos pensar o poder na sua forma plural e tentar especificar quais poderes, localizados na geografia e história, estão atuando de maneira produtiva ou regulatória em sujeitos ou objetos (FOUCAULT, 2001, p. 1006). Em seu trabalho, Lefevere especifica como os poderes operam em diferentes momentos históricos e regiões geográficas para moldar tradutores e textos reescritos.

Considerando que textos e traduções de textos podem assumir formas que não sejam palavras escritas<sup>5</sup>, argumentamos, utilizando a análise de traduções de Lefevere, que o balé clássico é uma forma de tradução cultural. Os balés clássicos utilizam os gestos e movimentos de dançarinos para criar sentido em conjunto com o público e, portanto, podem ser classificados como tradução intersemiótica, conforme a definição de Roman Jakobson (2004) — o uso de sistemas de signos não verbais para representar signos verbais. Todos os balés clássicos possuem um enredo, muitas vezes proveniente de um conto de fadas popular ou regional. Entretanto, esses balés não permanecem fixos ou estáticos. Conforme o tempo passa e as culturas mudam, os balés são transformados para públicos de todos os tipos. Essas transformações, como as reescritas de Lefevere, são produzidas e avaliadas por coreógrafos e dançarinos profissionais. Lefevere (1992, p. 14), ao relacionar essas reescritas com traduções, afirma que esses profissionais “com muita frequência, irão reescrever trabalhos de literatura até eles serem considerados aceitáveis para a poética e a ideologia de um certo tempo e lugar”.

O balé clássico funciona de maneira semelhante. O melhor exemplo dessa reescrita específica, como reencenação para se adequar a uma poética e ideologia, é encontrado no texto de Jennifer Fisher *Nutcracker Nation* [A nação do Quebra-Nozes] (2003). Na sua análise da popularidade de *O Quebra-Nozes* como balé, Fisher (2003, p. 18) traça a história da sua encenação como um balé impopular “relegado com frequência a performances escolares”, em vez de ser encenado nos teatros imperiais da Rússia. No entanto, como Fisher demonstra, a reescrita de *O Quebra-Nozes* para uma audiência norte-americana — ao manter a estética do balé clássico (como poética literária) e a ideologia do local histórico e geográfico — transformou e popularizou a apresentação entre os norte-americanos, que se aglomeram todo ano em dezembro para poder assistir a ela. Fisher (2003, p. 19) escreve: “Uma vez que o balé se firmou como parte da época do Natal na América do Norte e foi reforçado por ideias da inocência na infância, ritos de passagem e sonhos que se tornam realidade, ele [o balé *O Quebra-Nozes*] cresceu por conta própria — em algo que os russos não reconhecem mais.”. Assim, *O Quebra-Nozes* é uma tradução que se torna ainda mais atrativa para a cultura alvo do que para a cultura fonte.

O movimento de pensar os textos do balé clássico como traduções, para analisar os corpos dançantes enquanto traduções corporificadas, requer alguns passos a mais. Em primeiro lugar, os balés clássicos não podem existir sem os corpos que os dançam. Além

---

<sup>5</sup> Sobre esse ponto de vista, confira Maria Tymoczko (1995). Em seu artigo, Tymoczko apresenta uma análise de um tradutor e traduções de uma cultura oral.

disso, os corpos dançantes não existem sem uma série de outros indivíduos corporificados que criam os movimentos para os corpos dançantes ou se empenham em refinar os movimentos desses corpos. Aqui, o movimento e os corpos são necessários para a produção dos balés, sejam eles clássicos, contemporâneos ou modernos. Entretanto, não é qualquer tipo de corpo que serve a esse propósito; os corpos dançantes devem estar de acordo com a estética do balé clássico.

### 3. O balé e seus corpos

O balé clássico invoca, de imediato, uma cena específica: as luzes do lugar diminuem, a orquestra começa a tocar; uma grossa cortina de veludo abre para revelar vários dançarinos de balé em posição. O balé começa, desenvolvendo-se como muitos balés já fizeram e muitos ainda farão. Os bailarinos contam histórias por meio de movimentos e, mais importante, por meio de seus corpos. A performance começou, no entanto, os elementos necessários para torná-la possível são muito anteriores aos materiais que a compõem. O balé não conta as suas histórias somente por meio de códigos coreográficos e estruturas narrativas, mas também conta histórias por meio de seus corpos dançantes. Esses corpos, necessários para transmitir as narrativas do balé, contêm uma multiplicidade de histórias próprias, que permitem ser inteligíveis como corpos de balé. Em outras palavras, a fim dos corpos de balé serem lidos *como* corpos de balé, eles devem se conformar a uma estética específica. Essa estética, como Jacques Rancière (2004) nos lembra, surge como um resultado da política.

Rancière postula que existem laços complexos entre a política e a estética em seu trabalho *A partilha do sensível: estética e política* (2004). Nele, o autor afirma que a estética pode “ser entendida [...] como um sistema de formas *a priori* que determina o que de si é apresentado a uma experiência dos sentidos” (RANCIÈRE, 2004, p. 13). Em outras palavras, uma estética nasce de premissas subjacentes e da lógica, as quais permitem a qualquer objeto, performance ou pensamento, ser reconhecido, classificado e aceito como tal de uma ou diferentes formas. Rancière (2004) nomeia esse processo como “a partilha do sensível” e demonstra como ele produz uma estética repleta de interações imbuídas pela política. De outra forma, o que é inteligível sob uma estética particular depende de uma série de relações que são moldadas pela política. Por exemplo, o balé clássico, há muito tempo associado às cortes e à nobreza, preserva as relações de classe ao contar histórias sobre camponeses e nobres. Essas relações subjacentes de classe e patronagem sustentam, em parte, a estética que identificamos como balé clássico.

Rancièrre explica a estética como uma delimitação de espaços e tempos, do visível e do invisível, da fala e do barulho, que simultaneamente determina o lugar e os jogos políticos como uma forma de experiência” (RANCIÈRE, 2004, p. 13). Em outras palavras, uma estética é produzida pelas interações políticas que variam no tempo, espaço, línguas e culturas. As interações políticas só são possíveis pela partilha do sensível e da estética. Essas duas forças estão coimplicadas. Por exemplo, em minha experiência como uma pessoa branca, anglófona e norte-americana do século vinte e com algum conhecimento sobre o balé clássico, eu identificaria certos corpos como “corpos de balé” em comparação a outros. A estética do que é um corpo de balé, nesse contexto histórico e sociopolítico em particular, difere imensamente de outras. A diferença é tão grande que se eu encontrasse um corpo vindo diretamente de uma das famosas pinturas de Edgar Degas do fim do século dezenove, como as *Petits Rats* de *O Foyer de Dança na Ópera* (1872) ou *A Primeira Bailarina* (c. 1878), em roupas casuais modernas ao lado de um corpo que se conforma à estética do balé contemporâneo, também usando roupas casuais, provavelmente eu não reconheceria os corpos de balé de Degas como *corpos de balé*. Os corpos de balé de Degas, sua forma e composição, não lembram em nada os corpos de membros longos, extremamente esguios e atléticos que exemplificam as representações contemporâneas de bailarinos e bailarinas na maioria das companhias de balé no mundo todo. Essas percepções e interpretações são estéticas. Elas também são políticas. O que é visível e inteligível como um corpo de balé em qualquer conjuntura se estabelece sobre uma série de implicações e relações políticas para os corpos e as forças sociais, históricas, políticas e materiais que produzem esses corpos. Por sua vez, os corpos formados por essas forças participam em uma estética que também detém implicações políticas. Em outras palavras, o que é percebido pelos sentidos como um corpo de balé (baseado na estética do balé clássico — que é amplamente homogênea em uma diversidade de localizações geográficas e culturas) dentro do atual momento histórico, estabelece-se sobre uma série de relações políticas que variam desde os efeitos das masculinidades e feminilidades<sup>6</sup> modernas em corpos de balé masculinos e femininos até as tensões políticas

---

<sup>6</sup> As ideias modernas de masculinidade e feminilidade influenciam as formas estéticas do balé clássico, porque o que é hoje conhecido como balé clássico foi, durante um curto período histórico, dançado apenas por homens. Para mais informações sobre os papéis de gênero que moldam o que identificamos como balé clássico na contemporaneidade, confira o livro de Carol Lee (2002). A representação de dançarinos e dançarinas nos dias de hoje está alinhada às normas de gênero na vida política, que, na maior parte das comunidades ocidentais, refletem uma visão de mundo centrada no masculino.

decorrentes da Guerra Fria<sup>7</sup>.

Para Rancière (2004, p. 13), a política se concentra “no que é visto e pode ser dito a respeito dela, em quem tem a habilidade de ver e o talento para falar, nas propriedades do espaço e nas possibilidades do tempo”. Portanto, as restrições sobre quais corpos se qualificam para a inclusão sob a estética do balé deturpam, necessariamente, uma série de discursos em torno de raça, classe, gênero, nação e sexualidade. Esses discursos são políticos, como inúmeros teóricos já demonstraram como pessoas racializadas ou generificadas são elididas da formação de sujeitos nacionais idealizados ou têm seu poder retirado pela distribuição de recursos materiais por parte do Estado<sup>8</sup>. A política e a estética, assim, são ligadas de forma inextricável, considerando que a produção de uma estética só é possível devido ao investimento político e à distribuição de privilégios dentro de qualquer forma de organização social. A criação de uma estética é a reivindicação de um conjunto específico de relações sociais, que, a fim de serem inteligíveis, dependem da política. Os corpos pertencentes à estética do balé clássico são corpos políticos, visto que eles são “sujeitados, usados, transformados e aperfeiçoados” (FOUCAULT, 1991, p. 136) pela estética que os produz e contém. Os corpos definidos pela estética do balé são também corpos dóceis. Isso quer dizer que eles produzem sentido não por seus gestos e comportamentos; em vez disso, os corpos dóceis, seus gestos, maneirismos e comportamentos exibidos, simbolizam as forças que os produzem e regulam.

Considerando que o vínculo entre os corpos do balé clássico e a análise Foucaultiana desses corpos como dóceis é bastante forte e amplamente discutido<sup>9</sup>, essa conexão é usada como ponto de partida para formular o argumento que sustenta os corpos dançantes como traduções corporificadas. Se os corpos dançantes são corpos dóceis e os balés são traduções intersemióticas, então os corpos que são moldados para expressar o propósito dos textos traduzidos são corpos traduzidos. Os balés clássicos não podem existir sem estarem de acordo

---

<sup>7</sup> A estética do balé vigente também é influenciada pelas relações políticas e os eventos da Guerra Fria, que envolvem desertores políticos como Rudolf Nureyev, Natalia Makarova, Mikhail Baryshnikov, Leonid e Valentina Kozlov, Mikhail Messerer e Yuri Stepanov, para citar alguns. Enquanto a maior parte desses desertores ganhou fama instantânea em cargos em novas companhias (sem mencionar o fato de serem bem-vindos em países do Ocidente como desertores políticos), suas deserções marcaram um suposto sucesso das liberdades capitalistas em relação à administração artística nos regimes soviéticos. Além disso, muitas deserções foram possíveis por causa de viagens patrocinadas pelo Estado, fato que enfatiza as relações políticas entre o balé e os nacionalismos inspirados na modernidade e seus sistemas políticos. Para mais informações a respeito das viagens patrocinadas pelo Estado em Estados-nações em oposição ideológica, cf. Clare Croft (2009).

<sup>8</sup> Cf., por exemplo, Sunera Thobani (2007), Paul Gilroy (1993), Wendy Brown (1995) e Dipesh Chakrabarty (2002).

<sup>9</sup> Cf., por exemplo, Jennifer Fisher (2007) e Oliver Wendy (2005).

com os parâmetros da estética de um balé clássico — senão os textos seriam ininteligíveis como balés clássicos. A estética do balé clássico requer determinados corpos para que seja inteligível como clássica e, visando esse efeito, os corpos dançantes se submetem a rigorosos ensaios para que se moldem de acordo com as especificidades da estética.

De volta ao contraste entre os corpos do balé clássico das pinturas de Degas e os corpos do balé clássico moderno, podemos ver como a análise de Foucault sobre os corpos dóceis é aplicável a esse caso. No momento histórico em que se encontram os corpos dançantes representados por Degas (ou aqueles que os precederam), percebemos que os corpos que praticavam a arte do balé também pareciam com alguns outros corpos não dançantes. Os corpos dançantes que produziram performances nos palcos desse período eram os corpos dançantes que estavam no palco e dançavam balé — ou os que ensaiavam com esse propósito. Entretanto, conforme a tecnologia evoluiu e o conhecimento científico sobre física e anatomia aumentou, os dançarinos se tornaram capazes de fazer movimentos mais extremos e atléticos por meio da expressão artística. A estética do balé clássico (e o Estado, a propósito), passou a não aceitar mais os mesmos corpos — aqueles capazes de contar histórias de balé no palco e governar países como chefes de Estado nos bastidores, como fez Luís XIV e muitos outros governantes. Pense na estética de uma fotografia com diversos chefes de estado contemporâneos — primeiros-ministros, presidentes e monarcas — e então imagine uma série de corpos dançantes no lugar daqueles chefes de estado. A aparência desses corpos não é a mesma. Os corpos dançantes clássicos e modernos possuem uma determinada estética e carregam significados traduzidos neles. Eles são, efetivamente, traduções corporificadas da estética que os produz. Essa estética é produzida e sustentada pelos nacionalismos inspirados na modernidade.

#### **4. A tradução corporificada: corpos de balé, modernidades e nacionalismos**

O balé clássico e as companhias que se identificam como companhias de balé clássico existem em vários países ao redor do mundo. Ainda assim, apesar da localização cultural heterogênea dessas companhias, elas reproduzem um reportório surpreendentemente similar. Na verdade, embora o balé clássico se declare uma forma universal de dança, ele pode ser qualquer coisa, menos universal. A aparente reivindicação por universalidade marca o seu

privilégio<sup>10</sup>. Nessa seção, pondero como a partilha do sensível de Rancière impacta a estética do balé clássico. Em outras palavras, investiga-se quais elementos silenciados sustentam a estética do balé clássico e sua reivindicação de ser uma forma de dança universalizada e, desse modo, alguns dos significados que os corpos de balé carregam como traduções corporificadas. Para começar, a estética do balé clássico é considerada em sua capacidade de produção como uma forma universal de dança. Isso só se torna possível, pela lógica de inclusão e exclusão, ao operar a articulação entre “povos” através de nacionalismos inspirados na modernidade. O quadro conceitual, por trás dessa articulação, dança de mãos dadas com a articulação dos corpos como corpos de balé pela estética do balé clássico que passa a existir através do Estado colonial.

Liah Greenfeld, pesquisadora do nacionalismo, conceitua a modernidade como a articulação de uma forma de nacionalismo que “localiza a fonte de uma identidade individual de um ‘povo’, que é tido como o portador da soberania, o objeto central da lealdade e a base da solidariedade coletiva” (GREENFELD, 1992, p. 3). O Estado dispõe de um aparato jurídico-político que regulariza a vida sobre um espaço geográfico específico com a finalidade de organizar as pessoas que o representam. A modernidade, para Greenfeld, é o nacionalismo. Esse nacionalismo inspirado na modernidade depende fortemente do uso da linguagem como forma de articular um “povo” e uma nação. A autora usa a linguagem como um condutor pelo qual um “povo” desenvolve um sistema criador de significados que regula a vida material de todos.

Por trás da ideia de unir “um povo”, estão ideias de pertencimento — quem pode pertencer e sob quais condições. Esse é o tema central de *Comunidades imaginadas* (2006), de Benedict Anderson. O autor propõe uma definição de nação: “uma comunidade política fictícia — e imaginada como inerentemente limitada e soberana” (ANDERSON, 2006, p. 6). Quando ele imagina a comunidade política limitada e soberana, também considera o Estado colonial. Em um capítulo adicionado à edição de 2006 de seu texto, ele debate mais a fundo sua teoria do nacionalismo e do Estado colonial. Depois de ter defendido anteriormente que a imaginação sobre as comunidades políticas coloniais ocorria de maneira semelhante a “Estados dinásticos da Europa do século XIX”, Anderson afirma que “reflexões mais profundas me fizeram perceber que essa visão era precipitada e superficial, e que a genealogia

---

<sup>10</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre as reivindicações de universalidade do balé clássico e suas implicações para estudantes de um programa de dança de uma universidade, cf. Rachel Monroe (2011), que demonstra através do engajamento junto a seus estudantes como o balé se tornou um aliado no ensino de dança, uma vez que diz possuir uma técnica universal — supostamente aplicável a qualquer tipo de dança. A autora também demonstra que o balé, apesar de reivindicar a universalidade, é associado à branquitude, ainda que estilos, como o Balanchine, se inspirem nitidamente na estética africana.

imediate deveria ser rastreada até as imaginações do Estado colonial” (ANDERSON, 2006, p. 163). Para imaginar o Estado colonial, Anderson ressalta três instituições: o censo, o mapa e o museu desempenham um papel central no nacionalismo colonial. A partir dessa perspectiva, Anderson afirma que essas três instituições “moldaram a maneira como o Estado colonial percebia sua dominação — a natureza dos seres humanos que eram governados, a geografia em seu domínio e a legitimidade de sua ancestralidade” (ANDERSON, 2006, p. 164). Portanto, Anderson percebe o nacionalismo como a articulação de um povo através de um sentimento de pertencimento imaginado, que pode, em alguns casos, ser altamente encenado.

Tanto Greenfeld como Anderson argumentam que a modernidade e a classificação das pessoas fazem o nacionalismo e a construção do Estado ser possível. Os discursos que possibilitam esses processos classificatórios contam também com corpos não ditos e excluídos. Os estudiosos pós-coloniais nos lembram que a representação das nações por meio do pertencimento, seja ele imaginado ou material, vem em detrimento daqueles excluídos dos benefícios da comunidade política. As exclusões podem surgir de várias formas. Paul Gilroy (1993) nos lembra que a modernidade e o modo contemporâneo de classificar os corpos deve ser repensado pela metáfora da passagem do meio — a jornada pelo Atlântico em navios negreiros. O argumento de Gilroy, de que essa passagem do meio seja usada para pensar sobre o Atlântico negro como um componente integral (ainda que muitas vezes rejeitado) da modernidade, nos incita a pensar sobre como esse espaço, a influência dessa passagem, sublinha e é embutido dentro dos quadros conceituais implantados no e pelo sistema de produção de significado que continuamente (re)cria o nosso mundo — incluindo a nossa realidade material. Portanto, a modernidade e o nacionalismo dançam de mãos dadas com o colonialismo e o racismo por meio do Estado-nação.

Esses debates se traduzem em corpos dançantes através da estética clássica do balé. Empregando lógica semelhante, a estética do balé clássico se proclama uma forma universal de dança, obscurecendo assim a miríade de formas de dança, as quais se apropriou e excluiu. O balé clássico se opõe a outras formas “étnicas” de dança e se autoproclama como uma suposta forma universal que se baseia nos passos das danças “étnicas” para mostrar a vida de um povo (como Mazurka em *Coppélia*), o entretenimento na corte (como a cena da corte em *Cisne Negro*), ou o desenrolar do balé em uma “terra distante” (como em *Dom Quixote*, que se passa na Espanha do romance de Cervantes). Entretanto, o balé clássico não é mais “universal” que qualquer outra forma popular de dança. É esse o argumento defendido pela dançarina e antropóloga Joann Kealiinohomoku (1983). Ela afirma que a estética produzida pelo balé clássico reforça uma visão de mundo ocidental e eurocêntrica e, como tal, privilegia

a branquitude. Ao examinar os textos do balé clássico, as narrativas, a flora e a fauna, os festivais e celebrações e até mesmo as atividades econômicas, Kealiinohomoku (1983) investiga de forma profunda a reivindicação de universalidade do balé clássico, uma vez que ele retrata, como já dito, apenas elementos encontrados em uma visão de mundo europeia. Entre os elementos, estão presentes cisnes em vez de girafas, flores em vez de inhames... e a lista continua.

O balé clássico alcança o suposto status universal por meio da marginalização das formas de dança do Outro. Há uma recusa em incluir movimentos e estéticas encontradas nas Outras formas de dança, exceto quando são introduzidas com um objetivo específico de produção de significado. Nesses momentos, os passos apropriados de Outras formas de dança não são incluídos no balé como passos de balé. Em vez disso, eles se tornam conhecidos como dança “a caráter” ou “nacional”<sup>11</sup>. De fato, os textos clássicos nessa suposta forma universalizante contêm elementos de danças nacionais e ainda assim, no seu ensino, eles são referidos como étnicos. Além de mostrar as maneiras que a estética do balé clássico se apropria de elementos de Outras formas de dança, ela demonstra como a estética do balé clássico funciona para excluir as formas de Outras danças que ele não consegue ou não irá se apropriar para dentro da própria estética<sup>12</sup>.

Enquanto os Estados coloniais competem por status no sistema mundial, eles destacam frequentemente suas conquistas no balé clássico. Durante a Guerra Fria, esse fato era bastante evidente, porque muitos dançarinos de alto padrão desertaram da União Soviética para o Canadá e Estados Unidos. Aqui, o balé clássico, sua estética e corpos eram uma moeda “universal”, que permitia a passagem entre sistemas políticos opostos. Até agora,

---

<sup>11</sup> Um método de treinamento internacional de balé clássico — a *Royal Academy of Dance* (RAD) com sede em Londres, Inglaterra — ainda divide o currículo de treinamento em exercícios “clássicos” e exercícios “a caráter” onde, em cada nível, os estudantes são introduzidos a uma forma “étnica” de dança em uma série de exercícios.

<sup>12</sup> Por exemplo, teóricos pós-coloniais da dança, como Stavros Stavrou Karayanni (2004) discute como atitudes coreofóbicas de dança em Estados coloniais influenciaram o desenvolvimento da dança no Egito. Karayanni analisa uma figura específica de dança, a *ghawazee*. Ele reconta a história dos *ghawazee*, como eles foram banidos do Egito pois, de acordo com o olhar ocidental, “uma sequência de dança coreográfica soletrou um hieróglifo de desejo sexual desinibido e de libertinagem” entre corpos dançantes masculinos (KARAYANNI, 2004, p. 321). Karayanni defende que esse não era o significado da estética da dança dos *ghawazee*. Pelo contrário, o autor defende que a coreografia demonstrou de maneira magistral uma forma de “rejeitar, reforçar e reorientar o olhar de modo a controlar o acesso à intimidade” e, de certa forma, a *ghawazee* “incorpora seu próprio dinamismo, com tensão e potência, assim como o Oriente” (KARAYANNI, 2004, p. 323). Em outras palavras, a estética da dança dos *ghawazee* não expressava a sexualidade excessiva que o olhar eurocêntrico repreendia. Karayanni usa essa leitura da *ghawazee* para demonstrar porque, durante um período de imperialismo ocidental, o banimento desses dançarinos e dessa forma de arte alcançou uma estética de dança politizada que propunha um modo de dançar eurocêntrico, colonial e altamente regulamentado. A linguagem dos movimentos de dança foi adaptada ao passar pelas lentes de uma organização social eurocêntrica. Aqui, a estética anterior é apagada enquanto os processos eurocêntricos são estabelecidos e reforçados. Os balés clássicos utilizam esses apagamentos históricos e contemporâneos para afirmar que sua estética é “universal” e “clássica”.

demonstramos como a estética do balé clássico conta com o apagamento e supressão sistemática de uma variedade de povos e movimentos. Desse modo, o balé clássico se manifesta como traduções pelas relações de poder entre estéticas, ideologias e instituições. Em seguida, explicaremos como os corpos de balé concretizam a função estética do balé clássico como traduções corporificadas desses apagamentos por meio das sapatilhas de ponta e do bailarino masculino aporético que dança na ponta dos pés.

## 5. Na ponta: traduções corporificadas

Homens que dançam na ponta dos pés não é uma ideia nova, mas homens dançando *como homens* na ponta, sim. Essa situação se localiza fora do escopo da estética do balé clássico, ainda que a sapatilha de ponta seja um dos elementos centrais. A exclusão masculina do uso da técnica da ponta preserva os discursos de gênero que envolvem a dança na ponta, que é direcionada principalmente para mulheres, fazendo-as parecer leves e flutuantes, e permite que sejam postas em pares com sua dupla masculina em narrativas heteronormativas sobre amor e cavalheirismo cortês. Mulheres dançarinas também retratam vários papéis diferentes — criaturas etéreas (como as Sílides em *La Sylphide* ou *Les Sylphides*), personagens hiperbólicas (como a boneca, em *Coppelia*), animais (como Odile/Odette e os Cisnes, no *Lago dos Cisnes*) — mas os corpos femininos no balé também dançam na ponta dos pés *como mulheres*. No entanto, homens na ponta dos pés, dançando *como homens*, estão ausentes no espetáculo de balé. Aliás, seria difícil de imaginar como seria uma cena com vários bailarinos homens dançando na ponta *como homens*.

Até o momento, argumentamos que os corpos de balé podem ser lidos como traduções corporificadas, e discutimos também a lógica de exclusão inerente aos nacionalismos inspirados na modernidade e como eles estabelecem o palco para as interações da estética do balé clássico. Agora, analisaremos como esses discursos produzem, sustentam e perpetuam a estética do balé clássico, além de examinar como esses elementos estão traduzidos de forma intersemiótica entre os corpos dançantes. Como o escopo da análise em questão arrisca ser substancialmente grande, limitarei minha discussão aos discursos que abordam a sapatilha de ponta.

Carol Lee, historiadora da dança, explica como a técnica da ponta influenciou o desenvolvimento do balé clássico. Lee afirma (2002, p. 141) que “A prática da ponta se tornou obrigatória para todas as dançarinas principais já que era a epítome da leveza, própria da natureza das criaturas que ela retratava”. As criaturas sobre as quais Lee escreve são as

Sílfides e as Willis nos balés românticos de *La Sylphide* e *Giselle*. As sapatilhas de ponta se tornaram símbolos da estética do balé clássico. As sapatilhas de ponta são também o foco do conhecido texto de Susan Leigh Foster, *The Ballerina's Phallic Pointe* [*A sapatilha de ponta fálica da bailarina*] (1996), por causa da sua centralidade na estética do balé clássico. Foster argumenta que a bailarina e a sua sapatilha de ponta transformam o palco em “um armário para o exercício do desejo masculino” (1996, p. 444), assim questionando vários discursos heterossexistas em torno das sapatilhas de ponta e das mulheres que as usam<sup>13</sup>. A partir de um método psicanalítico de análise, Foster enxerga as sapatilhas de ponta e as mulheres que as usam como os sujeitos/objetos centrais inerentes à função da produção de significado da estética do balé clássico. Foster chega a esse movimento ao considerar a bailarina-como-falo e sua “sapatilha fálica”.

Pensar no balé através da figura da bailarina-como-falo “provoca uma análise do desejo feminino e masculino” (FOSTER, 1996, p. 436) e demonstra como a bailarina-como-falo, tanto como um objeto ativo de desejo na dança, quanto como um objeto passivo de desejo heterossexual masculino, “são subentendidos por uma lógica masculina que utiliza mulheres para sustentar várias formas de hegemonia masculina” (FOSTER, 1996, p. 436). Em outras palavras, a estética clássica do balé estabelece uma série de códigos coreográficos que continuam os mesmos devido à hegemonia masculina. Esse sistema de produção de sentido impulsiona a estética do balé clássico e, conseqüentemente, deixa “marcas nos corpos que as performam” (FOSTER, 1996, p. 439).

Foster (1996) também já apontou o que argumentamos até agora, que a estética do balé clássico funciona por códigos coreográficos e que esses códigos são — para os interesses iniciais de análise de Foster — falocêntricos, muito parecidos com a lógica que produz, mantém e perpetua a lógica encontrada nos discursos do nacionalismo e da modernidade. Assim, os corpos são organizados de acordo com suas funções de gênero de um modo que espelham discursos sobre relações de gênero na família heterossexual nuclear moldada pelos nacionalismos modernos<sup>14</sup>. O homem dançarino salta e se move rapidamente pelo palco em seus solos de dança, enquanto a mulher dançarina dança na ponta dos pés — ocupando menos espaço que seu parceiro. Quando eles dançam juntos, ele a coloca em proeminência, dá apoio e se movimenta com ela para que todos possam admirá-la em todo tipo de posição, exibindo

---

<sup>13</sup> Foster (1996) não leva em conta os homens que dançam na ponta em sua análise.

<sup>14</sup> Várias feministas têm criticado como os nacionalismos modernos e o Estado-nação são organizados de um modo patriarcal. Por exemplo, Carole Pateman (1988) situa o surgimento do patriarcado até mesmo antes da formação dos nacionalismos modernos e do Estado-nação — no estado do contrato social — no desenvolvimento da língua e das relações sociais. Em seu texto *The Sexual Contract* [*O contrato sexual*] (1988), Pateman defende que o contrato social é pressuposto por um contrato sexual que valoriza o masculino.

quase todas as partes de sua anatomia. O corpo dançante feminino dança, mas ele é também exibido por seu parceiro para que todos o admirem. Esses discursos sustentam a estética do balé clássico. O homem é o parceiro da mulher. As mulheres dançam junto com as mulheres. Os homens dançam junto com os homens. Os papéis de gênero são bem explícitos.

Aqui é onde o dançarino homem masculino que fica na ponta dos pés sai de cena. Não há espaço para sua aparição no balé clássico. A coreografia na ponta não é análoga aos códigos coreográficos altamente marcados pelo gênero para os corpos dançantes masculinos. Dessa forma, como eles dançariam? Os homens que fazem performances na ponta dos pés — fora do alcance do que é previsto pelos papéis nas poucas variações clássicas — são exemplificados pelas companhias de balé *Les Ballet Trockadero de Monte Carlo (Trock)* e *The State Saint Petersburg Male Ballet*. Para essa análise, o foco vai se manter na companhia *Trock*, já que são predominantes no contexto norte-americano. O elenco dos *Trock* é todo masculino; eles trabalham com a estética e o repertório do balé clássico. A diferença em relação às outras companhias de balé clássico é que os dançarinos são todos homens e treinados para performar tanto os papéis masculinos quanto os femininos. Os *Trock* trazem a arte *drag* ao balé clássico; suas performances de *Cisne Negro*, como Susan Juhasz (2008) menciona, tornam *queer* a estética do balé ao colocar corpos masculinos em papéis femininos e adaptar a coreografia para esse fim.

Enquanto muitas das mudanças coreográficas são pensadas para produzir um efeito cômico, é essa comédia, essa performance hiperbólica — como na arte *drag* — que deixa os códigos coreográficos do uso da ponta intactos dentro da estética do balé clássico. Juhasz (2008) cita a reflexão do crítico de dança Graham Jackson na performance do *Trock*. Jackson escreve: “Ao colocar meninos em tutus, o *Trockadero* consegue quebrar o controle do espectador sobre estereótipos ou convenções sexuais e os força a reexaminar, com distanciamento, a loucura prevalente na estrutura de papéis no mundo do balé hoje em dia e, por extensão, na cultura da qual o balé tem participação significativa” (1976 *apud* JUHASZ, 2008, p. 62), assim situando a performance do *Trock* com perspectivas teóricas que consideram a arte *drag* como crítica e subversiva aos paradigmas dominantes de gêneros e sexualidade<sup>15</sup>.

Entretanto, como Jackson (1976) escreve, a performance vai muito mais além do que “meninos em tutus”, ela atinge o movimento que acompanha os tutus. De fato, os *Trock*

---

<sup>15</sup> Cf., por exemplo, Judith Butler (1999; 2000), Judith Halberstam (2004) e José Muñoz (1999).

desempenham com grande destreza as *prima ballerinas* russas<sup>16</sup>. Na dança, mantendo o espírito de crítica e subversão dos paradigmas dominantes, os dançarinos assumem também os paradigmas políticos do balé clássico contemporâneo, onde a deserção de dançarinos soviéticos resultava em grande fama e poder nas maiores companhias que abraçavam o capitalismo e as liberdades artísticas e pessoais. Os *Trocks*, portanto, produziam performances e questionavam os sentidos traduzidos pelos corpos dançantes.

Saindo dos espetáculos nos palcos para trás das cortinas da companhia, notamos que as forças ideológicas entram em ação no próprio estabelecimento da companhia dos *Trocks*. Selby Schwartz (2007, p. 2) escreve, em relação aos *Trocks*, “a impecável linhagem de estilo *camp* da companhia pode ser traçada, passando por Charles Ludlam, superestrela gay e *avant-garde*, até a explosão do ativismo pós-Stonewall nas artes e a popularidade *camp* nos anos 1970 em Nova York”. De fato, os *Trocks* como companhia, são uma resposta artística a um momento bastante politizado. Eles refletem um “povo” que foi suprimido da distribuição de benefícios discursivos e materiais de um Estado-nação particular, os *Trocks*, através da performance, encarnam as batalhas e sucessos de um movimento social por direito para gays, lésbicas, bissexuais e indivíduos transexuais. Essa história política por trás das cortinas da companhia ajuda Schwartz (2007) a conceituar os *Trocks* como uma resistência política, encarnando as tradições das *drags* e das *prima ballerinas* russas, assim como desertores políticos — aqueles em busca de uma liberdades para ser e expressar a si mesmos como realmente são. Assim, os corpos dos *Trocks* traduzem discursos coloniais e nacionais produzidos pelas modernidades de forma a confrontar “princípios de identidade de gênero, do balé clássico, de questões de raça e de classe nas artes performáticas, das imposições da ilusão teatral e até mesmo das próprias *drags*” (SCHWARTZ, 2007, p. 3).

Além disso, os *Trocks* e a companhia que eles fazem parte trabalham duro para produzir visivelmente uma performance de um certo aspecto da expressão gay apagada

---

<sup>16</sup> Os *Trocks* não dançam com seus próprios nomes. Em vez disso, eles representam personagens de *prima ballerinas* russas, usando nomes como Ida Nevasayneva, Olga Suppozova, Lariska Dumchenko e Yakatarina Verbosavich. Os dançarinos representando essas bailarinas desenvolveram personagens masculinos também, com nomes artísticos como Velour Pilleaux, Yuri Smirnov, Pepe Dufka e Roland Daulin. No elenco, essas bailarinas e dançarinos homens têm sua própria história política, que muitas vezes envolvem deserções políticas fictícias e a chegada nos Estados Unidos para dançar com os *Trocks*. Enquanto as deserções políticas na biografia dos personagens desses dançarinos são tão fictícias quanto seus nomes, um aceno é feito a toda uma tradição de deserções artísticas na procura de ambientes de trabalho artístico e liberdade política menos restritos durante o período da Guerra Fria. Essas deserções políticas influenciaram o desenvolvimento e recepção do balé tanto no Ocidente como nos países que treinaram com meticulosidade aqueles que desertaram. No Ocidente — em particular, no Canadá e nos Estados Unidos — a incorporação desses corpos de balé russos nas companhias canadenses e americanas sinalizaram uma vitória capitalista e a aparente liberdade encontrada nesses modos de organização social.

historicamente da narrativa do balé clássico<sup>17</sup>. Schwartz (2007, p. 4) escreve: “quando os *Trocks* fazem uma turnê como uma companhia de identidade abertamente gay e de estilo *camp*, eles estão prestando um tributo às bailarinas russas de autoria própria e tirando das sombras a história da *Ballets Russes* como uma companhia que foi criada, mantida e gerenciada por homens gays”<sup>18</sup>. Portanto, os *Trocks* enfatizam elementos apagados no passado do balé clássico e das existências *queer* dentro da reescrita da história.

Ainda mais interessante é que o corpo dos *Trocks* como dançarinos, fora da personagem de bailarina russa, parece-se com corpos dançantes de homens. Dentro da personagem *prima ballerina russa*, parecem-se com corpos dançantes hiperbólicos de mulheres. Novamente, enquanto homens que dançam na ponta *como mulheres* não eram completamente raros no repertório clássico do balé, os *Trocks* trouxeram visibilidade a alguns discursos traduzidos pelos corpos dançantes, mas que eram anteriormente apagados pela sua estética. Ao longo do trajeto de intervenções políticas dos *Trocks* em discursos traduzidos por corpos dançantes, a sapatilha de ponta é um item central para reforçar a estética do balé clássico. As performances dos *Trocks* apenas assumem esses sentidos por causa da forma como operam as sapatilhas na estética do balé clássico. Entretanto, as sapatilhas de ponta têm seus próprios discursos — além dos corpos que as usam — e essa linguagem desmente o contato da estética clássica do balé com a estética colonial.

Quem pode usar sapatilhas de ponta e como elas são usadas narra contos dos nacionalismos inspirados na modernidade. Esses discursos são traduzidos em corpos de balé pelos corpos que vemos e reconhecemos como corpos de balé (e aqueles que não reconhecemos como tais) no palco e fora dele. Assim, o racismo estrutural opera para privilegiar a branquitude e excluir ou marginalizar outros corpos nas companhias de balé clássico. Esses discursos permanecem gravados nos corpos de balé como eles são produzidos, mantidos e perpetuados pela estética do balé clássico. Nesse contexto, Carrie Gaiser (2006) traça a linhagem do Dance Theatre of Harlem até várias companhias malsucedidas de balé só para negros nos Estados Unidos. Gaiser (2006) explica que essas companhias de balé só para negros tiveram dificuldade de sobreviver e assume que o Dance Theatre of Harlem (DTH) foi reconhecida como uma companhia de balé de sucesso, por causa do modo como o diretor artístico Arthur Mitchell “invocou a retórica da hibridez para legitimar a entrada da sua

---

<sup>17</sup> Intervenções recentes na academia como o livro *A Queer History of Ballet [A história queer do balé]* (2007) de Peter Stoneley discute “a conexão entre a homossexualidade e o balé [que] tem e não tem estado lá por tanto tempo, tanto como ‘senso comum’ e ‘apagada’” (STONELEY, 2007, p. 1).

<sup>18</sup> Para mais informações sobre *Les Ballets Russes* e a sua história *queer*, veja o capítulo 4, “Queer Modernity” [Modernidade queer], em Stoneley (2007).

companhia no *milieu* cultural branco [do balé clássico]” (GAISER, 2006, p. 272). De fato, DTH fez um trabalho árduo para negociar os sentidos produzidos nos balés individuais<sup>19</sup>; no entanto, ainda que fosse a companhia de balé só para negros de maior duração<sup>20</sup> nos Estados Unidos, DTH sobreviveu apenas até 2004. Desse modo, a estética do balé clássico retém a lógica de racialização que continua a excluir regularmente corpos, enquanto simultaneamente privilegia outros.

Assim como os *Trocks*, os corpos dançantes do DHT tiveram que fazer muito para intervir nos discursos que defendem a estética do balé clássico, e essas intervenções influenciam como os discursos são traduzidos e incorporados pelos corpos dançantes; ainda assim, de muitas maneiras, a estética dominante do balé clássico persiste e continua a ser inscrita nos corpos dançantes a cada movimento.

## 6. Ato final: reflexões dentro e fora do palco

O balé clássico é uma forma de arte que usa a tradução intersemiótica de corpos específicos de balé para contar histórias e se comunicar com um público. De encontro com a “virada cultural” nos Estudos da Tradução, foi argumentado que os corpos de balé funcionam como traduções corporificadas de nacionalismos inspirados na modernidade. Demonstramos como os balés são conformados por uma estética específica, que é influenciada pela lógica modernista operada pelos nacionalismos. Para esse efeito, os corpos dóceis disciplinados funcionam efetivamente como traduções corporificadas dos discursos que os sustentam para chegar nessa estética. Entretanto, como em todos os discursos, os significados que eles contêm mudam com o passar do tempo, os corpos de balé e a sua musculatura permanecem. Esses corpos produzem performances dentro e fora do palco, já que a própria aparência deles evoca a estética do balé clássico independentemente de estarem em uma apresentação. Pensar nesses corpos como traduções corporificadas de fato, como Bassnett e Lefevere (1995) sugerem, nos ajuda a entender melhor os processos que moldam as nossas vidas — e alguns de nossos corpos. Isso também nos ajuda a entender os fundamentos da estética que podemos achar atraentes ou que nos esforçamos para entrar em conformidade. Prestar a atenção e intervir nessa lógica excludente permite a possibilidade de ocorrerem mudanças nos significados provenientes dessa dinâmica. Até que isso aconteça, podemos pensar sobre como

---

<sup>19</sup> Para mais informações sobre *Les Ballets Russes* e a sua história *queer*, veja o capítulo 4, “Queer Modernity” [Modernidade queer], em Stoneley (2007).

<sup>20</sup> Cf. Nyama McCarthy-Brown (2011).

o corpo do balé e a sua presença ou ausência traduz a lógica excludente dos nacionalismos inspirados na modernidade e, talvez, entender um pouco melhor as formas que nós e nossos desejos são marcados por ele.

## Referências

2012/2013 Season. **The National Ballet of Canada**, [201-?]. Disponível em: <http://national.ballet.ca/performances/season1314/>. Acesso em: 19 ago. 2013.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. New York: Verso, 2006.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. Introdução. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. *In*: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (ed.). **Translation, History and Culture**. New York: Cassell, 1995. p. 1-13.

BROWN, Wendy. **States of Injury Power and Freedom in Late Modernity**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1999.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Habitations of Modernity Essays in the Wake of Subaltern Studies**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

CROFT, Clare. Ballet Nations: The New York City Ballet's 1962 US State Department-Sponsored Tour of the Soviet Union. **Theatre Journal**, v. 61, n. 3, p. 421-442, 2009.

FISHER, Jennifer. Tulle as Tool: Embracing the Conflict of the Ballerina as Powerhouse. **Dance Research Journal**, v. 39, n. 1, p. 2-24, 2007.

FISHER, Jennifer. **Nutcracker Nation**. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

FOSTER, Susan. The Ballerina's Phallic Pointe. *In*: JONES, Amelia (ed.). **The Feminism and Visual Culture Reader**. New York: Routledge, 1996. p. 434-454.

FOUCAULT, Michel. Les mailles du pouvoir. *In*: DEFERT, Daniel; EWALD, François (ed.). **Dits et écrits II, 1976-1988**. Paris: Gallimard, 2001. p. 1001-1020.

FOUCAULT, Michel. **Discipline and Punish: The Birth of the Prison**. Tradução: Alan Sherman. New York: Vintage Books, 1991.

FOUCAULT, Michel. **L'Ordre du discours**. Paris: Gallimard, 1971.

- GAISER, Carrie. Caught Dancing: Hybridity, Stability and Subversion in Dance Theatre of Harlem's Creole Giselle. **Theatre Journal**, v. 58, n. 2, p. 269-289, 2006.
- GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- GILROY, Paul. **There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- GREENFELD, Liah. **Nationalism: Five Roads to Modernity**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- HALBERSTAM, Judith. **Female Masculinity**. Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**, 2nd ed. London: Routledge, 2004. p. 138-43.
- JUHASZ, Susan. Queer Swans: Those Fabulous Avians in Swan Lakes of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne. **Dance Chronicle**, v. 31, n. 1, p. 54-83, 2008.
- KARAYANNI, Stavros Stavrou. **Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, And Imperial Politics in Middle Eastern Dance Cultural Studies**. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2004.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (ed.). **What is Dance?: Reading in Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 1983. p. 533-549.
- LEE, Carol. **Ballet in Western Culture: A History of its Origins and Evolution**. New York: Routledge, 2002.
- LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge, 1992.
- LES BALLETS Trockadero de Montecarlo. **Les Ballets Trockadero de Montecarlo**, [201-?]. Disponível em: <https://trockadero.org/>. Acesso em: 20 mar. 2013.
- MCCARTHY-BROWN, Nyama. Dancing in the Margins: Experiences of African American Ballerinas. **Journal of African American Studies**, v. 15, n. 3, p. 385-408, 2011.
- MIXED Programme. **Canada's Royal Winnipeg Ballet**, [201-?]. Disponível em: <http://www.rwb.org/mixedprogramme>. Acesso em: 18 ago. 2013.
- MONROE, Raquel. "I Don't Want to do African...What About My Technique?": Transforming Dancing Places into Spaces in the Academy. **The Journal of Pan African Studies**, v. 4, n. 6, p. 38-55, 2011.
- MUÑOZ, José. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

OLIVER, Wendy. Reading the Ballerina's Body: Susan Bordo Sheds Light on Anastasia Volochkova and Heider Guenther. **Dance Research Journal**, v. 37, n. 2, p. 38-54, 2005.

PATEMAN, Carole. **The Sexual Contract**. Stanford, CT: Stanford University Press, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics**. New York: Continuum, 2004.

SCHWARTZ, Selby Wynn. The Politics of Dancing: Les Ballets Trockadero de Monte Carlo. **FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts**, n. 4, n. p., Spring 2007. Disponível em: <http://www.forumjournal.org/article/view/578>. Acesso em: 21 maio 2021.

STONELEY, Peter. **A Queer History of the Ballet**. London: Routledge, 2007.

THOBANI, Sunera. **Exalted Subjects: Studies in the Making of Race and Nation in Canada**. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

TYMOCZKO, Maria. Translation in Oral Traditions as a Touchstone for Translation Theory and Practice. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (ed.). **Translation, History and Culture**. New York: Cassell, 1995. p. 46-55.