

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA - LICENCIATURA**

Leticia Schier da Silva

**A NOÇÃO DE CORPO IDEAL NO BALÉ CLÁSSICO E SUAS REPERCUSSÕES
FORMATIVAS**

Belo Horizonte

2025

Leticia Schier da Silva

**A NOÇÃO DE CORPO IDEAL NO BALÉ CLÁSSICO E SUAS REPERCUSSÕES
FORMATIVAS**

Trabalho de conclusão de Curso de Graduação
em Dança - Licenciatura da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para obter o
título de licenciada em dança.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Ana Cristina Carvalho
Pereira

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA
FOLHA DE APROVAÇÃO

**“A NOÇÃO DE CORPO IDEAL NO BALÉ CLÁSSICO E SUAS REPERCUSSÕES
FORMATIVAS”**

LETÍCIA SCHIER DA SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovada em 28/01/2025 pela banca constituída pelos membros:

Orientador(a): Profa. Ana Cristina Carvalho Pereira

Examinador(a): Profa. Gabriela Córdova Christófaro

Examinador(a): Prof. Paulo José Baeta Pereira

Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cristina Carvalho Pereira, Professora do Magistério Superior**, em 05/02/2025, às 15:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Jose Baeta Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 06/02/2025, às 07:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Chefe de departamento**, em 14/02/2025, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3922838** e o código CRC **23CAD574**.

Referência: Processo nº 23072.206089/2025-34

SEI nº 3922838

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha mãe, Patrícia Schier, que ficou no sul do país e que sempre me apoiou para seguir meus sonhos e a não desistir da dança;

Agradeço ao Eduardo Henrique Silva Rocha, por me incentivar a estudar mais um ano para prestar o ENEM. Graças a esse incentivo, me encontro hoje no final do curso de licenciatura em dança;

Agradeço também a todos os professores da instituição que fizeram parte do meu percurso na universidade. Desde os que vieram no início, quanto os que conheci depois, principalmente, as professoras Ana Cristina, Gabriela Christofaro, Raquel Pires, Carla Andrea, a professora substituta Caroline de Pinho e os professores Paulo Baeta e Arnaldo Alvarenga.

Meu agradecimento especial vai para a professora que me orientou durante todo o percurso deste trabalho e que me ajudou das mais diversas formas. Ana Cristina, muito obrigada pela paciência, pelo esforço e dedicação. Este trabalho só aconteceu, pois o fizemos juntas.

Para além disso, agradeço à instituição por todas as oportunidades que tive, como poder participar de cursos de extensão e do PIBID.

RESUMO

Este trabalho surgiu de uma série de conflitos que a autora teve durante seu percurso dentro da dança, até chegar na graduação, onde estes conflitos perduraram até o final. Esta pesquisa tem como tema a problematização do corpo ideal do balé clássico no processo de ensino-aprendizagem, mesmo para pessoas que não visam a profissionalização.

O objetivo dessa pesquisa foi identificar o modo como se dão os processos formativos na prática do balé clássico e sua articulação com a idealização do corpo dançante. Para isso, traremos conceitos como: corpo ideal e sua relação com algumas escolas/técnicas estruturadas ao longo da história do balé clássico. Além de algumas propostas que apresentam questionamentos sobre o corpo brasileiro neste estilo de dança.

A metodologia utilizada para realizar este trabalho foi a pesquisa bibliográfica que se deu por meio de diversos autores, principalmente Castro (2015), Moura (2001), Vieira (2016), Pereira (2002) e Vianna (2005). Também foram feitas entrevistas semiestruturadas em duas escolas de Belo Horizonte para identificar como as(os) bailarinas(os) e professores lidam com a concepção de corpo ideal no balé clássico no processo de ensino-aprendizagem.

A partir das entrevistas realizadas, foi possível identificar que a concepção de corpo ideal existe nas duas escolas de Belo Horizonte, e que esse corpo ideal gera muitos conflitos internos e externos nas(nos) participantes; também foi possível identificar as diferentes abordagens dos professores em relação a este estereótipo.

Palavras-chave: Balé clássico; Dança; Corpo ideal; Ensino-Aprendizagem.

ABSTRACT

This work emerged from a series of conflicts that the author had during her career in dance, until she reached graduation, where these conflicts lasted until the end.

This research has as its theme the problematization of the ideal body of classical ballet in the teaching-learning process, even for people who do not aim for professionalization.

The objective of this research was to identify the way in which the formative processes occur in the practice of classical ballet and their articulation with the idealization of the dancing body.

To this end, we will bring concepts such as: body, ideal and its relationship with some schools/techniques structured throughout the history of classical ballet, in addition to some proposals that present some questions about the Brazilian body in this style of dance.

The methodology used to carry out this work was bibliographical research that was carried out through several authors, mainly Castro (2015), Moura (2001), Vieira (2016), Pereira (2002) and Vianna (2005). Semi-structured interviews were also conducted in two schools in Belo Horizonte to identify how dancers and teachers deal with the concept of the ideal body in classical ballet in the teaching-learning process.

From the interviews conducted, it was possible to identify that the concept of the ideal body exists in both schools in Belo Horizonte, and that, mainly, this ideal body generates many internal and external conflicts in the participants; it was also possible to identify the different approaches of the teachers in relation to this stereotype.

Keywords: Classical Ballet, Dance, Ideal body, Teaching-Learning.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Questão nº 01 da entrevista com às (aos) alunas(os)	56
Quadro 2 - Questão nº 02 da entrevista com às (aos) alunas(os)	58
Quadro 3 - Questão nº 03 da entrevista com às (aos) alunas(os)	62
Quadro 4 - Questão nº 01 da entrevista com o (a) professor(a)	65
Quadro 5 - Questão nº 02 da entrevista com o (a) professor(a)	66
Quadro 6 - Questão nº 03 da entrevista com o (a) professor(a)	68

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gravação da primeira cena do <i>Ballet Comique de la Reine</i> (1581)	18
Figura 2 - Posição e movimentação dos braços segundo Feuillet (1700)	20
Figura 3 - <i>Celeste as the Maid of Cashmere</i> (1837)	23
Figura 4 - Tratado “ <i>de arte saltando et choreas ducenti</i> ” (1455)	24
Figura 5 - <i>Traité Élémentaire Théorique et Pratique de L’art de La Danse</i> (1820)	26
Figura 6 - Imagens do livro <i>The Code of Terpsichore</i> (1830)	27
Figura 7 - Execução do passo <i>Sus-sous</i> e <i>échappé</i>	33
Figura 8 - Eros Volusia na peça <i>Salomé</i> (1943)	39
Figura 9 - Tatiana Leskova	40
Figura 10 - Marie Taglioni (1839) e <i>Satanella</i> (1853)	44
Figura 11 - Klauss Vianna	52
Figura 12 - Zélia Monteiro, SP, 2014.	53

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ISTD	Imperial Society of Dance Teachers
AOD	The Association Operatic Dancing of Great Britain
RAD	Royal Academy of Dance

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO BALÉ CLÁSSICO	16
1.1. A França e seu balé Pomposo	17
1.2. Itália e o desenvolvimento do balé clássico	24
1.3 A Rússia e a construção do seu Balé	28
1.4 A Inglaterra e o Balé Clássico	34
1.5. O Balé Clássico no Brasil	36
3. CAPÍTULO 2: O CORPO IDEAL PARA DANÇAR BALÉ CLÁSSICO, APENAS UMA HERANÇA HISTÓRICA OU UMA REALIDADE? ...	41
4. CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	55
3.1. ALUNOS	56
3.2 PROFESSORES	65
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	73
Apêndice A	76
Apêndice B	77
ANEXO	78

INTRODUÇÃO

Desde bem pequena queria dançar, mas quando minha mãe me levava para as aulas experimentais de balé clássico, eu nunca me sentia acolhida e desistia. Vale salientar que sou de Porto Alegre (RS) e lá existe um lugar chamado “Sociedade Polônia”, que tem em sua premissa deixar viva a cultura polonesa na cidade. Dancei lá por alguns anos da minha infância e amava estar no palco. A dança polonesa fazia com que eu me divertisse e me sentisse viva, porém eu tinha uma vontade inexplicável de fazer aulas de balé clássico. Aos 11 anos, então, tentei novamente fazer uma aula e desta vez me senti acolhida, tanto pela turma quanto pela professora.

Diferentemente de Vianna (2005) e outros profissionais de sua época, a primeira professora que tive nunca dançou profissionalmente, sempre trabalhou com ensino e ela não era agressiva ou usava varinhas para nos repreender. Ela era atenciosa, gostava de ensinar, pensava na melhor forma de explicar e sempre respeitava os nossos corpos. Ela dizia que, quando estudava o balé clássico, sua professora batia nela e nas suas colegas com uma varinha comprida que doía muito, caso elas errassem, e ela não queria que nós experimentássemos este tipo de situação.

Ela sempre nos estimulou enquanto dançávamos, entretanto, suas aulas eram apenas repetições iguais e muitas vezes perdiam o sentido ao longo do tempo. Quando chegávamos no palco para apresentar, o sorriso era engessado e o movimento era feito simplesmente pela forma. Como comecei tarde, eu tinha muitas dificuldades em trabalhar a minha flexibilidade e a minha força e conforme os anos foram passando, eu senti que ali eu não conseguiria mais evoluir meu corpo e a minha técnica. Ao pensar no futuro, sobre o que eu queria “ser”, me vinha à mente dançar profissionalmente, contudo sempre nos é imposto que dançar é uma profissão que não dá dinheiro e também muito competitiva. Desanimei e parei de dançar durante um ano, entretanto, a vontade de seguir uma carreira ligada ao balé clássico me inspirava, portanto procurei uma escola mais forte em termos técnicos e artísticos.

Aos 18 anos ingressei na segunda escola de balé clássico. A professora Camila Vincenti era bem diferente. Aos 11 anos ela foi para a Argentina e terminou sua formação em balé clássico no Teatro do Cólón, e dançou na companhia Sub-16 de Julio Bocca.

Quando abriu sua escola ainda era muito nova e estava “cheia de gás” para fazê-la funcionar. Suas aulas eram bem puxadas tecnicamente, mas ela sempre tentava mudar alguns elementos, portanto não ficava tediosa. Além disso, ela sempre dizia para trabalharmos nossa expressão durante as aulas, para sentirmos a música e entregarmos nosso corpo para a dança.

Embora ela fosse mais dura que minha primeira professora, foi ela que acendeu uma faísca dentro de mim. A partir da sua metodologia e da sua energia, me vi “dançando” pela primeira vez. Embora a estrutura das aulas fosse igual a qualquer outra, elas fizeram meu interior pulsar de uma forma diferente, o que me levou a compreender que esta estrutura de aula ajudou no desenvolvimento da minha subjetividade dentro do balé clássico.

Embora este estilo possa levar quem o dança para caminhos de meros reprodutores, uma vez que ele é muito repetitivo e a repetição sempre forma uma rotina, o professor que está à frente dele sempre vai ter impacto na vida do aluno, no sentido de estimular o desenvolvimento da subjetividade ou não.

Na minha experiência, o estímulo tardio da minha subjetividade dentro do balé clássico me tornou alguém que tem dificuldade de me expressar enquanto danço, tanto em outros estilos, como em transparecer sentimentos e emoções. E creio que isso acontece com muitas pessoas também.

Todavia, foi nessa escola que encontrei também o lado sombra do balé clássico, a professora incentivava que fôssemos magras e que chegássemos no nosso limite para executar a técnica perfeitamente. Ela fazia dietas para nós e também nos pesava na balança uma vez por semana perto de época de apresentação. Lembro que na época eu já era magra, deveria pesar uns 53 kg e eu tenho 1,60cm de altura. ela queria que eu chegasse aos 50 kg e se pudesse, que pesasse menos ainda, dentre outras situações desconfortáveis que às vezes aconteciam nos ensaios. Pois, além dos espetáculos da escola, fazíamos parte do corpo de baile que ia para as competições de dança. No entanto, não éramos um grupo profissional, mesmo a professora nos tratando como um.

Ao ingressar na faculdade, pude me deparar com muitos estudos sobre corpo, movimento e sociedade e muitas questões surgiram ao longo do meu percurso. Cheguei a me afastar do balé clássico e agora estou me reaproximando dele, porque entendi que minha briga não foi com o estilo de dança em si, mas sim com os padrões impostos pelas pessoas diante da técnica e como sua construção ao longo do tempo perpetua uma imagem idealizada de um corpo que sempre tem que chegar ao seu limite, em todos os sentidos, para ser validado como talentoso. Acredito que minha vivência é pertinente de ser contada, uma vez que quero descobrir se a realidade nas salas de aula ainda segue pelo mesmo caminho que vivi.

Creio que o professor é um dos principais responsáveis por manter a visão desse corpo idealizado do balé clássico. Ele também é responsável por uma série de outras questões

que envolvem o desenvolvimento físico e mental de seus alunos. Concordamos com Moura (2001), quando ela fala que:

Julgamos ser necessário ao educador que trabalha com arte a reflexão constante e aprofundada acerca de sua prática, de seus objetivos e expectativas em relação a seus alunos. Pois que estes também as alimentam em relação a seu mestre. Falamos do que se espera dos alunos, dos estereótipos atribuídos a quem dança, mas também devemos refletir acerca dos estereótipos estabelecidos para os professores/as.” (Moura, 2001, p. 188).

A partir dessas reflexões proponho algumas questões de pesquisa: “*Qual a origem da concepção de corpo ideal do balé clássico e por que ela durou até hoje?*”; “*É possível identificar esta concepção de corpo ideal em escolas de dança de Belo Horizonte?*”; “*Como o papel do professor de balé clássico pode fazer a manutenção ou não desse estereótipo?*”. Problematicar a visão desse corpo idealizado pela sociedade a partir do balé clássico é necessário para se pensar como ele influencia no ensino-aprendizagem dos jovens que não querem se profissionalizar, uma vez que eles vivem a mesma realidade de quem quer, muitas vezes.

Os recursos metodológicos utilizados para compor essa pesquisa são: a pesquisa bibliográfica, para entender o contexto histórico do balé clássico e como a visão de corpo ideal se perpetua até os dias de hoje. Além de levantar uma pesquisa sobre o contexto histórico, apresentamos alguns métodos de balé clássico mais conhecidos, tais como o italiano, o francês, o russo e o inglês. Também será utilizado entrevistas semiestruturadas em duas escolas de dança de Belo Horizonte, para que possamos comparar e analisar se as pessoas que fazem aula desse estilo de dança ainda experienciam realidades semelhantes à vivenciada por mim.

No primeiro capítulo, trouxemos o contexto sociocultural do balé clássico, pontuando como ele se originou, se desenvolveu e se disseminou, tanto em alguns países da Europa, quanto no Brasil. Destacamos alguns nomes importantes como o de Carlo Blasis (1797–1878), Pierre Beauchamps (1681-1705), Maria Olenewa (1896-1965) etc. Pontuamos alguns métodos, e como o balé clássico foi passando por mudanças estéticas e culturais ao longo do tempo em cada país, transformando-se assim em um código.

No segundo capítulo, discorremos sobre o corpo ideal do balé clássico, como a técnica consolidou-se em uma tradição, assim como o período romântico enfatizou o estereótipo de corpo do balé clássico. Falamos sobre os conceitos de corpo, ideal e seu diálogo com esse contexto histórico que resultou na herança que é o *corpo ideal*. Como os

festivais, a mídia e as instituições profissionais ditam o padrão de corpo para se dançar o balé clássico e também o processo desse corpo ideal no Brasil. Além disso, verificamos como este padrão não comporta os corpos brasileiros e que Klauss Vianna (1928–1992) e Zélia Monteiro (1960-) acharam caminhos para que os corpos brasileiros dançassem o balé clássico da melhor forma possível.

No terceiro e último capítulo, analisamos os dados coletados nas entrevistas realizadas nas duas escolas de Belo Horizonte, tanto com as(os) alunas(os) quanto com a professora e o professor, dialogando com os autores estudados nesta pesquisa, que corroboram com o fato da existência de um corpo ideal para dançar balé clássico.

Por fim, nas considerações finais, trouxemos algumas reflexões sobre como os professores podem pensar nessas questões para desenvolver um trabalho mais empático, para lidar com esta ideia de corpo ideal do balé clássico em sala de aula.

CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO BALÉ CLÁSSICO¹

Neste primeiro capítulo, vamos abordar o balé clássico, sua história e seu estabelecimento na Europa desde a Idade Média até os tempos atuais.

Como Castro (2015) coloca, estudar o contexto histórico do balé clássico implica em entender as perspectivas sociais, culturais e políticas dos povos em suas respectivas épocas. O balé clássico nesse contexto apresenta evidências de como a cultura anda ao lado do poder e como ela também pode fazer com que a política tenha ascensão ou não. A difusão deste estilo de dança entre os diferentes países fez surgir novos métodos de balé e cada um tendo suas peculiaridades, características, movimentos e interpretações diferentes.

Segundo Castro (2015),

Estudar como os fatores políticos culturais e sociais influenciam nas particularidades de cada escola é de tamanho complexidade pois envolve várias definições e conceitos polêmicos como por exemplo questões relacionadas a etnia a estereótipos e a identidade nacional (Castro, 2015, p. 158).

Dito isso, voltamos a falar sobre a contextualização do balé clássico, iniciando pela Idade Média. Neste período histórico, a dança foi demonizada pela igreja católica e as danças rituais, que antes se faziam, foram perdendo a força até se tornarem meramente festivas. Assim, foram se separando a dança dos camponeses e dos nobres com movimentações e músicas que eram muito diferentes umas das outras. Enquanto a dança da plebe era mais agitada e livre, a movimentação dos nobres era mais meticulosa, devido às regras para viver em sociedade da época.

Desta maneira,

Surgiram os famosos movimentos de dança como o minueto, a galharda, a pavana, a volta, etc. Porém, fora da corte, o povo simples continuava as suas próprias danças, as quais, se tornaram danças nacionais, folclóricas e étnicas, como o *gopak*, as czardas húngaras, o *bourrée* de Auvergne, a valsa vienense, a quadrilha americana, dentre outras. Todas consideradas danças da corte (Amaral, 2009, p. 2).

A nobreza sempre fazia grandes banquetes, que ao longo do tempo foi se transformando no que conhecemos como *ballet de cour*; que será explicado mais para frente, e que tem grande importância para o desenvolvimento do balé clássico na corte francesa.

¹ São utilizados vários termos para a palavra balé clássico, dentre as encontradas nos referenciais teóricos como: ballet clássico, dança clássica, balé; optamos por utilizar balé clássico e balé para que o texto não fique muito repetitivo, contudo, mantive alguns “Ballets” devido a palavra ser estrangeira ou ser uma citação.

Portanto, passaremos por alguns países específicos para falar sobre este estilo de dança. Vamos começar com a França, e como seu método de balé chegou aonde chegou.

1.1 - A França e o seu balé Pomposo

A dança na corte francesa era caracterizada por formações geométricas entre várias pessoas que, aliadas ao ritmo e harmonia musical, faziam-se formosas danças de salão.

Na época da renascença, a dança de corte era muito utilizada em eventos sociais ou cerimônias. Esses espetáculos eram aclamados pela aristocracia por serem muito alegres e extravagantes. Por isso, no século XVI, quando Catarina de Médicis, princesa italiana, casou-se com o rei da França, e logo depois se tornou a rainha regente, incentivou os bailados na corte francesa. Com seu incentivo, foi criado o primeiro espetáculo considerado verdadeiramente de balé, chamado “O Balé Cômico da Rainha”, em 1581. A partir dele, o balé começou a se popularizar mais entre a aristocracia europeia como um todo e a se modificar, de acordo

Com esse desenvolvimento da dança, os Aristocratas ficaram, cada vez mais, fora das habilidades exigidas, os quais, afinal de contas, estavam ali por puro divertimento e o tempo de dedicação dos senhores e damas da corte era bem curto. Isso levou a mudanças significativas, a começar pela separação entre dança e religião (Amaral, 2009, p. 2-3).



Figura 1: Gravação da primeira cena do Ballet Comique de la Reine (1581).

Fonte: Wikipedia (2024).

No século XVII, Luís XIII, filho da rainha, também carregava o gosto pelas artes. Ele participava de várias apresentações tanto dentro da corte, como para outros nobres que não viviam na corte, junto da sua companhia composta só por homens. Por causa de questões sociais e padrões pré-estabelecidos, principalmente na Idade Média, as mulheres não podiam dançar ainda nas companhias. Havia um conjunto de regras que colocava as mulheres em um lugar submisso. Dito isso, a história deste príncipe consolidou o lugar da dança para as gerações seguintes.

A padronização estética e musical das danças de corte perdurou nos balés posteriores. As danças poderiam ser binárias ou quaternárias e eram divididas em: danças altas (*haute danse*), que consistiam em passos mais rápidos e saltados, elevando os pés ou correndo; e as danças baixas (*basse danse*), que utilizavam passos mais curtos e que deslizavam pelo espaço.

A partir desta herança, as diferentes formas de balé se consolidaram ao longo do tempo. No livro *Ballet Fundamentos e Técnicas* (2016), da autora Gayle Kassing, destaca-se cinco tipos de balé, em ordem cronológica:

- *Balé Comique*: carregava a temática pastoral ou mitológica. Durante o seu período, evidenciou a mitologia grega e seus deuses;
- *Balé de Cour*: ficou famoso com o Rei Sol e era composto por diversas cenas que tinham música, poema, dança e teatro, porém as apresentações não tinham a mesma temática. Era, basicamente, uma mostra de artes que Luís XIV utilizava para perpetuar seu poder político na época;
- *Balé Mascarado*: consistia em um baile de máscaras, com fantasias voltadas ao entretenimento da corte. Eram apresentadas algumas danças, mas o foco era a diversão;
- *Balé Melodramático*: era voltado mais para a música e poema, usando como temática as mitologias conhecidas na época. Posteriormente, se desenvolveu como a ópera que conhecemos hoje em dia;
- *Balé Pastoral*: era nada mais, nada menos que um baile de máscaras temático, onde os participantes se fantasiavam de faunos e ninfas, com vestimentas mais rústicas;

Os *Balés De Corte* foram substituídos pelos *Balés a Entree*, quando bailarinos profissionais começaram a dividir o palco com a nobreza. O público que assistia começava a ficar mais exigente e o espetáculo teve que começar a mudar nos palcos: “Com a mudança do balé de corte para o balé a *entree*, observa-se uma substituição gradativa do amador pelo profissional, mudança que seria intensificada com o rei Luís XIV” (Castro, 2015, p. 57). Luís XIV se dedicava muito à dança, aos 15 anos apresentou o *ballet de la nuit* (1653), que consistia em intensificar o poder político do absolutismo, uma vez que ele estava perdendo sua força.

A construção da *Académie Royale de Danse*, em 1661, e outras mais foi a chave para reafirmar seu poder político e disseminar a cultura da corte em toda a Europa. Outra instituição muito importante é a Academia de Ópera, em 1669, que foi criada a partir das cartas que autorizaram a criação dessas academias, sendo que Pierre Perrin foi o responsável pela Academia de Ópera. Diferentemente das outras academias, as pessoas que lá trabalhavam recebiam remuneração, e também apresentava espetáculos e cobrava ingresso (que geravam lucro).

Essa organização se deu pela vontade de Perrin de fazer uma ópera francesa, uma vez que os italianos já tinham essa cultura, que fazia grande sucesso, e ele queria este mesmo sucesso para a França. Neste lugar, se apresentaram bailarinos, atores, poetas, cantores etc. Perrin reunia esses artistas para construir as óperas. Quando Jean-Baptiste Lully (1632-1687) dirigiu a *Académie de l'Opera*, que após alguns anos se tornou *Académie Royale de Musique* (1672), ele promulgou que a instituição deveria ter aulas e ensaios para que as pessoas se apresentassem nos espetáculos. Isso gerou a separação dos artistas amadores para os profissionais.

Um espetáculo muito importante foi o *Le Triomphe de L'amour* em 1681, pois nele teve a primeira participação feminina. La Fontaine foi considerada uma das primeiras bailarinas profissionais. Contudo, a participação feminina não era percebida naquela época: “[...] na época em que o balé *Le Triomphe de L'amour* foi apresentado, essa participação feminina representou muito mais uma ruptura da dança de corte para a dança de palco, da dança amadora para a dança profissional.” (Castro, 2015, p. 76)

A rotação externa da coxa (*en dehors*) era necessária para a noção de frontalidade do corpo em relação a plateia, além de passarem elegância e deixar evidente ao público como está sendo executado o movimento. Pierre Beauchamps (1681-1705) foi um dos responsáveis por sistematizar as primeiras posições de pernas e braços do balé clássico, embora naquele tempo elas fossem bem diferentes de hoje em dia. Tanto ele, quanto Feuillet (1700) escreveram e desenharam essas posições de braços, vistas de cima para que as pessoas pudessem visualizar e reproduzir. A imagem a seguir mostra como eram essas posições:

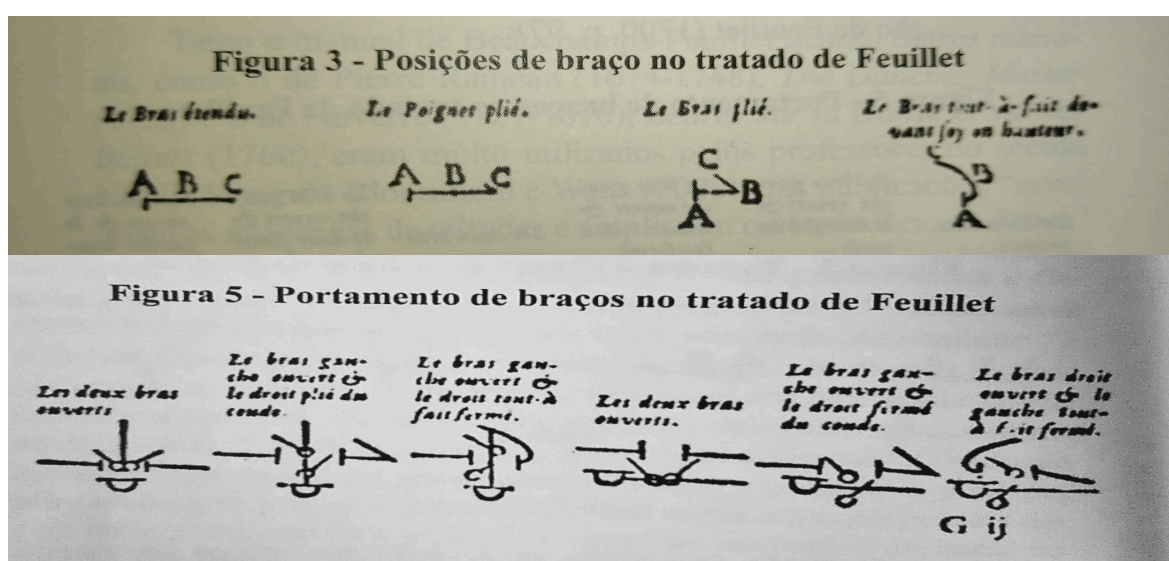


Figura 2: Posição e movimentação dos braços segundo Feuillet (1700).

Fonte: Métodos do Balé Clássico, Castro (2015)

Em 1713, se formalizou a primeira escola de dança, a atual *Paris Opera Ballet School*, no lugar da *Académie Royale de Musique*. A escola continuou a sistematizar o balé clássico, dando ênfase ao seu ensino e à valorização dos seus princípios.

Outro nome muito importante para o balé clássico foi Jean Georges Noverre (1727-1810). Ele foi um coreógrafo e mestre de balé da corte francesa. Além disso, ele contribuiu muito para o mundo da dança com suas conhecidas *Lettres sur le Danse et le Ballet* (1760), que funcionam como um separador entre a dança e a ópera.

Nesse trabalho, ele pontua alguns detalhes do balé clássico, como ter movimentos e expressões para transmitir uma informação. O enredo unia todo o balé, diferentemente dos *balés de cour*. Todos os elementos de palco, música, roupas, cenário deveriam estar de acordo com o tema. Também havia o uso da pantomima para criar um sentido nos “diálogos” entre as cenas.

A partir dele, o balé clássico tomou um novo rumo no mundo das artes e o *ballet d'action*, hoje conhecido como os famosos *Balés de Repertório*, ganhou destaque. Nele encontramos todas as características descritas acima.

Um coreógrafo que se destacou após Noverre, foi Jean Dauberval (1742-1816), que ficou conhecido por fazer o famoso balé *La Fille Mal Gardée* (1789), um balé cômico de dois atos.

A arte do *ballet d'action* se expandiu e a partir da influência do período romântico (1770-1850) ganhou novas proporções: através dela se contavam histórias dramáticas, isso quer dizer que elas tinham um enredo, um caráter performático. Os balés famosos foram separados em dois atos, em que o primeiro era sempre mais próximo do ser humano, com camponeses e reis, e o segundo era sempre mais subjetivo, havia seres sobrenaturais ou lugares encantados. As histórias eram marcadas por casos românticos, ou mortes dramáticas. A estética do balé clássico se consolidou muito a partir deste período, a vestimenta se transformou em vestidos de camponesas ou os famosos *tutus* com meia calça cor de rosa, que usamos até hoje.

Os balés mais conhecidos desta época são: *La Sylphide* (1832), de Filippo Taglioni; *Giselle* (1841), de Jean Coralli e Jules Perrot; *Paquita* (1846), de Joseph Mazilier, entre outros. Nestes balés, as mulheres desempenhavam grandes papéis em cima dos palcos e as histórias contadas faziam com que as personagens fossem vistas como seres delicados, frágeis, suscetíveis à loucura, o que prejudicou a visão de como a mulher continuava a ser

vista e tratada pela sociedade. Além disso, nesse mesmo período, acontecia a Revolução Industrial, portanto, as pessoas procuravam um meio de fugir da própria realidade e os balés românticos cumpriam esse papel. Já os homens, agora, desempenhavam papéis secundários em cima do palco, embora por trás do palco ainda se perpetuava a função de coreógrafo, professor, diretor, entre outros.

Em meados no século XVIII, aconteceu uma transformação estética chamada *La Belle Danse* ou “dança nobre”, que consistia em um treinamento para preparar o corpo para a codificação dos passos no estilo francês que era considerado uma forma sofisticada de dançar. Era uma dança cheia de ornamentos, em que o estilo e a qualidade do movimento se sobressaíam à vivacidade do corpo atlético e da agilidade de movimentos. Normalmente apresentadas como solos ou duetos apenas por homens. Percebe-se que os franceses não eram muito abertos ao método italiano de piruetas e saltos, pois achavam que ia para um caminho diferente da dança, a acrobacia: “O balé tinha sido, até então, um acessório para a ópera, mas, no fim do século XVIII, principalmente com Noverre, começou a gozar de uma existência independente e, desde então, assumiu um lugar significativo na Ópera de Paris.” (Castro, 2015, p. 86).

Neste período, as mulheres finalmente começaram a adentrar o mundo da dança profissionalmente e assim vieram grandes mudanças, como, por exemplo:

- Marie Camargo (1710-1770) passou a utilizar sapatilhas planas ao invés do salto alto; encurtou sua saia para dar maior ênfase ao seu movimento de pés, já que era conhecida por ser ágil em pequenos saltos e baterias - que são movimentos dinâmicos e precisos dentro da técnica do balé.
- Marie Sallé (1707-1756) dançava de uma forma muito expressiva e, por isso, foi bailarina em Paris e Londres. Ela também contribuiu para a revolução da dança clássica ao dançar com o cabelo solto, sem perucas, e tirar o vestido pesado com espartilho, dançando com um vestido de tecido leve, além de ser conhecida como coreógrafa.

Com essas pequenas revoluções feitas pelas mulheres no mundo da dança, a técnica e a expressão artística foram postas em evidência,

Os trajes também se modificaram, com o decorrer do tempo, deixaram de ser vestimentas pesadas e volumosas, que restringiam os movimentos dos bailarinos, passaram a ter as pernas mais livres e trajes mais reveladores do corpo de quem dançava. Com essa mudança, enfatizou-se mais a técnica, colocando os bailarinos na exploração e ampliação das possibilidades do corpo humano em movimento (Amaral, 2009, p. 4).



Figura 3: *Celeste as the Maid of Cashmere Paris, 1837.*
 Fonte: Biblioteca Pública de Nova York (2024).

Mais um nome conhecido para o mundo do balé clássico é Auguste Vestris (1760-1842), que foi bailarino e inovou na dança. Dançou na Ópera de Paris de 1772 a 1815, e era conhecido por executar saltos e giros com muita expressividade sem abrir mão da sofisticação e elegância do balé francês. Ele une os três gêneros que existiam na época: o gênero aristocrata (a “dança nobre”), as representações (demi-caráter) e o *comique*.

Vestris influenciou nomes como Bournonville (1805-1879) e Michel Saint-Leo (1821-1870). Ele também “ampliou” o *en dehors*, que antes eram executados a no máximo 45 graus, para 180 graus.

No século XIX, a *Paris Opera Ballet School* ganhou mais notoriedade, atraindo participantes de regiões diferentes para as audições. Contudo, a seleção era muito rigorosa e levava em consideração a aparência física da pessoa e o seu comportamento.

A escola ganhou uma nova sede em 1987, onde crianças e adolescentes que queriam estudar lá ainda tinham que passar por uma seleção para entrar. Além de ambos os sexos terem que se enquadrar em uma tabela de peso e altura dependendo da idade.

Entretanto, a escola hoje funciona para além do balé, como nos conta Castro (2015). Ela oferece ensino regular no horário inverso aos estudos do balé clássico, e os estudantes desfrutam de outros estilos como jazz e dança contemporânea, além da mímica, canto etc.

1.2 - Itália e o desenvolvimento do balé clássico

A Itália tinha as artes muito bem desenvolvidas antes mesmo da França. Sabe-se que lá já haviam tratados de dança, com sistematização das coreografias dançadas pela nobreza, falando sobre figuras espaciais, tempo musical e variação de movimentos.

Podemos considerar que a primeira tentativa de sistematizar a dança em um tratado foi *De arte saltando et choreas ducenti*, escrito por Domenico da Piacenza em 1455.

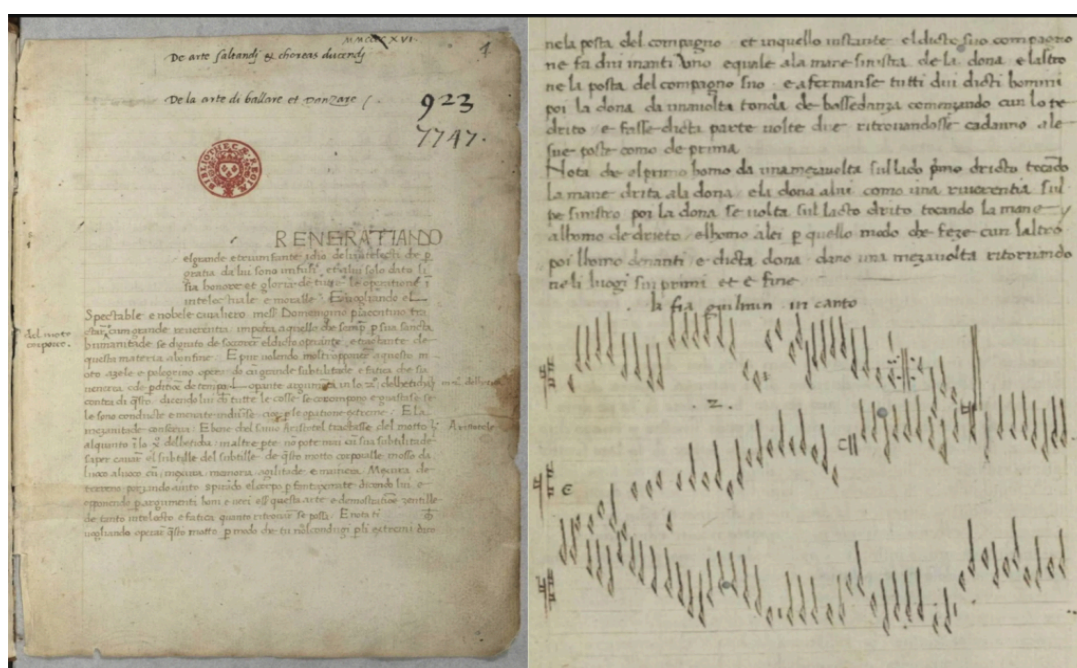


Figura 4: Tratado “de arte saltando et choreas ducenti” (1455).

Fonte: History Of Information (2024).

Considerando os documentos de dança e que eles explicavam como deveria ser todos os aspectos dela, “A própria geometria e lógica física do balé (...), procurava relacionar os corpos físicos ao mundo das formas geométricas.” (Castro, 2015, p. 20).

A dança, além de entretenimento, era uma forma de se exercitar, era também uma representação e estratégia social, focando na “superioridade” da nobreza. Quem sabia dançar era visto como culto, um membro indispensável da sociedade, o que acabou se tornando uma regra para os mais abastados, pois quem não dançava era ligeiramente excluído.

Assim como a França, a Itália teve vários nomes importantes para a construção do balé clássico. O primeiro que será abordado é Gasparo Angiolini (1731-1803), que foi coreógrafo, bailarino e mestre de balé. A ideia do balé-pantomima surgiu a partir do seu mestre e o primeiro balé montado por ele foi Don Juan, em 1761.

Em 1766, Angiolini foi para São Petersburgo e contribuiu significativamente para o desenvolvimento do balé russo. Lá, ele dividia suas aulas com Noverre, que acabou virando seu rival. Ele evitava a fantasia e alegorias em seus balés, optava por algo mais simples, natural e expressivo. A expressividade em questão é uma das principais características do balé italiano.

As críticas feitas por Angiolini em suas cartas dedicadas a Noverre mostram que o balé feito pelos nobres que utilizavam da expressividade (pantomima; mímica) perderam esse traço e foram trocados pelos gestos do balé, que agora eram meramente teatrais, usando poses prontas, e que elas não dialogavam mais com o contexto social anteriormente mostrado, devido a influência do método francês, trazida por Noverre.

Em 1774, Angiolini distanciou-se de Noverre e focou em produzir balés-pantomimas para além do gênero trágico, e em 1786 voltou para a Itália.

Seguindo nossa lista de nomes importantes para o desenvolvimento do balé italiano, temos Salvatore Vigano (1769-1821), que foi uma figura, por assim dizer, polêmica em sua época.

Nascido em uma família de bailarinos, seguiu pelo mundo das artes, onde dançou e coreografou. Ele foi aluno de Noverre e se inspirou na mitologia grega e romana, os elementos que compunham a cena eram diferentes do habitual, embora fosse balé clássico.

Em 1812, foi professor no teatro *La Scala* em Milão, e era conhecido por ser muito rígido com o balé. Seus balés eram conhecidos por focar muito mais na pantomima do que na dança em si, os gestos eram destrinchados no palco, sempre levando em consideração o sentimento do personagem e o ritmo. Foi dado um nome específico a este tipo de montagem que é chamada de *choreodrama*.

Seus balés apenas fizeram sucesso em Milão, nos outros lugares não foram bem recebidos. Ele tentava construir, a partir das influências das mitologias da antiguidade, um balé italiano sem influência externa.

Outra pessoa que contribuiu para o balé clássico italiano foi Carlos Blasis (1797-1878). Ele estudou com Dauberval e Pierre Gardel o balé da escola francesa e dançou em vários lugares, ele era um artista muito versátil. Ele teve muita dificuldade de aceitar a expressividade, uma vez que seu treinamento era focado na técnica. Contudo, por meio de

suas experiências ele conseguiu articular suas vivências e definiu uma estrutura de dança chamada de “*ballo grande italiano*”, que eram espetáculos grandes de muitos atos.

Além disso, Blasis entregou diversos manuais e tratados focados em dança teatral, porém o mais conhecido é *Traité Élémentaire Théorique et Pratique de L'art de La Danse*, de 1820.



Figura 5: *Traité Élémentaire Théorique et Pratique de L'art de La Danse* (1820).
Fonte: Libreria Antiquaria Bourlot (2024).

Blasis é considerado um dos fundadores do movimento e da estética do balé clássico. Ele conhecia muito de anatomia e pensou em meios de aperfeiçoar e trabalhar o corpo do bailarino, publicando assim sua obra *The Code of Terpsichore* em 1830. Em seus escritos, ele revolucionou a forma de pensar o balé, organizando o vocabulário e estruturando como fazer uma aula, que consiste nos termos que conhecemos até hoje, exercícios na barra e no centro etc. Ele foi responsável por superar a arte da dança até então desenvolvida.

Em 1837, quando se tornou diretor da academia de dança que era anexada ao teatro *La Scala*, ficou conhecido pelo polimento da técnica de *allegros* e piruetas.



Figura 6: Imagens do livro *The Code of Terpsichore* (1830).
Fonte: Biblio (2024).

Em 1850, foi para a Rússia devido à guerra e continuou a ensinar balé lá, o que contribuiu para o desenvolvimento do balé russo, assim como Angiolini. Nessa época, na Itália, o balé foi perdendo pouco a pouco sua força, e foi apenas em 1861 que ele se tornou professor no teatro *Bolshoi* em Moscou.

Por fim, temos Enrico Cecchetti (1850-1928), que também veio de uma família de artistas e desde muito cedo viajava com eles para se apresentar. Ainda muito novo, se tornou bailarino profissional. Seu mestre de balé foi aluno de Blasis e, portanto, ele aprendeu basicamente os fundamentos dele e, ao fazer o mesmo movimento de ir para a Rússia, continuou a disseminar o balé italiano lá. Entretanto, primeiramente, ele foi para ser professor de pantomima e não de balé.

Seu treinamento era rigorosamente focado em giros e saltos, principalmente na execução de múltiplas piruetas. Além de primeiro bailarino da *Imperial Russian Ballet* em 1887, foi mestre de balé, ou seja, além de dançar também ensinava e coreografava: “O seu método se diferenciava, pois ele elaborou um sistema de progressão nos exercícios de treinamento que criou meios para redefinir a técnica clássica, tornando-a mais flexível e

vigorosa.” (Castro, 2015, p. 42). Ele também ensinou nomes conhecidos no mundo do balé clássico como: Anna Pavlova (1885-1978) e Vaslav Nijinsky (1889-1950).

Castro (2015) também diz que a mímica ensinada por Cecchetti era passível de mudança, ou seja, ele dava a forma de como fazer o movimento da mímica, mas o bailarino poderia interpretar como bem lhe cabia a dada ação. Eles tinham uma certa liberdade de experimentar o gesto e como cada bailarino queria expressá-lo. Cecchetti também foi professor do *ballets russes* de Diaghilev. A maioria dos bailarinos da companhia foram seus alunos.

Em 1813, se constituiu uma escola de balé italiana, embora a dança tenha sido sempre muito importante, não havia um lugar específico para aprendê-la. Essa proposta foi consolidada graças ao empresário Francesco Benedetto Ricci. Lá trabalharam Vigano e Blasis, formando bailarinas como: Carlota Grisi (1819-1899), Fanny Cerrito (1817-1909) e Marie Taglioni (1804-1884). Essas bailarinas foram muito importantes para o balé clássico, assim como as bailarinas francesas mencionadas, elas trouxeram novas ideias para os palcos.

Marie Taglioni fez grande sucesso ao dançar *La Sylphide* (1832) por causa da fluidez de seus movimentos em cima das sapatilhas de ponta, parecendo que estava sempre flutuando. Ela foi creditada como a primeira bailarina a usar este tipo de sapatilha. Carlotta Grisi ficou famosa por fazer os papéis principais nos balés de *Giselle* (1841) e Fanny Cerrito fez sucesso nos teatros de Londres.

Em 1998, a escola ganhou novo endereço, onde permanece até hoje. O balé da escola italiana na contemporaneidade une outros métodos aos deles, que se caracteriza pela expressividade do gesto e do rosto. Segundo Hone (1999, Apud Castro, 2015),

Na Itália temos que ser cuidadosos porque nossos corpos não são tão talentosos para a dança. Eles normalmente não têm a esbeltez e os tornozelos magros dos franceses ou a elasticidade dos russos. Portanto tentamos tornar nossos dançarinos expressivos desde novinhos. (Hone, 1999, Apud Castro, 2015 p.50) (tradução da autora).

1.3 - A Rússia e a construção do seu Balé

Diferentemente dos outros lugares, a Rússia começou a desenvolver o balé na metade do século XVIII pelos professores da Itália e da França que para lá iam ensinar o balé clássico. São Petersburgo e Moscou foram os lugares que tiveram maior destaque no desenvolvimento do balé clássico.

Na Rússia, “[...] o balé também foi um instrumento político, que se alimentou da competição entre as monarquias, visando a ter o melhor balé como marca de identidade nacional” (Castro, 2015, p. 96).

Antes do balé ganhar espaço na corte imperial russa, as danças típicas que lá havia eram muito fortes. Por volta de 1533, após Ivan IV construir e consolidar o seu império, é que o balé começou a ganhar mais destaque dentro da nobreza. Os imperadores que vieram depois levaram a dança de forma comedida adiante, por conta do cristianismo.

O balé clássico ganhou destaque quando Pedro, O Grande, a partir de 1682, quis trazer influências de fora do país para dentro do seu. Isso acarretou uma dança que não tinha muito diálogo com os russos ou sua própria cultura, os passos eram executados a partir da etiqueta, ou seja, seus movimentos eram treinados para serem padronizados, sem se pensar no virtuosismo ou expressão. Contudo, esse movimento foi importante, pois em seus bailes era necessário que ambos, homem e mulher, aprendessem e dançassem, além de ir contra a igreja na época. Porém, durante 43 anos ela foi apenas uma dança social.

Com o reinado de Ana Ivanovna (1730-1740) veio a academia militar, inaugurada em 1731, que preparava os filhos dos nobres para carreiras da área. Esta academia tinha um mestre de balé chamado Jean-Baptiste Lande, e, a partir de 1734, além das aulas coletivas, ele dava aulas particulares para essas crianças, ensinando não só a dança social, como também a dançar para uma plateia.

O primeiro balé que apresentaram fez muito sucesso, chegando a serem convidados para se apresentar em parceria com a companhia de ópera da Itália. Ana Ivanovna concedeu permissão para que Lande fundasse a escola de dança (*Imperial Russian Ballet School* em 1738), que tinha o interesse de apresentar o balé como arte. Com mais de setenta anos de diferença da academia francesa, a escola russa começou com crianças de classe baixa, diferentemente da realidade italiana e francesa. Além disso, depois que a igreja cedeu, o ensino do balé passou a ser obrigatório para a nobreza, embora ela não aprendesse na escola russa, onde o treinamento era muito complexo.

Com a chegada de Antônio Rinaldi à Rússia, chegou também a influência do balé italiano. Ele era famoso por executar acrobacias, dentre elas o *tour de force*. Alguns anos depois, vários mestres de balé e bailarinos de diferentes países foram trabalhar lá, porque eram mais valorizados do que em seu país e a remuneração era maior.

Franz Hilverding (1710-1768) foi mestre de balé da corte real, e a partir de 1758 o balé russo ganhou novas proporções, pois ele levou as influências do balé de ação com ele. Angiolini, que foi pupilo de Hilverding, foi convidado algumas vezes para montar balés na

Rússia e sempre eram bem-vindos, já que ele usava do folclore russo, porém a influência dos balés estrangeiros ainda era forte.

Em 1762, quando a nobreza não precisou mais trabalhar para o estado, devido à imperatriz Catherine II, muitos regressaram para suas propriedades rurais, onde faziam alguns de seus escravos aprenderem a dançar para terem espetáculos particulares, chamados de “teatro dos servos”. Ao mesmo tempo em que isso acontecia, os teatros imperiais estavam sendo construídos. Charles Le Pic (1744-1806) foi o responsável por ensinar balé a muitos desses servos e, após Angiolini, foi o responsável por ministrar aulas e fazer coreografias para a academia imperial de balé. Além disso, como aluno de Noverre, foi o responsável por disseminar a obra do seu professor que foi muito bem acolhida.

Em 1764, foi fundado o orfanato de Moscou e instaurou-se lá, alguns anos depois, aulas de dança para os órfãos. Filippo Beccari, mestre de balé italiano, foi o responsável por instaurar a escola de balé no orfanato junto de sua esposa em 1773, o que depois originou o *Bolshoi Ballet Academy* e o *Bolshoi Ballet*.

Esse desenvolvimento do balé clássico que vimos acima só foi possível por causa do reinado da Imperatriz Catherine II, que terminou em 1796. Após isso, seu filho, Paul I, não deu a mesma importância para a dança e seu reinado foi muito curto.

Com o início do reinado de seu sucessor Alexander I, Charles-Louis Didelot (1767-1837), que era mestre de balé francês, foi o próximo diretor do teatro imperial de São Petersburgo fazendo com que o desenvolvimento do balé russo avançasse mais rápido. Didelot conseguia explorar várias qualidades de movimento e expressão em seus balés, cada personagem e bailarino tinha um propósito.

Devido à invasão de Napoleão na Rússia, Didelot voltou para a França. Neste período, quem se tornou o mestre de balé foi Ivan Valberg, que produziu balés que evidenciaram o patriotismo russo. Contudo, a qualidade caiu drasticamente e Didelot, depois de alguns anos, voltou e passou a dar mais crédito à cultura do país para poder continuar a ensinar balé, devido à forte pressão política que sempre aconteceu, mas que estava pior do que antes no país.

Em 1809, instituiu-se uma regra em que os bailarinos não poderiam deixar a instituição, somente após 10 anos de exercício da profissão.

Assim, além dos 4 anos de formação, os alunos deveriam permanecer na instituição por mais 10 anos. [...] a maioria dos estudantes eram procedentes de classes sociais baixas e muitos eram filhos de servos, as crianças da classe média também eram aceitas desde que seus pais submetessem seus filhos a áspera e severa administração teatral (Castro, 2015, p. 111).

Didelot deixou a *Imperial Russian Ballet School* em 1829. O seu sucessor foi um de seus alunos, Alexei Shelikov, todavia, outros mestres também passaram por lá, como Jules Perrot (1810-1892), Arthur Saint-Leon (1821-1870), Marius Petipa (1818-1892) e Lev Ivanoff (1834-1901).

Yekaterina Ottovna Vazem foi aluna desses professores citados acima, e foi bailarina por muitos anos do *Imperial Russian Ballet*, também foi professora de Agrippina Vaganova. Castro (2015) nos conta um pouco sobre as impressões desta bailarina em seu livro *Memoirs of a Ballerina of the ST Petersburg Bolshoi Theatre*, em que ela fala um pouco sobre cada um dos seus professores. De acordo com a autora, nas palavras da bailarina: Perrot era um coreógrafo que priorizava a emoção em cada cena, deixando a dança um pouco mais de lado. Já Saint-Leon tinha muita facilidade para compor coreografias e levava em consideração o que cada bailarino era bom em fazer. Foi aluna também de Christian Johansson (1817-1903), um sueco que estudou o método dinamarquês com Auguste Bournonville e levou esses fundamentos para a dança russa.

É importante falarmos também sobre Petipa, que nasceu em 1818 numa família de artistas e se desenvolveu na música e na dança acompanhando a sua família em turnês pela Europa, assim como muitos dos bailarinos da época e antes dela. Ele foi um grande bailarino na Rússia e também um grande professor, sendo o responsável por fazer a transição da identidade do balé clássico da França para a Rússia. Castro (2015) nos conta que existiam dois estilos de balé na época. O *ballo*, que tinha a característica dos Taglioni, com gestos delicados charmosos com passos flutuantes e leveza; e o *tacqueté*, que era a característica de Elssler, e consistia em passos rápidos e ligeiros com muita energia, saltos e vigor em seus movimentos, contudo os russos preferiam o estilo francês.

A primeira obra que podemos estabelecer como um balé puramente russo é a *Bela Adormecida* (1890), que embora não tenha feito grande sucesso entre os críticos da época, o tema, que falava sobre os rituais da corte real como nascimento, casamento etc., fez a população se encantar. Assim, ele foi um dos balés mais apresentados em um curto período de tempo.

Em 1886, quando Yekaterina assumiu as turmas de balé que eram de Petipa, instaurou além do balé clássico, aulas de dança a caráter, mímica e *pas de deux*. Neste mesmo período em que ela assumiu as turmas da instituição, Cecchetti passou por lá, agora levando também as características do balé italiano.

Outra pessoa importante é Serge de Diaghilev (1872-1929). Ele foi o responsável por realizar uma “revolução estética” na Europa, junto da sua companhia e seus balés nada parecidos com os mencionados anteriormente que, por muitas vezes, foram censurados ou mal-vistos, seja por sua temática, pelo figurino ou afins.

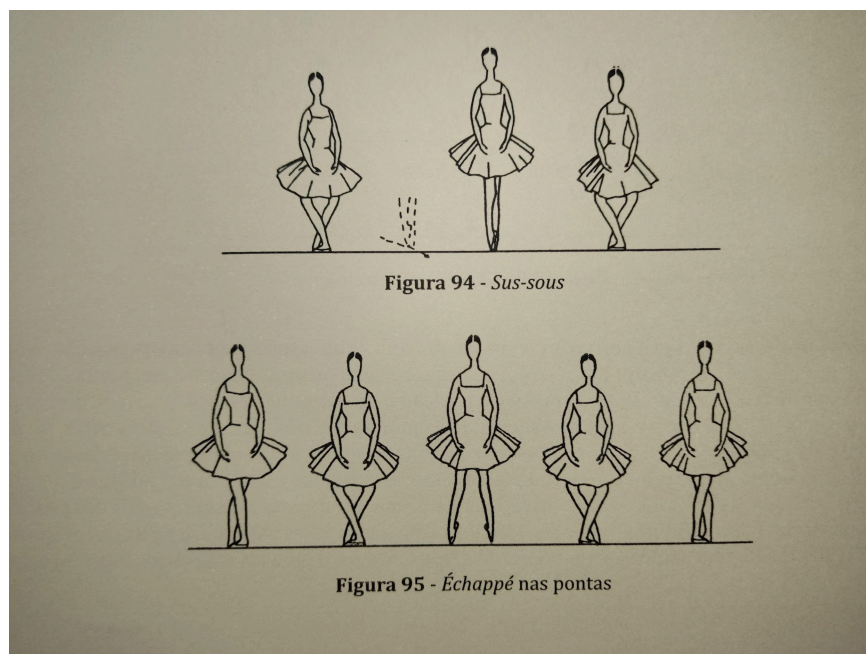
Em 1918, Diaghilev mudou-se para Londres, onde abriu sua escola e ajudou a disseminar o ensino do balé. Após alguns anos foi à Milão, a convite do diretor do teatro *La Scala*, para tentar “salvar” o balé da ditadura de Mussolini que acontecia na época. Contudo, partiu desta vida sem essa conquista.

Com isso, chegamos até Agrippina Vaganova (1879-1951), que foi aluna de Petipa, graduando-se em 1897 e logo após ingressou no *Imperial Russian Ballet*, onde era conhecida por ser muito boa. Contudo, deixou os palcos para entrar no mundo do ensino de balé clássico. Em 1917, começou a dar aulas na *Akim Volinsky's School of Russian Ballet*, junto ao período da revolução. Foi um momento muito conturbado historicamente, pois afetou todas as obras apresentadas que deveriam estar de acordo com o partido comunista, caso contrário eram censuradas.

Em 1921, Vaganova voltou para a *Imperial Russian Ballet School* para ensinar e uniu a graça da escola francesa e o virtuosismo da escola italiana, unificando assim a técnica acrobática soviética. Ela adaptou o balé clássico de acordo com suas experiências e estudos para que se desenvolvesse melhor nos corpos russos da época.

Em 1929, Vaganova se tornou assistente de direção do *Soviet Ballet* e logo em seguida, em 1931, se tornou a diretora artística deste lugar por causa do seu desenvolvimento pedagógico excelente e por ser neutra politicamente. Ela foi muito importante para o desenvolvimento do balé nesta escola. Ela também trabalhou com o *choreodrama*, e se baseava na literatura, contexto social e etnográfico de sua região para fazer seus trabalhos coreográficos.

Em 1932, Vaganova, junto de Sergei Radlov (1892-1958), participou da montagem do balé de repertório *Chamas de Paris*, de Vasily Vainonen, que tem como tema a revolução francesa. Por causa do contexto político da época, a escola e a companhia de dança mudaram de nome várias vezes.



*Figura 7: Exemplo de execução dos passos sus-sous e échappé.
Fonte: Fundamentos da Dança Clássica (1934) de Agrippina Vaganova.*

No período da Segunda Guerra Mundial, alguns bailarinos do *Kirov Ballet* e a própria Vaganova foram transferidos para uma cidade chamada Perm: “neste período a cidade ficou isolada do resto da União Soviética [...]. Em Perm ela reorganizou a escola de balé que sob sua direção adquiriu reputação nacional.” (Castro, 2015, p. 123).

Depois que Vaganova voltou a Leningrado no ano de 1944, na cidade onde ficou durante a guerra, foi criada a *Perm Ballet School* e a *Perm Ballet Company*, graças a sua influência. A forma com que Vaganova estruturava suas aulas tinha a ver muito com a fisiologia por trás da técnica do balé clássico. Antes dela, o balé era ensinado pela via da estética. Somente com ela, a progressão dos exercícios para o desenvolvimento da técnica e do corpo foram mais importantes do que apenas a estética. Além disso, ela também usava da expressividade do bailarino e seu treinamento repetitivo que ajudava a fortalecer a musculatura do corpo para que ele pudesse dançar com mais liberdade, e também focava na beleza e expressividade dos movimentos de braço, chamado de *port de bras*.

A *Vaganova Ballet Academy* é associada ao *Mariinsky Ballet* e todo ano se admitem meninas e meninos a partir dos 10 anos, pois se acredita que a criança estará com o corpo e a mente mais preparados para o ensino do balé clássico. Na escola as crianças aprendem além do balé clássico, a dança à caráter, ginástica, entre outras técnicas. Acontecem audições tanto para as crianças russas, como para as estrangeiras. Elas são submetidas a um exame físico que vai estimar o quanto a criança irá se desenvolver fisicamente e vai compará-las com os parâmetros da própria instituição em relação ao corpo desejado para se dançar, além de exame de vista, audição e a saúde como um todo. Para além do mais, é feito teste de

musicalidade e coordenação motora: “Idealmente as garotas devem ter os ossos leves, a textura muscular leve, mas forte e ligamentos elásticos” (Castro, 2015, p. 128).

No final do século XIX, o balé ganhou maior força, quando a técnica e a virtuosidade se consolidaram ainda mais com as primeiras e primeiros bailarinos das companhias que desempenhavam papéis difíceis e graciosos. O *pas de deux* era também um grande show de exibicionismo, assim como os solos, cheios de piruetas, adágios e saltos, e ainda havia o corpo de baile, que era as bailarinas que dançavam em grupo, naturalmente montando a cena e as figuras geométricas para que os solistas brilhassem ainda mais. Além de construir a atmosfera do espetáculo em questão, eles também dançavam as danças a caráter, que eram coreografias baseadas nas danças populares da região.

O balé clássico é muito importante para a cultura russa hoje em dia e são apresentados lá muitas obras clássicas com pouco espaço para o neoclássico e o contemporâneo. Uma vez que lá o balé clássico se desenvolveu tardiamente, devido às rivalidades entre os países que não permitiam muito o intercâmbio cultural entre as nações, e também, aos períodos conturbados da política do próprio país em questão.

1.4 A Inglaterra e o balé clássico

O balé clássico demorou a começar na Inglaterra devido ao seu percurso histórico de rivalidade e guerras com a França. Contudo, no século XVIII, John Weaver (1673-1760), que foi um dançarino e coreógrafo conhecido como o pai da pantomima inglesa, ajudou a modificar o cenário do balé na região. Ele levou os ideais de Hilverding, Noverre e Angiolini para lá, o balé de ação.

John Weaver foi o responsável por traduzir as obras publicadas de Beauchamps-Feuillet em 1706, para o desenvolvimento da dança inglesa e também publicar em 1712 uma carta de dança em uma revista defendendo a arte como sendo nobre e um grande instrumento de educação, ligado à etiqueta chamada *An Essay Towards an History of Dancing*. Para ele, o balé clássico era mais que arte, ele fazia bem para o corpo e para a mente, para o meio social e para o lazer, ele era importante para todos os aspectos da vida.

Robert Morris Crompton (1845-1926) também foi muito importante para o desenvolvimento do balé inglês. Ele era professor de dança em Londres e queria aumentar o padrão de ensino para poder profissionalizá-la. Ele ensinava as famosas danças de salão, além das danças nacionais, sapateado e se tornou famoso entre as mulheres de classe média e alta

no início do século XX. Ele elaborou uma obra sobre a metodologia que aplicava, baseada no balé clássico e na dança social, chamada *Theory and Practice of Modern Dancing*, e publicada no ano de 1891.

Devido a sua vontade de profissionalizar a dança, ele tentou fazer uma associação de professores, que no início não deu muito certo. Apenas em 1904 foi criada a *Imperial Society of Dance Teachers (ISTD)*, existente até os dias de hoje.

A partir de Edouard Espinosa (1871-1950), o balé tomou mais reconhecimento. Ele começou sua jornada na dança auxiliando o seu pai na produção de coreografias que eram apresentadas pantomima e teatro. Trabalhou como professor nos teatros de Paris, Berlim e Nova York. Chamava o balé clássico de dança operística e ensinava ela a seus alunos. Além disso, publicou seu trabalho em sala de aula, que tinha o mesmo nome *Operatic Dance*, em 1916.

Publicou um artigo na revista *Dancing Times* para promover o seu trabalho, tanto para pessoas que gostariam de dançar, como para futuros professores. Suas ideias se baseavam nos nomes já ditos aqui como: Beauchamps, Vestris, Dauberval, Perrot, Taglioni, Petipa e seu próprio pai. Ele acreditava que pessoas sem instrução de dança não deveriam ensinar já que em seu tempo muitas pessoas o faziam dessa forma.

Em 1920, criou-se a *The Association Operatic Dancing of Great Britain (AOD)*, onde ocorreram reuniões para falar sobre o futuro e carreira dos professores que contribuíram para o balé clássico e também tinham como objetivo fundamental criar a escola para esse estilo de dança. Os professores, que primeiramente tinham um lugar nessas reuniões, representavam cada um, um método diferente de balé clássico e assim foi então que começou o balé inglês.

Phyllis Bedells (1893-1985) foi um dos nomes principais, pois ela tinha experiência com vários métodos de balé clássico e a partir dela foi que, então, programaram o currículo do método *Royal Academy of Dance (RAD)*.

Em 1921, foram realizados os primeiros exames de admissão de professores na associação, que consistia em participar de uma aula e seriam aprovados de acordo com a opinião do conselho. Em 1923, começou a ser examinado o quanto cada criança que já estava na escola aprendeu do balé clássico. Foi só em 1928 que se começou a fazer a distinção das provas entre bailarinos e professores na instituição.

Neste mesmo período, Adeline Genée (1878-1970) que foi membro da associação, buscou em seu país, a Dinamarca, pelo patronato real. Assim, a associação inglesa ganhou mais reconhecimento e prestígio graças a esta ação. Em sua homenagem, os membros correram atrás do título real para a associação e assim o conseguiram em 1936, e a instituição

passou a se chamar *The Royal Academy of Dancing*. Phillip Richardson, o editor da revista *The Dancing Times*, foi muito importante nesse sentido, pois a partir das publicações feitas na revista deu-se visibilidade e divulgação ao balé inglês.

Após a Segunda Guerra Mundial, a associação começou a examinar mais e mais alunos e se disseminou para vários países, inclusive no Brasil.

Em 2001, o nome da associação mudou de *Royal Academy of Dancing* para *Royal Academy of Dance* para que assim pudesse associar-se a universidades e oferecer a ela cursos de graduação e pós-graduação na área do balé clássico.

Com o aperfeiçoamento dos exames, hoje em dia, eles são feitos por distinção de gênero e nível em todo o mundo e cada um desses exames emite um certificado. Castro (2015) não nos dá mais informações sobre como são as audições ou se existem parâmetros para escolher os corpos que dançam o método inglês, assim como ela exemplifica nos métodos italiano e russo.

Como vimos, os processos de especialização técnica e estética do balé clássico resultaram na criação de muitas escolas.

1.5 - O Balé Clássico no Brasil

A corte portuguesa trouxe para o Brasil várias influências europeias no século XIX, dentre elas o balé clássico, mais precisamente em 1808. O primeiro mestre de balé foi Louis Lacombe (1787-1839), que em 1811 ensinou a família real as danças da moda.

O vínculo com a colonização da corte portuguesa [...] permite compreender por que, nos redutos da socialidade do século XX, a instauração de escolas de danças impregnadas pelos modelos do centro europeu não causa estranheza (Teixeira, 2020, p.19).

Além disso, as companhias internacionais que passavam pelo Brasil quando estavam em turnê foram fundamentais para o início da construção de um público para apreciar a arte do balé clássico. A consolidação do balé no Brasil também se deu por meio da chegada de bailarinos e bailarinas estrangeiras no país. Ou seja, o ensino do balé trouxe consigo a importação de costumes e de modos de se mover, o que contribuiu para a disciplina dos corpos na maneira como vemos, ainda hoje, nas academias de dança.

Em 1927, a primeira escola de balé clássico foi criada no Brasil, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por Maria Olenewa (1896-1965), que foi bailarina na Rússia,

dançando na companhia de Anna Pavlova. Quando veio para o Brasil, ela trouxe a influência dos balés de Diaghilev, além disso, os balés montados neste período tiveram influência dos balés românticos.

Antes da escola ser fundada, já existia aulas para as pessoas da elite. Os professores de balé clássico que se formavam no país ao longo do tempo encontravam trabalho em clubes, ensinando este estilo de dança às mulheres de classe alta. Os profissionais mais conhecidos, que davam essas aulas, eram Pierre Michailowsky (1888-1970) e Vera Grabinska (?-1986), que eram um casal, e também Naruna Corder e Klara Korte.

Em 1928, Pierre e Vera apresentaram um espetáculo chamado “A Festa Indiana”, com temática indígena. A peça consistia em falar sobre o folclore do país.

Olenewa também utiliza de símbolos nacionais para compor seus espetáculos, como nos mostra Pereira (2002), “(...) o espetáculo é encerrado com uma *Apoteose à Bandeira Nacional*, (...) Inicia-se aqui uma jornada de homenagens ao país que acolheu a jovem bailarina russa” (Pereira, 2002. p.77). A partir dela e da escola de bailados, o balé clássico começou a se consolidar no Brasil, levando em pouco tempo a criação de profissionais da dança como bailarinos, coreógrafos e diretores.

O corpo de baile profissional criado por Olenewa em 1936, estreou em 1939 e ela justificava sua formação da seguinte forma: “(...) um corpo de baile constituído apenas por brasileiros resultaria em menos despesas, quando montagens de óperas fossem importadas” (Pereira, 2002, p. 74-75). Entretanto, alguns bailarinos que se apresentavam eram estrangeiros.

A busca pela criação de um balé voltado para os brasileiros se deu pelo uso da temática indígena nos palcos dos teatros, principalmente, como mostrado por Pierre, Vera e, posteriormente, Olenewa, que tentavam tocar o público com espetáculos originais. Mesmo o público que assistia às obras estrangeiras passou a aceitar os novos enredos que assistiam nas novas obras.

Nessa época, se buscava uma identidade nacional, em todas as vertentes da arte, com a dança não foi diferente. “Na arte, naquela época, para se pensar em nacional, partia-se, muitas vezes, de um corpo.” (Pereira, 2002, p.87). O Corpo que o autor fala aqui é o indígena, ele era o exemplo que a linguagem das artes utilizava para expressar a brasilidade nos palcos, tentavam resgatar a cultura que tinha sido sobreposta pela europeia, posteriormente, o corpo negro também faria parte dessa construção da imagem de um corpo brasileiro.

Pereira (2002) ainda diz que “(...), a exploração do elemento indígena parecia ser talvez o único recurso possível naquele momento, pois, nele, existia a possibilidade de aliar o mito do original, com a possibilidade de uma dança “nacional”, dois fatores tão caros à **estética romântica**” (Pereira, 2002, p.102, grifo da autora).

Em 1932, vários trabalhos pequenos de alunos que dançavam em lugares diferentes foram apresentados, entre eles o espetáculo “Noite de Festa no Arraial”, que tinha em sua composição personagens diversos, como a baiana, vendedores de rua, entre outros. Esse trabalho foi um dos primeiros a tentar romper com as temáticas indianistas que o balé estava usando para falar de nacionalidade, uma vez que colocou personagens que tinham mais a ver com aspectos regionais, no geral.

A escola de bailados do Theatro Municipal foi responsável por apresentar o balé clássico a Eros Volúcia (1907-1991), que dançou por apenas quatro anos, mas que foi muito importante para o desenvolvimento da dança para o Brasil. Sua paixão estava nos ritmos populares, como o samba, o maracatu e o maxixe, ela os unia junto da técnica do balé clássico, criando, assim, uma nova expressão de movimentos em cima dos palcos. Ela atuou em vários filmes, tais como: *Favela dos Meus Amores* (1935), *Samba da Vida* (1937), *Caminho do Céu* (1943), entre outros. Além dos filmes apresentou muitos espetáculos, entre eles temos: *Sertaneja*, *No Terreiro da Umbanda*, *Eh! Ua Calunga* (1938) etc.

De acordo com Pereira (2002), Volúcia defendia que a criação de um balé brasileiro se daria com o processo de criação e ele só acontece se o corpo do bailarino ou bailarina está preparado para tal. Com isso, ela defende que o balé clássico é importante para este corpo se desenvolver, entretanto a estética deste estilo de dança se torna limitante para este processo.



*Figura 8: Eros Volúcia na peça Salomé (1943).
Fonte: Wikipedia (2024).*

Em 1943, o balé clássico no Brasil ganhou mais visibilidade. Com a ajuda da imprensa, suas temáticas folclóricas e populares ligadas a técnica se evidenciaram.

Olenewa, neste ano, se mudou para a cidade de São Paulo e começou a dar aula na escola de bailados de lá, que foi fundada por Vaslav Veltschek (1896-1968) no ano de 1940. O motivo dessa mudança se dá por alguns acontecimentos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro que levaram ela a ser exonerada do cargo de diretora. No ano seguinte, ela substituiu Veltschek na direção da escola, uma vez que ele tinha ido coreografar para o Theatro Municipal.

A partir deste mesmo ano, o corpo de baile do Theatro Municipal se tornou inteiramente brasileiro, isto é, tanto suas bailarinas quanto a temática eram brasileiras. Dentre os espetáculos apresentados nesta temporada, alguns se destacavam como: *Leilão*, *Uirapuru*, e *Uma festa na roça*.

Em 1944, o *Ballets Russes de Monte-Carlo* veio ao Brasil para uma temporada de apresentações e uma bailarina da companhia acabou ficando por aqui, Tatiana Leskova que se tornou professora e diretora do Theatro Municipal, também coreografou alguns balés com temáticas brasileiras, tais como: *Salamanca do Jarau* (1952), baseada em uma lenda gaúcha, e *O espantalho* (1952). Ela foi muito importante para o desenvolvimento da tradição do balé clássico no Brasil.



*Figura 9: Tatiana Leskova (1922 -)
Fonte: Dança em Paula (2024).*

O diretor dessa companhia, Colonel de Basil, elaborou um projeto entre os anos de 1942 a 1946, a pedido do ministro da cultura e saúde que na época era Gustavo Capanema. Com título *Projet Pour l'organisation du* “Teatro Nacional de Bailados”, sua premissa consistia em criar uma instituição de artes no geral, mas principalmente para o desenvolvimento do balé clássico no país, que seria além de escola, uma companhia também.

Entretanto, essa companhia seria formada inicialmente somente por estrangeiros formados pelo método russo. O Basil não confiava na técnica dos bailarinos brasileiros, embora a escola do Theatro Municipal já existisse há muito tempo. Além do mais, o projeto não foi para frente.

Em 1945, o russo Igor Schwezoff (1904-1982) foi convidado para coreografar a nova temporada de apresentações do Theatro Municipal. Ele foi também muito importante para o aprimoramento da técnica da companhia.

A partir de então, o balé clássico continuou a se desenvolver e a se disseminar pelo país inteiro, e antigas e novas concepções de corpo no balé clássico foram surgindo.

CAPÍTULO 2: O CORPO IDEAL PARA DANÇAR BALÉ CLÁSSICO, APENAS UMA HERANÇA HISTÓRICA OU UMA REALIDADE?

Vimos ao longo da história do balé clássico que este estilo de dança passou por muitas transformações ao longo dos séculos. Em cada país seu desenvolvimento se deu de formas diferentes dependendo do contexto social e político.

Cada um desses métodos de balé clássico tem características que as diferem umas das outras:

- o *método italiano* teve sua técnica focada nos saltos e nas piruetas. Além de dar ênfase, na vivacidade desses movimentos ela também exalta a expressividade dos bailarinos (pantomima/mímica) em palco;
- o *método francês* tem uma técnica mais minimalista, não é focada na expressividade dos bailarinos, mas sim nas poses majestosas, posturas e movimentos delicados e elegantes que mostram a qualidade de movimento em cima dos palcos;
- o *método russo* une o melhor dos dois mundos, a elegância e ênfase na qualidade do movimento e na técnica, assim como a vivacidade para os saltos e piruetas. Além disso, foca muito no trabalho de equilíbrio e é conhecida por colocar elementos acrobáticos nos *pas de deux*, que fez muito sucesso em balés como *O Lago dos Cisnes* (1877) e *a Bela Adormecida* (1890).
- o *método inglês* foi estruturado a partir da influência de todos esses métodos e possui um trabalho gradual da disciplina, elegância, força, resistência, flexibilidade e expressividade, praticamente uma junção de vários pontos dos outros métodos em um só.

Ao longo do desenvolvimento do texto sobre a contextualização histórica, vimos falas que nos levam a identificar como era o corpo que dançava balé clássico. Não só nas companhias, mas principalmente nas escolas que foram evidenciadas ao longo da pesquisa bibliográfica, como a *Paris Opera Ballet School* (Paris, França), *Vaganova Ballet Academy* (São Petersburgo, Rússia), *The Royal Ballet School* (Londres, Inglaterra) e a *Academia Real de Balé* (Milão, Itália).

Se formos pensar desde quando dançar balé clássico ainda não havia se tornado uma profissão, onde a nobreza dançava devido a uma razão social, o seu biotipo poderia não ser levado em consideração, uma vez que dançar era um pré-requisito para viver em sociedade e ninguém queria ser excluído. Portanto, independente das suas características físicas, as

peessoas dançavam. Todavia, depois que o público passou a ser mais exigente para o que se apresentava nos palcos os nobres foram perdendo seu espaço dentro dos espetáculos de balé clássico, dividindo as formas de dança existentes na época entre as que iam para os teatros e as que permaneciam privadas nos bailes.

Sabemos também que essa realidade foi mudando gradualmente até que a dança se tornasse uma profissão. O começo desse movimento se deu pela criação das diversas academias que Luís XIV patenteou em seu reinado.

O balé clássico se desenvolveu em uma técnica sistematizada que foi exigindo certas características físicas para que os bailarinos e bailarinas pudessem extrair o máximo do que a técnica poderia oferecer aos seus corpos. Além da relação com a estética que era e é muito importante para este estilo de dança.

Camargo (2018) corrobora com essas ideias descritas acima,

É possível observarmos que o ballet clássico, originado na corte renascentista e, para atender aos interesses desta nobreza, não se desvinculou de suas ressonâncias elitistas. Dos salões reais passou para os teatros, codificou e sistematizou uma técnica que passou a exigir corpos cada vez mais predispostos a atender às suas pretensões de atingir uma técnica aprimorada que apresentasse uma plasticidade e estética visual corpórea encantadora e deslumbrante (Camargo, 2018, p. 817).

Ao longo dos séculos, o balé clássico foi consolidando-se em uma tradição, em que muitas obras do período clássico e romântico perpetuaram, por exemplo, o balé *La Fille Mal Gardée* (1789) e *Coppélia* (1870), assim como algumas vestimentas tais como as sapatilhas de ponta e o *tutu*; a estrutura das aulas desse estilo de dança, formas de ingressar nas companhias profissionais e até mesmo o biotipo esperado para o balé clássico.

Segundo Cezarino e Porto (2017),

O ballet clássico possui muitas particularidades e entre elas está a tradição, onde padrões estabelecidos durante sua construção histórica foram herdados e assumidos com poucas alterações. **Essa herança está presente no processo de aprendizagem com a reprodução de passos e movimentos, na busca pela perfeição técnica e estética, na disciplina, na obediência e na impossibilidade de alteração.** Isto deixa claro que buscar modificações nessa modalidade descaracterizaria o ballet como clássico (Cezarino e Porto, 2017, p. 8, grifo da autora).

Podemos dizer assim que as escolas pontuadas no início do texto, faziam seleção para que os estudantes ingressassem desde novos para aprenderem o balé clássico. Mas não

somente ele, como também a mímica, a dança a caráter, a musicalidade e entre outras disciplinas artísticas.

Em vista disso, determinamos que o objetivo dessas escolas quando foram criadas foi formar bailarinos e bailarinas para o mundo profissional. Uma vez que séculos atrás se lutava para que a dança se tornasse uma profissão, as academias criadas por Luís XIV, em especial a *Académie Royale de Danse* (1661) e a *Académie de l'Opera* (1669), se tornaram o primeiro passo para a profissionalização, principalmente de mestres de balé clássico. Criar as escolas foi o segundo passo para treinar bailarinos(as) profissionais, todavia, as escolas de balé clássico hoje em dia não visam a profissionalização dos estudantes, mas sim a formação da técnica para diversos fins. Claro que há espaços específicos para quem quer se profissionalizar, mas as escolas de balé clássico não servem mais apenas para este propósito como nos confirma Camargo (2018),

Na maioria das escolas de ballet clássico não se exige uma seleção física, os profissionais docentes, assim como eu, trabalhamos com corpos heterogêneos visando desenvolver os benefícios de sua prática: conhecimento corporal, musical e cultural; apurar sentido artístico; auxiliar a criatividade; socialização; noções de espaço; ritmo; coordenação; flexibilidade e autodisciplina dentre outros (Camargo, 2018, p. 813).

Com o início do romantismo, que ocorreu no século XVIII, pudemos visualizar uma mudança do balé clássico nos palcos, uma época em que a delicadeza e leveza feminina foi evidenciada, assim como a caracterização do personagem que dava o tom do sobrenatural, do drama e da tragédia. O corpo necessário para dançar o balé clássico nesse tempo começou a ser moldado por conta do sucesso de Marie Taglioni (1804-1884) em *La Sylphide* (1832), que tinha um corpo magro e dos dispositivos usados para sua dança: “Se até então não havia a exigência de se ter um corpo magro para dançar profissionalmente, o uso da ponta passa a estabelecer essa prerrogativa, por uma simples questão anatômica.” (Moura, 2001, p. 101).



Figura 10: Marie Taglioni (1839) e “Satanella” (1853).
Fonte: Wikipédia (2024).

Esse período histórico estava tomado também pela doença, a tuberculose matava muitas pessoas e elas acabavam ficando mais pálidas, magras, muitas vezes anêmicas e essas características se tornaram moda, já que não tinha como escapar das doenças acometidas neste século. Essa imagem acabou sendo estereotipada e acometida como bela, portanto, as mulheres que tinham ou adquiriam essas características eram desejadas.

A partir disso, trago o significado de algumas palavras para melhor entendimento das seguintes colocações: Ideal vem do latim *Idealis* que significa

Que só existe na ideia ou no pensamento; Dotado das melhores qualidades, de perfeição; Que não se refere a uma realidade empírica.”, idealidade: “Disposição do espírito para o ideal; Qualidade do que é ideal; Capacidade de criar a partir da combinação de ideias.” e corpo: “Conjunto de elementos físicos que constitui o organismo do homem ou do animal, formado por cabeça, tronco e membros; A estrutura física de uma pessoa; Tudo o que preenche um espaço; etc. (Michaellis, 2015).

A partir da palavra ideal podemos pensar então em algo que não existe, que vive no mundo das ideias, é algo perfeito, mas que não condiz com a realidade. A interpretação então do significado de *corpo ideal* é uma ideia de perfeição para o corpo humano, dispondo da combinação de ideias para dar as características desejadas a esta estrutura física, para que assim o corpo que não pode existir venha a nascer de certa forma. Podemos entender então o

corpo ideal como uma herança histórica, que o percurso do balé clássico trouxe para nós ao longo do tempo e das influências socioculturais.

Vimos que cada país desenvolveu o balé clássico de acordo com sua cultura, história, relações políticas e relações sociais. O romantismo colocou o corpo feminino em evidência, se disseminando pelos países europeus e, com isso, foi moldando-se um corpo ideal para se dançar o balé clássico, o que aconteceu foi um fenômeno social,

Esse novo tipo de balé, que praticamente expunha a idealização feminina esperada pela sociedade da época, ainda perdura na atualidade, visto que os grandes balés de repertório são encenados até hoje e requerem quase o mesmo biótipo do passado, ainda que as exigências em relação ao condicionamento físico acrescentem à magreza a quase obrigatoriedade do desenvolvimento muscular o que resulta na formação de bailarinas magras, porém com estrutura física forte (Anjos, *et al*, 2015, p. 440).

Ao pensarmos que o corpo feminino idealizado daquele tempo perdura atualmente, nos colocamos no lugar de questionar qual o corpo ideal para se dançar o balé clássico hoje em dia. Não só o feminino, mas sobre o corpo masculino também há uma idealização, uma vez que a rigurosidade para se tornar um bailarino clássico profissional anda ao lado da bailarina. As características físicas requeridas são parecidas, apesar disso o corpo feminino padece muito mais.

Essa idealização do corpo é extremamente exigente. Muitas companhias pelo mundo seguem padrões para selecionar quem entra ou não e, muitas vezes, não vai ser a pessoa que tem mais facilidade com a técnica ou mais carisma, mas sim a que melhor se encaixa nos padrões físicos exigidos.

Essa seleção se dá pela busca do corpo que as instituições profissionais almejam, elas estimam o quanto ele pode progredir nos requerimentos necessários para se dançar o balé clássico. Esses critérios são diferentes de instituição para instituição, dentre eles temos: o quão hábil a pessoa é para aprender e memorizar, sua estrutura óssea e muscular, seu condicionamento físico, sua altura e peso e a probabilidade desse corpo se manter atlético e saudável.

A mídia e os festivais de dança que ocorrem em todo o mundo, também fazem parte da manutenção desse estereótipo, como os confirma Anjos, *et al* (2015) “(...) os festivais de dança e as audições são apontados como os locais de veiculação do padrão de corpo requerido e as referências internacionais, que são assistidas sistematicamente em vídeo ou presencialmente, são mencionadas como as ideais.” (Anjos, *et al*, 2015, p. 443).

Em qualquer lugar do mundo, o corpo sempre vai ser julgado e selecionado por um padrão que é idealizado pelas companhias famosas, tais como a *Royal Ballet* (Londres, Inglaterra), *Bolshoi Ballet* (Moscou, Rússia) e *Paris Opera Ballet* (Paris, França). E este corpo está fadado a ser avaliado por pessoas que nunca o viram, não entendem por onde ele passou, nem o que ele vivenciou. Não sabe das limitações físicas ou psicológicas, quem julga apenas enxerga o corpo pelo que ele idealiza que é o certo para se dançar balé clássico, de acordo com as experiências e conhecimentos dele, de acordo com a técnica e a estética que este estilo de dança exige.

O mesmo critério de seleção acontece nas escolas de formação e profissionalização de balé clássico que estão veiculadas a teatros e companhias, principalmente para as meninas. Castro (2015) nos fala que são usados parâmetros para selecionar as meninas de acordo com sua altura e peso referente a sua idade e é calculado a probabilidade que aquele corpo infantil (feminino) tem de se tornar o corpo ideal para se profissionalizar no balé clássico e ingressar em uma companhia de dança.

E mesmo as pessoas que dançam apenas por *hobby*, ou por qualquer outro motivo que seja, vão viver de alguma forma essa pressão para ter o corpo ideal para dançar, seja o balé clássico, seja qualquer outro estilo de dança. A cultura de ter um corpo magro, forte e flexível se disseminou pelo mundo da dança, como vimos acima, por meio dos festivais, competições e pela própria mídia. “(...) Nepô² vivenciou o mesmo ao integrar um grupo de jazz. Devido à exigência de professores e coreógrafos, (...) vivenciaram um período de profunda insatisfação com o próprio corpo e se tornaram, a partir de então, neuróticas em relação à comida e ao peso (...)” (Moura, 2001, p. 63-64).

Como podemos perceber, as mulheres são as que mais sofrem com esse padrão de corpo imposto pelo desenvolvimento do balé clássico. Desde o século XVIII, quando começaram a ganhar os palcos com sua dança e suas transgressões que foram mudando as vestimentas, os movimentos e as formas de dançar este estilo ao longo do tempo. O corpo ideal ainda não era predominante naquela época, contudo foi a partir desse período que a estética referida abaixo começou a entrar em vigor.

De acordo com Moura (2001),

² Cíntia Nepô (Gamila) é professora e bailarina de dança do ventre, bacharel em dança pela Universidade Estadual de Campinas, foi uma das profissionais entrevistadas para a tese de Kátia Cristina Figueiredo de Moura, “Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: Existe um corpo ideal para a dança?” 2001.

A estética do balé romântico (...) é a responsável pela imposição desse modelo: mulheres magras, longilíneas, graciosas. Bailarinas fantásticas que, em cena, jamais podem revelar o esforço necessário para concretizar todas aquelas proezas que seus corpos maravilhosos realizam (Moura, 2001, p. 43).

Zélia Monteiro também argumenta que:

O balé é uma técnica que se estrutura no pensamento clássico europeu, para o qual o corpo é ortogonal, simétrico, disciplinado e obediente [...] é uma técnica que exerce controle sobre os corpos, com estruturas coreográficas que valorizam a regularidade, a ordenação e a hierarquia (Monteiro, 2019, p. 21).

A idealização do corpo feminino não é vista somente na construção e desenvolvimento do balé clássico, isto porque ter um corpo ideal também é imposto pela sociedade atual. Nas redes sociais, principalmente, vendem a imagem de como ser uma mulher jovem, saudável etc. A sociedade como um todo tenta controlar seu corpo, seu desejo e com isso acaba se formando padrões de beleza inalcançáveis. Eles vêm dos mais diversos meios, e neste caso, o meio é o balé clássico e a força esmagadora de influências internas. O treinamento excessivo da técnica almejando alcançar o padrão muscular e estético da bailarina romântica (leve, delicada e etérea), e influências externas como as companhias e os padrões estéticos deste estilo de dança, também os impostos pela sociedade em geral.

De acordo com Ribeiro e Iwamoto (2024),

Falar do corpo significa pensá-lo primeiramente como um símbolo, como uma entidade que reproduz estruturas sociais, para lhe dar um significado específico que certamente variará de acordo com as mais diferentes instituições sociais. As pessoas aprendem a avaliar seus corpos por meio de interações com o ambiente e com outras pessoas. Portanto, sua imagem corporal continua evoluindo e sendo reavaliada ao longo da vida. (Ribeiro e Iwamoto, 2024, p. 4)

A construção desse corpo ideal no balé clássico, principalmente o da mulher, não é exclusivo deste estilo de dança, mas sim um produto do mundo, antigo e atual de acordo com vários fatores explicados anteriormente. Além de uma herança histórica, ele também é uma realidade que interfere em todos os âmbitos da vida: nos relacionamentos, nas vivências, nas escolhas, na imagem que temos de nós mesmos e do mundo.

Os métodos de balé clássico desenvolvidos ao longo dos anos, alguns dos que foram explicados no início do capítulo, formaram uma base para este estereótipo de corpo ideal, que “estourou” no século XVIII.

Cada método exigia uma aptidão física de acordo com os biotipos de cada região em que se formaram, e quando o intercâmbio de professores e bailarinos(as) aconteceu entre os países da Europa, iam com eles os ideais corporais e artísticos de cada nação. Uma vez que a dança era pensada para pessoas específicas, como, por exemplo, o método francês foi desenvolvido para as características e temperamento francês e assim por diante. Portanto, os mestres de balé clássico ensinavam com base nas suas próprias percepções de como o corpo deveria se portar e produzir o movimento.

A partir dessas colocações, podemos refletir para além dos métodos de balé clássico, da questão sociocultural e política. Podemos pensar no papel do professor de balé clássico para a manutenção desse estereótipo de corpo ideal, não só no meio profissional, como também no âmbito amador.

A técnica deste estilo de dança trabalha muito com a repetição de movimentos, tanto para aperfeiçoá-los e criar um corpo ideal, quanto para desenvolver a musculatura necessária para executá-lo. A estrutura das aulas hoje em dia é, na maioria das vezes, parecida; primeiro temos os exercícios na barra, depois exercícios no centro e diagonal. Pode ocorrer alguma variação nessa organização, mas não é o habitual. Essa rotina de repetição estabelecida ao longo dos anos molda a forma anatômica dos corpos que dançam o balé clássico, tanto profissionais quanto dos amadores.

A repetição tem influência de como esses corpos se portam no espaço e como dialogam uns com os outros, tanto em sala de aula, quanto no dia a dia. Além dos benefícios que há na reprodução de movimentos como o fortalecimento muscular, a percepção corporal, o estímulo da memória, entre outros; há também os malefícios que, dependendo do professor ou do modo como é executado o movimento, pode levar a uma lesão, a um desgaste articular e ósseo, a problemas posturais etc.

A configuração das aulas de balé clássico descritas acima não é exclusiva de companhias profissionais. As aulas em escolas não profissionalizantes seguem o mesmo padrão, uma vez que este estilo de dança é composto por uma trajetória pouco mutável.

Volto a pontuar que o professor pode ser um grande aliado da preservação desse corpo ideal para se dançar o balé clássico, uma vez que a partir dos educadores é que temos contato direto com o mundo da dança. Ele nos ensina desde a técnica até os dispositivos usados para padronizar os corpos como as roupas, penteado de cabelo e outros mais.

A relação do professor de balé clássico com seus alunos(as) consiste na manutenção do poder, não por uma questão pessoal, mas sim pela consequência da tradição desse estilo de dança. Continuar padronizando esses corpos é um meio de impor o poder de outro sobre ele,

esse controle pode moldá-lo de diversas formas, mas essa imposição do poder não é uma característica apenas do balé clássico.

De acordo com Camargo (2018),

(...) o (a) bailarino (a) clássico (a) enquanto imagem e sujeito é, portanto, efeito destas práticas de poder, eles praticamente não têm vontade própria, desde a aula até a performance nos palcos são docilizados a atender os requisitos físicos-técnicos em busca da melhor imagem, da melhor performance, de sua própria superação (Camargo, 2018, p. 817).

Essas práticas de poder levam a deixar esses corpos submissos e disciplinados para executar a técnica, isso pode acabar levando os(as) bailarinos(as) de modo geral para um caminho pouco artístico e mais mecânico. Os(as) alunos(as) acabam muitas vezes por apenas reproduzir o movimento, sem pensar nos músculos ou nas articulações que seu corpo tem, sem sentir seu corpo enquanto órgãos vivos que literalmente pulsão.

Essa falta de percepção muitas vezes leva muitos bailarinos e bailarinas a dançarem de forma inconsciente e deixarem seu lado artístico apenas para o palco, por isso muitos têm dificuldade de se expressar nos espetáculos. Por conta disso, os sorrisos são uma máscara que vestem e tiram logo após a apresentação, sem sentir o que aquele conjunto de movimentos diz para ele, tanto no nível físico como em um nível subjetivo.

Os professores têm a responsabilidade como prática pedagógica de desenvolver a subjetividade dos seus alunos e alunas para que eles consigam um desenvolvimento no balé clássico para além da forma e estética. Para que, quando forem subir aos palcos, levem com eles o brilho no olhar que é expressar no corpo a arte do movimento.

Como já dizia Vianna (2005), “O problema é que professores e bailarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada. O processo deveria ser o oposto: a forma surgir como consequência do trabalho.” (Vianna, 2005, p. 30).

A primeira escola desse estilo de dança, no Brasil, foi fundada apenas em 1927 com a bailarina Maria Olenewa e a partir dela o balé clássico cresceu no país. Como vimos antes, cada método em seu início foi pensado considerando algumas características, temperamento e biotipo de cada país em que se desenvolveu. E ao vermos a chegada tardia do balé clássico no Brasil, podemos concluir que ele não teve tempo de se adaptar aos corpos que aqui viviam. Esse pode ser um dos motivos para que a forma venha antes do significado do movimento e o desenvolvimento da subjetividade do sujeito para com aquele estilo de dança.

Segundo Klauss Vianna, não podemos dizer que temos um balé brasileiro por motivo dos “valores culturais estrangeiros assimilados” (Vianna, 2005, p. 88). O ensino e a prática do

balé ainda são “balizados no discurso elitista, classicista e europeizante. [...] As escolas que surgem no Brasil do século XX guardam vínculos profundos com esse pensamento” (Teixeira, 2020, p. 38).

Nas palavras de Zélia Monteiro:

Nós, brasileiros, fomos submetidos durante séculos a modelos disciplinadores do corpo e do pensamento. No ensino e na prática da dança teatral, seguimos modelos europeus desde os tempos coloniais. Sistemas de organização do corpo e do movimento, codificados na Itália, na França, na Rússia e na Dinamarca, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, espalharam-se por toda a Europa e de lá para algumas de suas colônias, como foi o caso no Brasil (Monteiro, 2019, p. 20).

O contexto do balé clássico no Brasil permeia, assim como na Europa, questões socioculturais e de poder que debatem qual era o corpo que dançava o balé brasileiro. Dentro da história, sabemos que o Brasil é um país plural, onde convivem pessoas de diferentes etnias e essa mistura constitui o brasileiro. Este corpo foi muito negado na construção do balé clássico, uma vez que os ideais eram os corpos europeus e muitas vezes, ainda nos dias de hoje, essa preferência se sobressai. Como vimos, as companhias internacionais preferem corpos que se encaixam no estereótipo europeu, e muitas companhias brasileiras também.

Klauss Vianna (1928-1992) questiona e problematiza o lugar do professor de balé clássico e como ele moldava esses corpos de forma a se tornarem submissos e disciplinados (cascas ocas). Ele foi aluno de Carlos Leite (1914-?), pupilo de Maria Olenewa e nos conta que,

(...) as aulas dele não eram exatamente um primor de respeito humano ou artístico: eram brutais, com ensinamentos que chegavam aos alunos por meio de xingamentos e varadas. E qualquer questionamento mais insistente tinha apenas uma resposta: " Isso é segredo profissional". (Vianna, 2005, p. 28).

O passado do balé clássico no Brasil, em sua maioria, vem da visão de profissionais que no início não tinham muitos conhecimentos pedagógicos, anatômicos e que não sabiam lidar muito bem com os corpos enquanto sujeitos. Provavelmente, viam-os como instrumentos para a estética do balé clássico se reproduzir. O corpo ideal do balé clássico, então, além de ter que ser um corpo magro, muscularmente forte, mas leve, também tinha que ser disciplinado para se submeter ao poder absoluto dos professores, que não podiam ser contrariados ou questionados em sala de aula.

Vianna (2005) corrobora com o parágrafo em,

Uma sala de aula não pode ser esse modelo que vemos, no qual a disciplina tem algo de militar, não se pergunta, não se questiona, não se discute, não se conversa. Com isso, a tradição do balé se perde em repetições de formas, em que todo trabalho é feito aleatoriamente. (Vianna, 2005, p. 320).

Klauss Vianna e Zélia Monteiro foram alguns dos nomes emblemáticos para podermos repensar a visão desse corpo ideal aqui no Brasil. A partir deles, vieram novas percepções para o ensino-aprendizagem no mundo da dança, em especial para o balé clássico que problematizam a forma metodológica das aulas, além de procurar um lugar para desenvolver o corpo em sua totalidade enquanto sujeito e não um corpo que simplesmente faria tudo de forma mecânica.

Klauss dançava balé clássico, todavia, não se sentia pertencente à tradição importada e engessada dos europeus. Ao longo da sua trajetória ele entendeu que para dançar a consciência corporal era inevitável, além do estado de presença e percepção, para que o movimento tivesse sentido e criasse um corpo presente e potente.

Em suas aulas, ele sempre priorizava a conexão dele com seus alunos e isso impactava na forma como essas pessoas aprendiam, compreendiam seu corpo e o mundo,

Eles precisam descobrir que se encontram entre quatro paredes, conscientizar-se de que não estão na rua, ou em casa, ou no trabalho. É necessário começar por aí, porque senão a tendência é que as pessoas permaneçam distantes, sem tomar consciência do corpo e do ambiente (Vianna, 2005, p. 132).

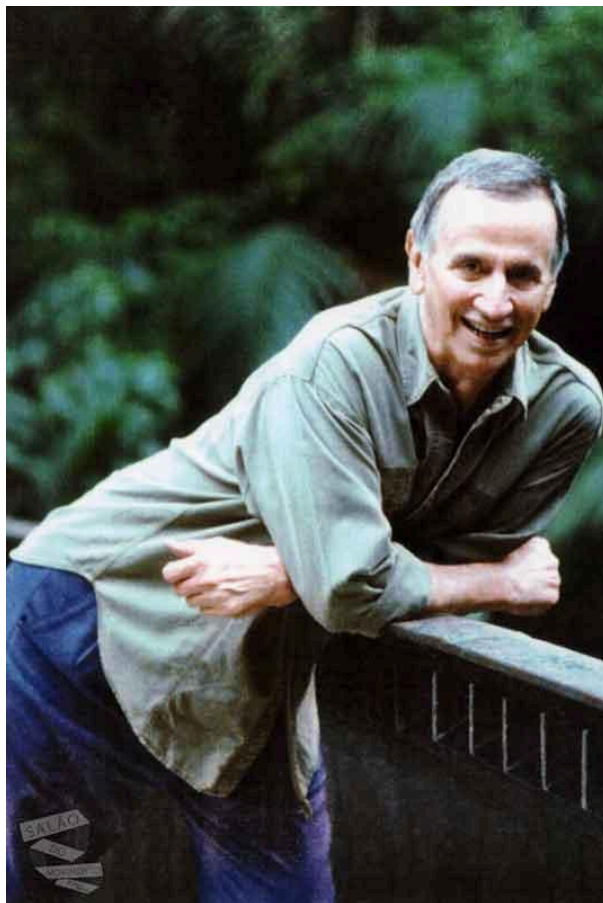


Figura 11: Klauss Vianna (1928-1992)

Fonte: Salão do Movimento (2024).

Zélia Monteiro foi aluna de Maria Meló (1911-1993) aqui no Brasil, que foi aluna direta de Cecchetti, portanto ela aprendeu o *método italiano*. Ao longo de sua trajetória, encontrou Klauss e foi sua aluna e sua colega de trabalho.

O trabalho dessas pessoas influenciou diretamente a forma como ela ensina o balé clássico e a improvisação. Elas partem do mesmo pressuposto, o de conscientizar a pessoa que está em sua aula a pensar/repensar as formas de movimento, usar a percepção para que o corpo se torne integral com a mente e o ambiente, “(...) a artista parte da concretude do corpo, da percepção das estruturas e posições do corpo no espaço e em relação a tudo que o cerca, para que o bailarino compreenda de modo prático suas instruções e se relacione com elas.” (Spirópolis, 2015, p.73).



Figura 12: Zélia Monteiro, SP, 2014.

Fonte: Eduardo Knapp/Folhapress (Fotografia Folha Uol)

Vianna e Monteiro fogem da aula tradicional do balé clássico, trabalhando mais profundamente com o corpo, a mente e a presença de seus alunos em sala de aula, como já foi dito. Essa forma de trabalhar pode ser muito proveitosa para o desenvolvimento completo do ser humano, uma vez que ele terá mais propriedade e confiança de “ser” no mundo.

Monteiro, principalmente, nos mostra que a técnica é adquirida através do estudo das qualidades ditas acima, salientando que “A aquisição de uma técnica deve estar sempre em diálogo com o sujeito, que é aquele que a apreende, aperfeiçoa ou a aplica. A partir desse ponto de vista, a técnica do balé não deveria estar associada - e comumente está - a um treinamento rígido, imposto ao corpo” (Monteiro, s/d, p.1).

Assim como Vianna, Monteiro acredita que o professor tem um papel muito importante em como os(as) alunos(as) recebem as informações que são passadas para eles. Um professor sem preparo pode levar a um corpo enrijecido, lesionado e distante de si e do outro: “(...) é importante que o professor saiba como promover um trânsito coerente entre os códigos do balé e a percepção - sensível - da organização de seus movimentos.” (Monteiro, s/d, p. 2).

Podemos apontar assim que a construção do corpo ideal para se dançar balé clássico na atualidade se dá a partir da herança histórica, influência midiática, social e cultural. Também é reafirmada pelas companhias profissionais, através da forma que os professores ensinam seus alunos, como eles experienciam o mundo da dança e quanto de conhecimento para além da técnica do balé clássico os professores carregam.

Capítulo 3: ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Nesta pesquisa, optamos por uma abordagem qualitativa de caráter exploratório. Para Minayo (2003), a abordagem qualitativa possibilita investigar particularidades ou situações que não seriam passíveis de se estudar de outra forma como “significados”, “motivos”, “crenças”, “valores” e “atitudes”:

Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (Minayo, 2003, p. 21).

Como instrumento de coleta de dados, utilizamos entrevistas semiestruturadas. Este tipo de método foi escolhido para que os entrevistados tivessem mais autonomia e liberdade para se expressarem dentro de suas falas, e o objetivo com essas respostas é verificar se a *visão de corpo ideal do balé clássico* está presente e se interfere de alguma forma no ensino-aprendizagem das pessoas que dançam esta modalidade atualmente, mesmo que sem ter o objetivo de se profissionalizar na área.

No total, foram entrevistados oito alunos (seis mulheres e dois homens), sendo quatro de cada escola. Também foram entrevistados dois professores (uma mulher e um homem), uma da escola localizada no bairro Santa Tereza e outra da localizada no bairro Minas Caixas, em Belo Horizonte. As(os) alunas(os) responderam três questões voltadas para sua visão de corpo no balé clássico e os professores também responderam três questões voltadas para visão de corpo no balé clássico voltado para o ensino-aprendizagem.

As entrevistas foram realizadas de forma presencial, entre os dias 18 e 20 de dezembro de 2024. Nove delas foram gravadas em forma de áudio, transcritas e duraram em média três a cinco minutos, uma delas foi feita de forma escrita. A transcrição das respostas é apresentada na íntegra nos quadros a seguir. A identidade dos entrevistados foi protegida utilizando codinome para cada um deles durante a transcrição e o desenvolvimento desta pesquisa. Todas(os) as(os) alunas(os) entrevistadas(os) são maiores de 19 anos.

Como vimos no capítulo dois, o corpo, principalmente o feminino, era idealizado de diversas formas dentro do balé clássico e com toda construção histórica e midiática moldou-se um padrão para que os corpos se encaixassem no meio profissional. Passando por uma rigorosa seleção que, muitas vezes, nada tinha a ver com o trabalho de movimentos, talento ou carisma da pessoa, mas sim, apenas pelo seu físico ou a probabilidade deste corpo se tornar o desejado pelas companhias de dança. Vimos como essa tradição se disseminou,

não só pelo meio profissional, mas também nas escolas de dança, onde antigamente os professores tentavam perpetuar esta visão de corpo, como nos mostram Castro (2015), Vianna (2005) e Anjos *et al* (2015).

Neste capítulo, serão apresentadas e analisadas entrevistas com base nos capítulos um e dois e alguns questionamentos da pesquisadora.

3.1 ALUNOS

Quadro 1:

QUESTÃO 1: COMO VOCÊ VÊ O SEU CORPO NO BALÉ?		
Entrevistada(o)	Escola	Resposta
Aluna 1	2	Meu corpo não é o “corpo padrão e ideal” que, ainda hoje, mesmo que menos, o balé visa. Mesmo tendo uma boa flexibilidade e um bom colo de pé, não sou magra e de pernas longas, como o balé diz que tem que ser.
Aluna 2	1	Então, é... Pelo balé clássico ser, né, sempre no espelho... Enfim, por ele ser sempre no espelho, assim, a gente tem que estar sempre olhando, né? Então, desde nova, quando eu comecei o balé clássico, eu me cobrei muito, tipo, né, o corpo magro, um corpo alongado, essas coisas que... Apesar do contemporâneo também ter, e do jazz, no balé eu senti uma pressão tão maior de ter que usar o collant apertado e a meia calça, e aí, onde eu dançava, não podia nem usar saiotê, então, era assim... Exposição. E aí, quando eu estava de TPM então, nossa, minha querida, eu ficava assim, me sentindo muito horrôsa, e é, tipo, você tem uma pressão muito grande, né?
Aluna 3	1	Eu vejo meu corpo como um corpo que não corresponde às expectativas do balé clássico, por conta de linhas alongadas, que eu não tenho, quadril largo, bundinha avantajada. Então, um pouco isso, um corpo que não corresponde às expectativas do balé clássico, mesmo se ele quisesse, tipo assim, não basta emagrecer e tal.
Aluna 4	1	Eu acho que tem algumas potencialidades desse corpo estereotipado que eles colocam que tem que dançar, tem que dançar balé, tem que ser mais, tem que ter ponta, tem que ter abdômen e tudo mais, mas, por exemplo, a única coisa que eu vejo que encaixaria nesse corpo perfeito de balé é meu pé, mas que assim, me sentir pertencer, tipo, ao meu corpo dentro daquela dança e falar, olha, eu me encaixo, eu acho que não é só sobre o corpo, não sei se você percebeu sobre o corpo, mas eu acho que é, tipo, de toda a trajetória e toda a construção do balé, que foi feito para corpos brancos e que o meu corpo tem quadril, eu sou uma pessoa brasileira, então, assim, sinceramente, se eu for olhar por esse viés, eu não me encaixo com nada. Assim, por mais que eu me considere uma pessoa magra e tudo mais, eu não acho que, dentro do estereótipo que foi construído por esse modelo europeu, de corpos brancos e tal, assim, tem pernão que a perna vai na cabeça, porque eu tenho que ter uma flexibilidade muito grande, eu acho que meu corpo não encaixaria nesse balé europeu. Mas hoje eu vejo que tem, por exemplo, pelo menos aqui no Brasil, já é construído várias vertentes de balé em relação ao corpo, que não necessariamente tem que ser esse corpo europeu, esse padrão de corpo, que você pode ir tentando dentro daquela técnica e se encaixando em coisas que você gosta de fazer, outras coisas que você não gosta de fazer.
Aluno 5	1	Então, o meu corpo, eu sempre fui muito magro e como eu sou homem, eu tenho os músculos muito fortes. Então, quando eu entrei no balé, todo mundo elogiou o meu corpo, porque eu tinha um físico já preparado para o balé, então, eu fiquei feliz com isso, né? Apesar de não ter flexibilidade e tal, porque é mais difícil de ganhar, porque eu entrei mais velho no balé.

Aluna 6	2	Pro balé eu sinto que o meu corpo, não só não é o suficiente para a estética do balé, como ele também não serve, tipo, em questão por eu ser baixa, por eu ter coxa grande, bunda grande. Por mais que eu consiga fazer as coisas do balé, eu dificilmente seria contratada numa companhia de balé só pela estética, eles não consideram a performance.
Aluna 7	2	Eu vejo o meu corpo no balé clássico como um corpo diferente do padrão, por mais que eu seja uma pessoa magra em todos os conceitos, padrões estéticos estabelecidos pela sociedade, eu sinto que o meu corpo, ele, para o balé clássico é muito curvilíneo e eu me sinto, de certa forma, fora desse padrão, muitas vezes. Me sinto excluída, tenho muita distorção de imagem até, e olha que eu sou uma pessoa magra, eu tenho consciência de que eu sou uma pessoa magra, mas para o balé clássico eu nunca vou ser essa pessoa magra, então eu me sinto bem “paia”.
Aluno 8	2	Eu acho que é desproporcional com tudo que é pedido. Tudo que eu tenho que fazer é contra a minha... como que eu posso falar? Fisionomia mesmo, mas em contrapartida há alguns outros pontos [que] eu acho bem interessante para o balé em si. [Entrevistadora] Tipo quais? Eu acho que a explosão, a coisa da energia e a versatilidade que o meu corpo traz.

Fonte: Dados coletados pela pesquisadora 2024

A percepção sobre a existência de um corpo ideal para se dançar o balé clássico ainda se faz presente nos dias de hoje, como podemos perceber, nas respostas dos estudantes entrevistados. Dos oito participantes, sete não acham que seu corpo é o suficiente para a técnica e a estética do balé clássico, apenas o aluno entrevistado diz que seu físico foi elogiado quando começou a dançar e não mostrou nenhum sinal de insatisfação sobre o seu corpo.

A maioria dos alunos tentam se encaixar no padrão das mais diversas formas, se esforçando e prestando atenção nas aulas, fortalecendo seu corpo e sua mente, estimulando sua flexibilidade, entre outros. Para que assim, possam chegar mais perto do corpo idealizado.

Pelas respostas podemos notar que algumas participantes sentem mais a pressão que a técnica impõe do que outros, como a aluna 2 que “se cobra muito para ter um corpo magro e alongado”, e a aluna 7 que diz ter “distorção de imagem” e se “sente excluída” mesmo tendo um corpo magro.

Algumas das entrevistadas mulheres falam ou dão a entender que por serem brasileiras as características corporais não são as ideais para o balé clássico. Esta constatação corrobora elementos apresentados por Vianna (2005) que, quando iniciou seus estudos no balé clássico, viu que a concepção de um corpo europeu era imposta como padrão estético, e este estilo de dança acabava não abrangendo a diversidade dos corpos que existiam no Brasil.

Temos como exemplo as falas das alunas 3, 4, 6, 7 e o aluno 8 que trazem as suas características físicas como “desproporcionais” ou dizendo que tem “coxa e bunda grande”, mesmo as que se acham magras dizem ter um corpo “curvilíneo”, que são características de corpos brasileiros. A fala dessas alunas é corroborada por Moura (2001), afirmando mais uma vez que o corpo ideal para o balé clássico é o “euro-americano” e ela diz também que em “(...) países como o Brasil, grande número de meninas terá dificuldade (quando não for completamente impossível) em corresponder a tal imagem.” (Moura, 2001, p. 9).

Podemos destacar ainda na fala da aluna 2, o que diz respeito à pressão que o balé clássico impõe para o corpo de quem dança, em que muitas vezes as mulheres são obrigadas a fazer aulas com roupas apertadas e sem saíote, trazendo um sentimento de exposição muito grande. Acredito que essa sensação contribui negativamente para a percepção dela para com este estilo de dança.

Quadro 2:

QUESTÃO 2: QUAIS SÃO OS DESAFIOS QUE O SEU CORPO ENCONTRA NO BALÉ, E COMO VOCÊ LIDA COM ELES?		
Entrevistada(o)	Escola	Resposta
Aluna 1	2	Por ter coxa, bunda e seios grandes, encontro mais desafios, como, por exemplo: para encontrar equilíbrio no balance, para girar piruetas no eixo, fechar uma boa quinta posição. E... para lidar com esses desafios que encontro devido ao meu biotipo, preciso me esforçar e treinar mais, e no sentido mental, procuro pensar que está tudo bem, porque esse é o corpo que tenho, mesmo que às vezes isso de uma desmotivada e frustração.
Aluna 2	1	Então, o balé trabalha muito com linhas, né? E sempre tem que ser muito preciso, muito, pra mim, eu me sinto quadrada, assim. E eu tenho essa dificuldade, sabe, da técnica do balé, eu não me identifico com ela, eu faço balé porque eu preciso, porque eu não gosto. Tanto que eu parei, né, um tempão, de fazer balé, e voltei porque fui obrigada, mas são padrões de movimento que eu me sinto, sabe, tipo, limitada. Eu me limito e... Ah, e parece que nunca tá bom, tipo, eu sempre acho que tá bom, aí eu vejo o vídeo, ou eu me vejo no espelho e falo, “nossa” ... toda vez, e aí eu não me sinto, tipo, bem. [Entrevistadora] Então, você não lida com isso? Ou você lida com isso de alguma forma? Ah, eu lido. Apenas sabendo que, tipo, “são” um padrão irreal pra mim, sabe? Então, tipo, eu não me martirizo por isso, né? Tanto que eu faço aula tranquila e tal, e, tipo, eu me esforço nela, mas eu não, tipo, me martirizo quando eu, ah, não consigo fazer três piruetas, duas piruetas, às vezes, porque eu sei que, tipo, é meu corpo, entendeu? Meu corpo, às vezes, tem coisas que ele não vai alcançar, então eu tento colocar isso na minha cabeça. Claro que a comparação é muito grande no balé, né? Mas, é, eu tento só, tipo, aceitar que não é pra mim o balé.
		Os desafios, eu acho que é isso, cumprir com as expectativas que ele não cumpre. Porque ele não é uma dança disposta a se adaptar aos corpos, né? Ele tem aquela forma e você que tem que se encaixar, ele não se adapta. Então, eu acho que o maior desafio é isso, tentar encaixar numa caixa que não me cabe, mas ainda assim querer encaixar. Eu acho que, inevitavelmente, é frustrante. Tentar se encaixar numa caixa que você não se encaixa é frustrante.

Aluna 3	1	<p>Agora, como lidar com essa frustração? Alguns dias bons, alguns dias ruins. Eu acho que, com o amadurecimento, meu pessoal mesmo, eu fui lidando melhor com isso. Eu acho que uma coisa também boa é buscar outras danças que se moldam mais aos corpos, então, assim, contemporâneo mesmo, até um pouco de jazz, sapateado, que eu faço também, então, acho que outras danças ajudam a suprir isso, danças mais inclusivas, digamos assim.</p> <p>E busco trabalhar um pouco, ainda que eu não vá encaixar, atingir a perfeição do balé, mas trabalhar para aquilo que o meu corpo conseguiria, por conta de expectativas pessoais e vontades mesmo. E eu acho que é autoconhecimento também, autocuidado, trabalhar autoestima, fazer terapia, porque isso tudo vai fazendo com que a gente se aceite melhor com as nossas questões dentro do balé. E isso, inevitavelmente, também influencia a vida mesmo, porque como eu faço balé desde os 3 anos de idade, então isso sempre permeou todo o meu crescimento, meu amadurecimento e meu entendimento, meu começo, então, recursos de autoconfiança são bons.</p>
Aluna 4	1	<p>Olha... Deixa eu pensar... Eu acho que a minha questão não é tanto corporal, mas sim de aprendizagem dos passos. Então, eu acho que quando eu vou fazer algum curso de balé, que eu não tenho essa experiência, eu tenho muita dificuldade em aprender, então eu sinto que, se eu tiver uma repetição maior dentro daquilo, e mais tempo, eu consigo aprender dentro dos meus padrões corporais, eu consigo fazer.</p> <p>Mas não de uma técnica, aquela que a gente vê na televisão, e que vem chegando e falando assim. Eu sou feliz do jeito que eu vou aprendendo, com o meu corpo, aos pouquinhos, e vou lidando dessa forma. Vou lidando que o meu corpo não está a conta de fazer aquilo naquele momento, não tenho essa flexibilidade, mas pode ser que eu ganhe, aos poucos, não vou chegar no padrão dessas bailarinas, daquelas russas loucas, porque elas treinam desde pequena, mas eu sei que, se eu for treinando, em algum lugar eu vou chegar, que não é nesse padrão, mas em algum lugar eu vou chegar. Então, eu tento, eu vou tentando...</p> <p>[Entrevistadora] Você se sente feliz assim?</p> <p>É, eu me sinto feliz tentando, sabendo que eu dou conta, porque não é uma coisa, o balé pra mim não é aquela, não é a minha dança preferida, nunca foi, então pra mim, só de ter um ganho, de entender que eu estou conseguindo “travar” o abdome, que eu estou conseguindo fazer pelo menos uma pirueta, pra mim já é uma coisa, tipo assim, gente consegui fazer algo que eu não conseguia fazer antes!</p> <p>Então, pra mim, como o balé nunca foi uma prioridade, eu sempre soube que não era pro meu corpo, só de eu conseguir algumas coisas, eu já fico feliz, sabe? Mas frustrada também com algumas que, tipo, que eu pensei, nossa, se eu tivesse trabalhado um pouquinho mais, talvez eu estaria em um outro patamar, mas hoje eu sou feliz com o meu corpo.</p> <p>No balé eu tento, porque eu consigo dar isso, sou muito tranquila. Mas, se você me perguntar de outros estilos de dança, aí eu vou ser mais rígida comigo mesma, mas com o balé em si, eu não sou tão rígida assim, até porque eu tenho, assim, de experiência mesmo, dois anos só, então eu não me cobro tanto em relação ao balé.</p>
Aluno 5	1	<p>Então, acho que o maior desafio que eu mais, sabe, tenho no balé é mudança de direção e flexibilidade, acho que é isso.</p> <p>E como eu lido, eu faço muita aula e, tipo assim, foco bastante, quando eu mudo de direção, eu já tenho que prestar bastante atenção, por causa da minha dificuldade e tal, e a flexibilidade é alongar mesmo e eu estou avançando aos poucos com isso.</p>
Aluna 6	2	<p>Esteticamente é mais o julgamento das pessoas, tanto os jurados, às vezes professores de fora, esse tipo de coisa assim, eu sempre sinto mais das pessoas de fora mesmo. E em questão de performance, às vezes eu sinto que, por exemplo, eu tenho uma performance pior, por questão de aguentar menos do que as meninas mais altas, saltar mais baixo, de ter a perna mais baixa por eu ter a coxa maior, então ela pesa mais, então é nesse sentido de coisas</p>

		<p>físicas que eu acho que se eu fosse alta e magra, eu teria mais facilidade para fazer, e eu tenho que adaptar o meu corpo.</p> <p>[Entrevistadora] Quando você fala de não aguentar, é de resistência física mesmo?</p> <p>Resistência física. Eu sinto que igual, faço faculdade de educação física e, por exemplo, tenho aula de atletismo. Por eu ter a perna pequena, eu corro menos do que as pessoas que têm a perna mais longa, então eu considero que talvez o balé também seria dessa mesma forma, por eu ser mais baixa, o meu corpo também não serve.</p>
Aluna 7	2	<p>Eu sou uma pessoa... mas é que você fala em questão estética ou de realizar movimentos no balé clássico?</p> <p>[Entrevistadora] Em todos os sentidos, o que você quiser me falar.</p> <p>No sentido estético, de não me sentir bonita dançando o balé clássico, tanto que eu sou uma pessoa bem mais voltada para o contemporâneo, e no sentido de realizar mesmo os passos, os movimentos, eu sinto que eu tenho muita dificuldade no balé clássico de manter a rigidez do corpo do balé clássico, que é um pouco mais difícil para mim, mas acho que isso vai de corpo para corpo.</p> <p>[Entrevistadora] você diz essa rigidez, tipo, ficar o tempo inteiro com o abdômen preso...</p> <p>Sim, também, tipo, de manter essa rigidez, que eu não posso mexer tronco, cabeça, isso, pelo menos na minha dança, é muito presente, e por isso que eu não me considero uma bailarina completamente clássica.</p> <p>[Entrevistadora] E como que você acaba lidando com essa rigidez?</p> <p>Eu acho que eu tento me encaixar nesse padrão, porque realmente tem que se encaixar no padrão, para você dançar balé clássico não adianta você fazer contrações e várias outras coisas, e é isso, eu tento me encaixar no máximo possível, mantendo a minha essência, mantendo a minha dança, e é isso.</p>
Aluno 8	2	<p>Eu acho que...Desafio? Eu acho que me encaixar mesmo dentro da estética do balé. O meu corpo, querendo ou não, é um corpo brasileiro, ele não tem tanta coisa do balé russo que é sempre, querendo ou não, o padrão do balé, então, eu acho que é isso.</p> <p>[Entrevistadora] E como você lida com isso?</p> <p>Eu relevo, eu sei que tem outras modalidades que me agregam muito e que eu não posso ficar só nisso, então, é meio triste, né? Mas a gente só releva mesmo. Não fica adentrando muito, não. Eu, pelo menos, não vou entrando muito nessa questão.</p>

Fonte: Dados coletados pela pesquisadora 2024

Nesta questão os entrevistados voltam a falar sobre o corpo ideal do balé clássico. Afirmam que é desafiador tentar se encaixar no padrão estético deste estilo de dança (aluno 8 e alunas 1, 2, 3 e 7), além disso surgiram questões como a dificuldade de aprender e executar os movimentos da técnica, e do desenvolvimento da flexibilidade requerida para dançar este estilo de dança (para o aluno 5 e as alunas 4 e 6). A dificuldade evidenciada pelas respostas está de acordo com Anjos *et al* (2017) afirma: “Contudo, além desse corpo magro, que é a “essência” [...] a pessoa deve adquirir a técnica própria do balé, que é a segunda esfera da construção do corpo ideal, (...)” (Anjos et al, 2017, p.445).

O aluno 8 tenta apenas “relevar” a questão estética, uma vez que sabe que existem outras modalidades de dança que agregam muito mais no desenvolvimento dele.

A aluna 2, além do padrão corporal, fala que a técnica também é um desafio e que se sente “quadrada e limitada”, mas tenta lidar focando nas aulas e tentando não deixar que pensamentos autodestrutivos cheguem à mente. Além disso, a entrevistada diz não gostar do balé.

A aluna 3 aprendeu a lidar com o padrão do balé clássico ao longo dos anos. E, diz que seu amadurecimento enquanto pessoa a ajudou a olhar o balé clássico pelo viés do autoconhecimento e autocuidado, para tentar se fortalecer, tanto mentalmente quanto fisicamente.

A aluna 1 tem dificuldades de lidar com o padrão imposto e se sente muitas vezes desmotivada e frustrada. Esses sentimentos negativos podem influenciar a forma como ela se vê no mundo enquanto pessoa e a forma como ela vai lidar com situações que envolvam o seu corpo. A aluna 7, por sua vez, além da questão estética sentiu dificuldade com a “rigidez” da técnica e que lida com ela tentando se encaixar ao máximo no padrão de corpo do balé clássico, mas tenta manter a sua essência.

A aluna 4 sente mais dificuldade com a técnica e com a flexibilidade, tem dificuldade em aprender os passos, mas tenta lidar de forma natural. O aluno 5 também tem dificuldade com o desenvolvimento da sua flexibilidade e com a mudança de direções.

A aluna 6 tem dificuldade em como as pessoas de fora (professores, jurados etc.) a enxergam enquanto dança o balé clássico, além disso tem dificuldade com a resistência física e saltos. Sua forma de lidar com isso é tentar adaptar seu corpo para a dança. Ela nos traz essa questão sobre o olhar do outro sobre si enquanto dança e nos faz pensar em como esse olhar de fora pode afetar a mente e o desempenho de um bailarino ou aluno de dança enquanto ele está em movimento. Devido à percepção pessoal de si mesmo, a aluna 6 se sente julgada quando não dança em outros ambientes.

Essa pressão estética identificada nas respostas está ligada ao que foi e continua sendo imposto como belo no mundo do balé clássico. Sobre isso Camargo nos fala que “o “belo” para a cultura visual do ballet clássico está ligado ao “corpo ideal” para esta arte, logo é “belo” por apresentar uma perfeita estética, aliada a uma perfeita técnica e a uma expressividade que dá vida e sentido ao movimento.” (2018, p. 814).

Como veremos nas respostas da questão 3, a seguir, quase nenhum dos entrevistados se sente dono de um corpo ideal.

Quadro 3:

QUESTÃO 3: VOCÊ DIRIA QUE O BALÉ CONTRIBUIU PARA SUA FORMAÇÃO, DE QUE MANEIRA?		
Entrevistada(o)	Escola	Resposta
Aluna 1	2	Acho que o balé contribuiu para qualquer formação devido a sua técnica e estímulo físico, mental e emocional, tanto na dança quanto fora dela.
Aluna 2	1	O pior é que ele contribuiu. É, eu comecei com doze anos, né, no balé, e eu dei uma parada por quatro anos e aí eu voltei, tanto que eu falo que me arrependo de ter parado, porque pra quem almeja ser bailarina profissional, né, quer entrar numa companhia, hoje em dia ainda é muito, tipo, exigido esse padrão de ter que ter o balé, a técnica do balé, senão você não entra. Então, tipo, é, eu sei que o fato de eu ter feito o balé me ajuda a ter a técnica que eu tenho e muitas vezes ser vista. Então, às vezes eu me arrependo por ter parado só porque contribui com a minha dança no geral, né, de dança contemporânea, que é o que eu gosto, então, eu acho que ele contribuiu, né, querendo ou não, mas, eu acho, eu não queria que fosse assim, né? Ele só contribuiu porque todo mundo, o padrão é esse. Mas se, ah, se o padrão fosse outra técnica, sei lá, que seja, não fosse o balé, ele seria só mais uma dança, tipo assim, mas aí hoje ele é, tipo, visto como a base, então, parece que é quase impossível não ter ele, sabe? Não falar sobre ele.
Aluna 3	1	Ah, eu acho que inevitavelmente contribuiu sim, tudo na vida tem prós e contras, o balé é a mesma coisa. Não sei ainda se existem mais prós ou mais contras, mas assim, acho que eu já trouxe um pouco da visão negativa, trazendo um pouco da visão positiva, que eu acho que é uma contribuição positiva, eu acho que tem a ver com percepção corporal, quando você tem mais consciência corporal e postura eu acho que ajudou. Aí cabe também uma interpretação de disciplina: disciplina é bom até que nível? Mas assim, socialmente é uma habilidade útil, então um pouco de disciplina. Também atividade física, eu sou da área da saúde, então assim, contribui em termos de saúde também, porque sempre me motivou a fazer atividades físicas. Como foi a primeira dança que eu comecei a dançar, foi uma porta de entrada para eu querer fazer mais danças e isso também despertar em mim uma vontade por exercícios físicos, que são bons pra saúde, e quando eu era mais novinha, era mais lúdico, que também contribuiu, e socialização também, eu acho, muitas amizades minhas vieram da dança e inevitavelmente a dança veio do balé, então, acho que um pouco esses aspectos.
Aluna 4	1	Eu acho que muito de... É, eu acho que força, principalmente, assim, de dar conta de fazer coisas em outras danças que eu não dava, e ele me deu uma consciência corporal bem grande, assim, de onde que começa o movimento, onde que ele sai. Principalmente de centro, de abdômen, de tudo, assim, às vezes algumas partes me pegam, refletindo sobre o meu centro, sabe? Sobre o quanto isso é importante, assim, pra eu dançar. Acho que é isso, mais uma consciência de centro mesmo, e método, assim é persistência. Acho que o balé me trouxe isso, persistência, não desistir, e tentando sempre que dá e se arriscar, acho que é isso.
Aluno 5	1	Eu acho que sim, porque o balé me deu uma das coisas mais importantes que eu preciso, que é a maturidade. E eu sou meio lerdo, eu ganho bastante atenção, foco com isso, postura.
Aluna 6		Tirando toda essa questão de corpo, eu acredito que o balé, não só o balé como a dança em si, contribuiu para quem eu sou, mas eu precisei ficar parada por uns anos para perceber a importância que a dança tinha na minha vida, só que antes eu vivia só pela dança. Hoje eu vivo e eu tenho a dança, eu não preciso dançar para ser feliz, é uma relação saudável. Digamos que antes eu tinha uma relação muito tóxica, eu era a aluna 6 que era a bailarina e hoje eu sou a [...], sou várias coisas e eu também sou bailarina, não me define mais.

	2	E eu precisei ficar um tempo longe da dança para perceber isso justamente por causa desse lado tóxico. Até hoje eu luto para entender e me compreender como bailarina, e eu espero, com o meu trabalho como professora, coreógrafa, (barulho indecifrável) que eu consiga mudar pelo menos um pouco o cenário do balé. Eu acredito que não é só estética e isso já foi há muito tempo. Eu acho que... Eu considero que o balé é um esporte, eu considero que o balé é um esporte de alta performance, eu acredito que sim, a gente tem que ter uma performance boa, mas eu acredito que o biotipo da pessoa não deveria interferir nisso sabe? Porque é o que a pessoa consegue fazer com o corpo que ela tem, tem muitas pessoas que têm, que são mais baixas, que têm mais coxa, que conseguem fazer coisas melhores que pessoas mais magras e altas, então eu não acho que isso seja uma coisa que se bonifique tanto, não desconsiderando o balé como esporte, entende?
Aluna 7	2	Com certeza, o balé contribuiu de muitas e muitas formas para a minha formação. Eu acho que todo bailarino, seja intérprete, coreógrafo, bailarino mesmo, qualquer tipo de pessoa que trabalha com dança deveria fazer o balé clássico, porque ele é base de muitas outras danças. Ele contribui até hoje, por mais que eu não queira seguir uma carreira profissional no balé clássico, mas ele é muito importante, ele contribui demais, por mais que tenha essas questões do corpo que machuquem a gente, que façam a gente refletir sobre o que a gente quer da nossa vida, principalmente como bailarina, e é isso. [Entrevistadora] E você acha que essas questões que você traz de corpo, você acha que elas foram surgindo ao longo do seu percurso na dança? Sim, eu acho que quando eu fui crescendo, meu corpo foi amadurecendo junto com isso, eu fui vendo as meninas magras, sempre muito sem curvas, sem bundas, sem seios, sem coxa, sem nada, e eu fui me vendo diferente disso, me trouxe uma angústia muito grande, porque parecia que eu estava diferente de um negócio que eu não queria estar diferente, sabe? mas é isso.
Aluno 8	2	Acredito que sim, porque as pessoas falam que balé é base, né? Então, acredito que para outras modalidades eu sinto muito mais facilidade, porque o balé me trouxe isso, a coisa da disciplina, da coordenação motora, da agilidade, do processo coreográfico. Então, tudo isso é um combo para as outras modalidades, e na vida também, querendo ou não né, ajudou bastante.

Fonte: Dados coletados pela pesquisadora 2024

Todos os oito entrevistados responderam que sim, o balé contribuiu para sua formação, principalmente para o desenvolvimento e aprimoramento da percepção e consciência corporal, disciplina e postura. Outro motivo seria pelo desenvolvimento físico que a técnica do balé clássico traz para quem o pratica, uma vez que ele estimula a força, a flexibilidade e a desenvoltura muscular de forma potente.

Muitos deles acreditam que a técnica do balé clássico é a base para se dançar outros estilos de dança, como, por exemplo, o contemporâneo que a aluna 2 cita. Como pontua Moura (2001), “Mesmo com novas propostas surgindo a partir de técnicas, métodos, sistemas, linguagens e estilos de dança diferentes, tanto ocidentais como orientais, ainda é comum ouvir professores e coreógrafos afirmando que “o balé é a base de todas as danças” (Moura, 2001, p.9).

Essa crença pode ter ligação com vários fatores, entre eles porque o balé clássico é etapa da seleção para ingressar em diversas companhias de dança, como corroboram também

Anjos *et al* (2015) e Castro (2015). Por exemplo, a companhia de dança do Palácio das Artes e o Grupo Corpo, em Belo Horizonte, e como mostramos durante a pesquisa, as companhias internacionais, em especial, têm um papel fundamental na disseminação de padrões estéticos e institucionais no mundo inteiro desde a sua criação.

Também apareceu nas respostas que o balé clássico ajuda no desenvolvimento pessoal do indivíduo, como o amadurecimento, a socialização, a disciplina, o desenvolvimento postural, entre muitos pontos positivos que não foram ditos pelos entrevistados. Tais como o “conhecimento musical e cultural”, apurar sentido artístico”, desenvolver “noções de espaço e ritmo”, dentre outros, como nos afirma Camargo (2018).

Assim como diz a aluna 3, o balé clássico foi sua porta de entrada no mundo da dança e a partir dele ela conheceu outros estilos que pratica até hoje, como o jazz e o sapateado. A aluna 4 também pontua algo muito interessante: que a disciplina do balé clássico a ensinou a ter persistência e a nunca desistir. O aluno 5 pontua que o balé clássico foi muito importante para o seu amadurecimento. É muito importante pensarmos como um estilo de dança pode estimular uma pessoa a melhorar e desenvolver vários aspectos que são úteis no dia a dia e no convívio com o outro. Além de incentivá-lo positivamente a enfrentar obstáculos da vida de forma geral.

Se fizermos uma comparação das questões por escolas, veremos que as(os) alunas(os) das duas escolas não consideram que seus corpos são ideais para se dançar balé clássico. Apenas o aluno 5 diz ter um corpo ideal.

Na segunda questão, as maiores dificuldades encontradas pelas(os) alunas(os) das duas escolas foi tentar se encaixar no padrão de corpo ideal do balé clássico, lidar com a frustração e dificuldade com a técnica. Na escola 1 apareceram também desafios para lidar com a comparação, e na escola 2 a desmotivação e a dificuldade de lidar com o julgamento das pessoas de fora.

Nas duas escolas as(os) alunas(os) tentam lidar com esses desafios de formas semelhantes, elas tentam não pensar muito nos padrões impostos. Além disso, na escola 1 alguns alunos investem sua atenção nas aulas e no desenvolvimento da autoconfiança para ajudar a enfrentar esses desafios. Já todas as alunas e o aluno da escola 2 tentam se encaixar no padrão de corpo ideal.

Na terceira e última questão, as(os) alunas(os) das duas escolas concordam que o balé clássico contribuiu para sua formação, não só na dança, como para a vida de modo geral e que facilitou para dançar outras modalidades. Da mesma forma, outro ponto que surgiu na

escola 1 foi o desenvolvimento da força, e na escola 2 foi a reflexão pessoal de algumas alunas em relação a si mesma no mundo da dança e fora dele.

3.2 PROFESSORES

As perguntas feitas aos professores foram semelhantes às dos alunos, porém com alguns pontos diferentes na tentativa de entender se na prática desses professores a concepção do corpo ideal do balé clássico está presente e se interfere de alguma forma no ensino-aprendizagem das pessoas que dançam esta modalidade atualmente, mesmo que sem ter o objetivo de se profissionalizar na área.

Importante destacar que a professora 1 dá aula para os alunos da escola 1, localizada no bairro Santa Efigênia, e as aulas variam entre o nível intermediário e o avançado. A professora tem 58 anos e dá aula há 25 anos, já teve turmas desde o baby class ao avançado. Em sua formação no balé clássico, diz que estudou com diversos nomes importantes, dentre eles Betina Bellomo, Graça Sales, Maria Clara, Jair Moraes, Lizette Resende de Freitas, Tíndaro Silvano e Gustavo Molajolli. Durante sua formação, teve contato com os *métodos russo e cubano*, as aulas que ministra acabam sendo um misto de suas experiências.

O professor 2 dá aulas na escola 2, localizada no bairro Minas Caixa. Ele tem 36 anos e dá aula há 12 anos. Ministra aulas desde o nível iniciante até o avançado e usa o *método Vaganova*. Sua formação permeia o curso profissionalizante do Cefart Palácio das Artes e já fez vários cursos e workshops com professores de renome no meio do balé clássico, tais como Maria Clara Salles, Cristina Helena etc.

Quadro 4:

QUESTÃO 1: VOCÊ ACHA QUE EXISTE UM CORPO IDEAL PARA SE DANÇAR BALÉ?		
Entrevistada	Escola	Resposta
Profª. 1	1	Apesar de eu não concordar muito com isso, eu acho que existe. Eu acho que tem umas pessoas, eu até conheço uma bailarina, não vou citar o nome, que o corpo dela tem uma conformação de nascença já no trabalho de <i>en dehor</i> , de <i>en dedans</i> , o pé já é aquele pé classificado como o bom pé de bailarina, ela tem o pescoço todo alongado, muita abertura, o físico, a musculatura toda posicionada já como se ela tivesse nascido meio que bailarina clássica, isso facilitou demais o trabalho dela como bailarina. Também conheci uma outra bailarina que era um pouco menos dotada, mas também tinha essas coisas de dança, de musculatura, de corpo que facilitavam, então, assim, uma coisa é eu achar que tem que ser esse o caminho, outra coisa é eu achar que existe um corpo que facilita, pra mim não é que é o ideal, é que facilita dançar balé clássico.
		Então, eu acho isso muito relativo, porque na minha opinião pessoal, eu acho que todos os corpos podem se adaptar àquilo que é a técnica do balé clássico em si.

Profº. 2	2	<p>Existe uma questão que eu costumo dizer que é a questão do preconceito, as pessoas falam que o corpo para o balé clássico é somente os físicos longilíneos, os físicos muito magros, os físicos que têm pernas finas, os físicos que têm um quadril já apropriado.</p> <p>E eu costumo dizer que o físico para se dançar é o físico que tem trabalho, então, eu acho que tudo tem que ser trabalhado em aula, às vezes, uma pessoa chegou para poder aprender, mas ela não tem um biotipo que favorece ela, mas trabalhando em aula, ela pode alcançar. Não vai ser às vezes 100% como uma pessoa que teria um <i>en dehors</i> natural, um quadril mais aberto, uma bacia aberta, com mais possibilidades, mas, eu acho que qualquer pessoa pode conseguir.</p>
----------	---	---

Fonte: Dados coletados pela pesquisadora 2024

Podemos notar com essas respostas que os professores de balé clássico entrevistados sinalizam para uma possível mudança da concepção do corpo idealizado para o balé clássico. O professor 2 diz que “qualquer corpo pode se adaptar à técnica”, e que “físico para dançar é o físico que tem trabalho”. A partir da sua fala refletimos que independente do biotipo da pessoa, qualquer um que se esforce pode alcançar a técnica do balé clássico.

A professora 1, embora não concorde que para dançar o balé clássico a pessoa precise estar completamente dentro do padrão estético, ela diz que ter um “corpo que facilita” é vantajoso. Porém, em momento algum ela deu uma opinião mais profunda sobre o assunto ou falou algo que deixou evidente “de que lado ela está”, em relação ao corpo ideal imposto pelo balé clássico, diferente do professor 2.

Quadro 5:

QUESTÃO 2: SE O CORPO DO ALUNO NÃO TEM AS CARACTERÍSTICAS DESEJADAS, VOCÊ ACHA QUE PODE AFETAR O SEU ENSINO-APRENDIZAGEM DE ALGUMA FORMA NO BALÉ?		
Entrevistada(o)	Escola	Resposta
Profº. 1	1	<p>Vai depender muito do educador e também da própria força interna e psicológica desse aluno, porque no balé clássico é muito cobrado a perfeição, porque o balé clássico não tem um meio termo, você faz ou você não faz. Então, principalmente pra levar pro palco, você tem que levar dentro daquelas conformidades do balé clássico, então, às vezes tem um bailarino, eu não vejo nem muito no aspecto de, por exemplo, é um bailarino que é mais gordinho, mais fofinho, mais “roliço” e que é magro. Não, não é nesse patamar aí, é no patamar mesmo do que essa facilidade corporal, física, de motor, de músculo, dificulta ou não, sabe? Então, por exemplo, também vou citar de um bailarino que tem a coxa, o joelho meio contrário e que tem muita dificuldade e isso dificulta demais, a pessoa acaba se frustrando, então, nesse sentido, a frustração pode atrapalhar, e o professor que, por exemplo, se trabalha numa companhia ou num lugar que exige um desenvolvimento, uma coisa mais que tem que estar naquele pique de balé clássico, às vezes o professor faz uma exigência de uma forma que, entre aspas, agride. E isso, dependendo do bailarino, pode afundar ele ou fazer com que ele corra atrás de tentar melhorar e ver o que ele pode fazer com aquele físico, entre aspas, mais difícil que ele tem. É inegável que os corpos são diferentes, mas tem corpo que é mais maleável em termos de abertura, por exemplo, de alongamento,</p>

		<p>tem bailarino que já nasce com aquele alongamento máximo, tem bailarino que nasce com alongamento de 50%, tem que trabalhar um pouco mais. Então, são essas as diferenças, eu estou falando tudo de forma sucinta, a coisa é muito mais profunda do que isso. Então, se você for ver o Bolshoi, por exemplo, a escolha dos bailarinos do Bolshoi, eu andei dando uma lida sobre o assunto, e eles escolhem em cima da facilidade corporal.</p> <p>Eles já olham aquilo, eles olham o pé, envergadura do pé, eles olham o que tanto de abertura que tem, como que é o físico, se é longilíneo, se é “atarracado”. Então, você vê que ali tem uma exigência para ganhar a bolsa do Bolshoi.</p> <p>[Entrevistadora] É, você diz na escola mesmo, né?</p> <p>Na escola, do Bolshoi, nem é no Bolshoi em si.</p> <p>[Entrevistadora] Nem é na companhia.</p> <p>Eles já passam por ali, a seleção, a musicalidade também, essas coisas, é isso.</p>
Profº. 2	2	<p>Não, acho que não, pelo menos no meu caso, não, porque eu falo que é tudo um processo, isso também vai depender muito, por exemplo, da pessoa que está se prontificando a querer realmente estudar ou não. Porque, por exemplo, eu já peguei situações de terem pessoas com um biotipo físico assim, com muita falta de flexibilidade, o quadril muito fechado etc., que são pessoas que se esforçaram muito e que hoje você não fala que elas tinham essas dificuldades, mas foi mediante todo o processo. Por isso que eu falo que não atrapalha, mas, também tem a controvérsia que é, se o aluno não é um aluno que se esforça para que aquilo seja diferente, não vai mudar nada.</p>

Fonte: Dados coletados pela pesquisadora 2024

As opiniões dos professores convergem até certo ponto. A professora 1 ao dizer que ou o aluno se encaixa ou não na estética do balé clássico para poder dançá-lo é até certo ponto verdade. Essa fala é corroborada pela resposta das alunas 3 e 6. Entretanto, essa questão não deveria ser um dos pontos principais para poder se dançar esse estilo de dança, assim como nenhum outro. Ela acha que essa questão de afetar ou não o ensino-aprendizagem do aluno depende muito do educador, e do aluno, pois ele enquanto aprendiz necessita ser forte psicologicamente para lidar com o padrão “perfeito” que é cobrado pelo balé clássico. Assim como o professor 2, ela concorda que se o aluno se esforçar é muito possível que ele consiga dançar o balé clássico, mesmo se seu corpo não for o idealizado.

O professor 2 acaba trazendo um olhar mais empático sobre esta questão, quando diz que as características físicas não afetam o ensino-aprendizagem do aluno, e diz que depende muito do esforço do aluno em questão.

Camargo (2018) nos mostrou que o papel do professor muitas vezes serve para “docilizar” o corpo do aluno para assim, manter as relações de poder. Já as respostas dos dois professores nos levam a pensar que uma mudança na forma de tratar os alunos em relação ao corpo ideal, pode estar acontecendo já que trocam experiências, vivências e emoções com seus alunos e acredito que o respeito é mútuo.

Quadro 6:

QUESTÃO 3: VOCÊ DIRIA QUE O BALÉ CONTRIBUI PARA A FORMAÇÃO DOS ALUNOS? DE QUE MANEIRA?		
Entrevistada(o)	Escola	Resposta
Prof ^a . 1	1	<p>Eu acho que toda disciplina traz, todo o trabalho que é feito com disciplina, traz ganhos para a pessoa, para o ser humano. Você trabalha, você ter um sistema de trabalho, isso ajuda você a se organizar na vida da dança e na vida como ser humano, então, isso já traz.</p> <p>A questão física, saúde, o balé hoje é tido como uma das práticas físicas mais completas que tem, ele se equipara, ou acho que é até melhor que a natação, o trabalho. Porque é um trabalho interessante de corpo, né?</p> <p>Apesar de os bailarinos que são profissionais, que fazem aquilo, às vezes até se machucam, né? E tem algumas coisas com relação à ponta, que também pode dar uma machucada no pé, esse tipo de coisa, mas eu acho que contribui muito como ser humano, contribui fisicamente, contribui psicologicamente, e eu acho que ajuda a pessoa a se posicionar, e não só com relação ao balé.</p> <p>Estou falando do balé, mas eu acho que toda a prática esportiva, prática de dança, ajuda a romper barreiras de timidez, é uma espécie de um mantra na minha cabeça, sabe?</p> <p>O balé clássico, para mim, é complemento para o bailarino, qualquer bailarino, qualquer pessoa que quer dançar, não quer dizer que não se dança sem o balé clássico, não é isso, tem muitos estilos de dança, dança é uma coisa que vem da época da pedra, né?</p> <p>Então, não quer dizer isso, mas o balé clássico, no contexto que a gente vive, para o bailarino, é um instrumento muito potente, porque você tem que trabalhar muito ligado no que o seu corpo está fazendo, no que se a escápula está bem colocada, eu acho que isso contribui muito.</p>
Prof ^a . 2	2	<p>Eu digo que contribui, sim, na questão da disciplina, na questão da melhora técnica para se dançar os outros estilos, porque, querendo ou não, o ballet clássico é um estilo em que utiliza muita limpeza de movimento, então, quando ele é um estilo mais difícil, mas quando vai se dançar outras coisas, ele acaba se beneficiando de alguma maneira.</p> <p>E, acima de tudo isso, ele traz uma disciplina não só para a dança em si, mas para a vida, porque a pessoa precisa aprender a questão do compromisso, a questão de horário, a questão da maneira que tem que se portar e inúmeras coisas.</p>

Fonte: Dados coletados pela pesquisadora 2024

Assim como todos os alunos, os dois professores acreditam na contribuição na vida de quem dança, mais positivamente do que negativamente, principalmente no desenvolvimento da disciplina e do próprio indivíduo que dança. Além disso, a “limpeza” de movimentos ajuda na percepção de si dentro do código do balé clássico e que acaba sendo uma vantagem ao dançar outros estilos, pois com a percepção aguçada melhora o desenvolvimento daquela pessoa no sentido de movimentações.

A professora 1 ainda pontua que o balé clássico ajuda no trabalho de posicionamento da pessoa em relação ao outro, “quebrando as barreiras da timidez” e que é muito potente para poder dançar outros estilos de dança.

Essas respostas nos levam a acreditar que a forma que os professores de balé clássico entrevistados estão lidando com a concepção de corpo de forma mais humanizado que no passado, como nos mostrou Vianna (2005) em suas experiências ao iniciar seus estudos no balé clássico, pois eles estão pensando nas pessoas que não nasceram “talentosas” ou com um biotipo pronto para a técnica. Eles estimulam até as pessoas com menos habilidades ou que não tenham as características físicas que facilitem na execução da técnica.

Como falamos no capítulo dois, os professores eram os responsáveis pela manutenção do corpo ideal ou mesmo, eram a motivação para que seus alunos se profissionalizassem, como corroboram Moura (2001), Vianna (2005) e Camargo (2018). Começamos a ver um movimento para que esse estereótipo caminhe, talvez, para a desconstrução. Mesmo que apenas em duas escolas de Belo Horizonte. Se a(o) aluna(o) mostrar interesse, dedicação e esforço esses dois professores irão auxiliá-los e ensiná-los da melhor forma possível a técnica necessária para poderem dançar o balé clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante retomar que este trabalho procura problematizar a visão de corpo ideal imposta pela cultura do balé clássico e repensar os processos de ensino-aprendizagem dele. Repensar este ensino para pessoas que dançam pelos mais diversos motivos, entre eles o amador.

Sobre a questão “*Qual a origem da concepção de corpo ideal do balé clássico e porque ela durou até os dias de hoje?*”, podemos dizer que ao longo da pesquisa entendemos que este corpo ideal veio a partir de uma construção histórica da criação e desenvolvimento do balé clássico. Ela está ligada à cultura, à sociedade e à política ao longo dos séculos na Europa. Com a criação das instituições que visavam o profissionalismo dessa dança, vieram padrões mais rígidos de movimento, corpo, estética e vestimenta que foram se espalhando ao redor do mundo. Por toda essa herança histórica estar presente em muitas companhias profissionais e nas escolas de dança, ainda hoje o padrão de ter um corpo magro, longilíneo, alongado e forte persiste no mundo do balé clássico.

É importante destacar que além da concepção de corpo ideal no balé clássico, a sociedade tem um papel muito importante na manutenção desses estereótipos, uma vez que mesmo longe do mundo da dança, principalmente as mulheres, “devem” ter corpos magros e bonitos.

Percebemos também que os professores de balé clássico ao longo dos séculos foram muito importantes para a disseminação desse estilo de dança no mundo, assim como a preservação da visão de ter um corpo ideal para se dançar. Até poucos anos atrás, a imagem da bailarina romântica era endeusada, independente se a pessoa gostaria de se profissionalizar ou não.

Vimos também que, do tempo de Klauss Vianna (1928-1992) até os dias de hoje, surgiram profissionais que foram quebrando esses paradigmas, como ele próprio o fez. Podemos citar a renomada bailarina Eros Volúcia (1914-2004) e atualmente Zélia Monteiro (provavelmente em torno de 1960 -), entre outros. Todos eles foram e são importantes para o desenvolvimento de uma dança voltada a pensar e repensar a idealidade do corpo do balé clássico, tanto em um viés pedagógico quanto artístico.

Quanto a questão “*É possível identificar esta concepção de corpo ideal em escolas de dança de Belo Horizonte?*”, através das respostas das(os) entrevistadas(os) identificamos que para eles o padrão de um corpo ideal é difícil de se alcançar. Mesmo nas escolas de dança, os

próprios alunos se cobram muito em ter este corpo, ou tentar chegar o mais próximo possível dele, para poder encaixar nesse molde e dançar os códigos impostos pela técnica.

Os desafios que esses alunos enfrentam são os mais diversos: desde se sentirem pressionados, desgostarem da técnica ou mesmo terem distorção da própria imagem, o que pode gerar muitos problemas psicológicos a quem dança.

Independente de todos os obstáculos e os desafios que o corpo brasileiro encontra ao tentar se moldar a um padrão de corpo europeu, todos os entrevistados concordaram que o balé clássico contribuiu das mais diversas formas, tanto para o mundo da dança quanto para a vida. As respostas corroboram com a afirmação de que aqui no Brasil este corpo ideal vem de um padrão europeu que permaneceu até os dias de hoje, como apontam Anjos et al (2015), Moura (2001), Camargo (2018), Haas *et al* (2010), Monteiro (2019) e Cezarino e Porto (2017).

No desenvolvimento da pesquisa vimos que o início do ensino do balé clássico no Brasil tentava se equiparar ao europeu. Inicialmente, seu ensino era para a elite, os bailarinos que vinham de fora eram priorizados, assim como a estética europeia e com isso os professores que se habilitaram eram mais rígidos e tentavam manter o padrão desse corpo ideal.

Já na questão *“Como o papel do professor de balé clássico pode fazer a manutenção ou não desse estereótipo?”*, foi possível verificar que a partir das respostas dos professores entrevistados encontram-se preparados para dar aulas, tanto em saber e entender a técnica quanto no desenvolvimento pessoal, para poder ter mais empatia e auxiliar seus alunos da melhor forma possível. Embora a professora 1 siga uma linha de ensino mais tradicional que o professor 2, os dois carregam muita experiência e empatia para lidar com seus alunos e o balé clássico.

Todo esse caminho nos faz perceber que apesar do estereótipo de corpo ideal ainda existir e assombrar muitas pessoas, ele já não tem tanta força quanto tinha antigamente. Pelo menos para quem não quer se profissionalizar no balé clássico, e acredito que isso já seja um ganho.

Todo esse percurso nos faz pensar em quais aspectos mais, nós, enquanto professores, podemos buscar algum tipo de mudança para que todos que queiram e aprender o balé clássico. Como diz Camargo (2018), *“A prática do ballet clássico é de direito a todos, (...)”* (Camargo, 2018, p. 813). Então, devemos continuar nos questionando e a pensar em modos de suavizar questões como a que trouxe nesta pesquisa: como podemos fazer com que o balé clássico seja mais leve para todos desde o início?

Devemos pensar em como dar pequenos passos para podermos chegar a um resultado que todos possamos dançar, seja dentro de um código ou não, mas com o corpo que temos e não com a idealização de um.

Por fim, trago que o importante é sempre nos esforçamos para aquilo que acreditamos. Sempre existirá um padrão para algo, a cultura e a sociedade sempre foram assim. Temos que aprender a suavizar o “peso” da melhor forma possível e aos poucos, para que um dia estes padrões impostos não sejam mais ditatoriais e impeditivos de oportunidades ou aprendizagens, tanto individuais quanto coletivas.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, J. **Das danças rituais ao ballet clássico.** *Revista Ensaio Geral*. Belém. v.1. n.1. jan-jun, 2009.
- ANJOS, S.S.K; OLIVEIRA, C, R; VELARDI, M. **A construção do corpo ideal no balé clássico:** uma investigação fenomenológica. *Rev. Bras. Educ. Fís. Esporte*. São Paulo. Jul-Set; 29(3):439-52, 2015.
- BLASIS, C. **Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse.** *Centro de estudos do balé*. Disponível em: <https://www.centrodeestudosdobale.com/pesquisas>. Acesso em: novembro de 2024.
- BLASIS, C. **The Code of Terpsichore:** A Practical and Historical Treatise on the Ballet, Dancing, and Pantomime. *Biblio*. Disponível em: <https://biblio.co.nz/book/code-terpsichore-carlo-blasis/d/1107655589>. Acesso em: novembro de 2024.
- CAMARGO. H. **Ballet Clássico:** Caminhos históricos e a docilidade de corpos para a construção imagética de seu ideal de perfeição. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. *Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. p. 809-822, 2018.
- CASTRO, K, C. **Métodos do balé clássico:** História e consolidação. 190 p. 1. ed. Curitiba. Paraná: CRV, 2015.
- Celeste as the Maid of Cashmere.** [Lithograph]. Parris, 1837. *The New York Public Library*. Disponível em: <https://blogs.qub.ac.uk/dancebiographies/tag/marie-camargo/>. Acesso em: novembro de 2024.
- CEZARINO, F, G. PORTO, R, T, E. **O corpo no ballet clássico:** As vozes dos bailarinos. *CPAQV*. Vol. 9. n.3, 2017.
- CREMASCO, L, R. **As mulheres (in)visíveis na Arte Renascentista.** *XIV EHA Encontro de História da Arte*. UNICAMP. Campinas. SP, 2019.
- HAAS, N, A. GARCIA, C, A. BERTOLETTI, J. **Imagem corporal e bailarinas profissionais.** *Rev. Bras. Med. Esporte*. Vol. 16, Nº 3. Mai-Jun, 2010.
- KRIEHLUBER, J. **Maria Taglioni Kriehuber.jpg.** *Wikipédia: A Enciclopédia Livre*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Taglioni#/media/File:Maria_Taglioni_Kriehuber.jpg. Acesso em: novembro de 2024.
- KAISER, E. **Retrato da bailarina Marie Taglioni 1804-1884 como Satanella, 1853.** Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Eduard-Kaiser/1196439/Retrato-da-bailarina-Marie-Taglioni-1804-1884-como-Satanella,-1853..html>. Acesso em: novembro de 2024.

KASSING, G. **Ballet: fundamentos e técnicas**. Tradução de Nilce Xavier. *Manole*. Barueri, SP. 2016.

Klauss Vianna. Salão do Movimento. Disponível em: <https://salaodomovimento.art.br/tecnica-klauss-vianna/>. Acesso em: novembro de 2024.

KNAPP, E. **Bailarina Zélia Monteiro na escola de meninas.** *Folhapress, fotografia folha uol.* Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/29177-bailarina-zelia-monteiro-na-escola-de-meninas>. Acesso em: novembro de 2024.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 22. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MODERNO PORTUGUÊS: Busca. Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

MOURA, F, C, K. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos:** Existe um corpo ideal para a dança? 2001. 205 p. Dissertação de mestrado. UNICAMP. Campinas. SP, 2001.

MONTEIRO, Z. B. **O movimento como fundamento da comunicação:** experimentos de improvisação em dança. 2019. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22879>> Acesso em: 3 dez. 2024.

MONTEIRO, Z. B. **Considerações sobre o ensino do balé.** Disponível em: <https://www.centrodeestudosdobale.com/pesquisas>. Acesso em: novembro de 2024.

PATIN, J. **Ballet 1582.png.** *Wikipédia: A Enciclopédia Livre.* Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ballet_Comique_de_la_Reine#/media/Ficheiro:Ballet_1582.png Acesso em: outubro de 2024.

PIACENZA, D. **De Arte Saltandi et Choreas Ducendi, the Earliest Dance Manual.** *History of Information.* disponível em: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=4998>. Acesso em: novembro de 2024.

PEREIRA, W, R. **A formação do balé brasileiro e a crítica jornalística:** Nacionalismo e estilização. 2002. 278 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC SP. São Paulo, 2002.

RIBEIRO, S, C e IWAMOTO, C, T. **A dança no ensino médio:** Reflexões sobre estereótipos físicos e movimento. PUC Goiás. Goiânia, 2024.

SIQUEIRA, O, C, D. SIQUEIRA, D, E. **O corpo que dança:** percepção, consciência e comunicação. *LOGOS 20: Corpo, arte e comunicação*. Ano 11, n.20, 1º semestre de 2004.

SPIRÓPULOS, S. F. **A Abordagem de Zélia Monteiro no Ensino do Balé.** Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 190-213, 2º semestre de 2018. Disponível em: <https://www.centrodeestudosdobale.com/pesquisas> . Acesso em: novembro de 2024.

STELZNER, F, C. **Die Tänzerin Maria Taglioni (Zeno Fotografie).** Wikipédia: A Enciclopédia Livre. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Taglioni#/media/File:Stelzner,_Carl_Ferdinand_-_Die_T%C3%A4nzerin_Maria_Taglioni_\(Zeno_Fotografie\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Taglioni#/media/File:Stelzner,_Carl_Ferdinand_-_Die_T%C3%A4nzerin_Maria_Taglioni_(Zeno_Fotografie).jpg). Acesso em: outubro de 2024.

Tatiana Leskova. 2022. *Dança em Pauta.* Disponível em: <https://www.dancaempauta.com.br/tatiana-leskova-completa-100-anos-e-recebe-homenagem-do-tmrj/> . Acesso em: novembro de 2024.

VAGANOVA, A. **Fundamentos da dança clássica.** 2.ed. *Appris.* Curitiba, PR. 2023.

VIANNA, K. **A dança.** 157 p. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

Zélia Monteiro. *Itau Cultural.* Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4909-zelia-monteiro> . Acesso em: novembro de 2024.

Apêndice A: Entrevistas com os alunos das escolas Centro de Danças e Artes Luana Campos e Ballet Luiza Oliveira

- 1. Como você vê o seu corpo no balé?**
- 2. Quais são os desafios que o seu corpo encontra no balé, e como você lida com eles?**
- 3. Você diria que o balé contribuiu para a sua formação, de que maneira?**

Apêndice B: Entrevista com os professores do Centro de dança e Artes Luana Campos e o professor do Ballet Luiza Oliveira

- 1. Você acha que existe um corpo ideal para se dançar balé?**
- 2. Se o corpo do aluno não tem as características desejadas, você acha que pode afetar o seu ensino-aprendizagem de alguma forma no balé?**
- 3. Você diria que o balé contribui para a formação dos alunos? De que maneira?**

ANEXO - MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Convido você a participar da minha pesquisa de Conclusão de Curso - TCC do Curso de Graduação em Dança – Licenciatura da Escola de Belas Artes da UFMG. O título da pesquisa é: A idealidade do corpo no balé clássico, como via para se repensar seus processos na formação inicial. Sua participação, totalmente voluntária, consiste em participar de uma entrevista gravada em áudio, respondendo algumas perguntas. Os resultados obtidos serão analisados e utilizados em meu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC.

Não haverá nenhum prejuízo ou constrangimento para você ao participar da pesquisa. Você não está sendo testado nem avaliado. Nosso objetivo é identificar algumas representações do corpo no ensino-aprendizagem no balé clássico. Sua identidade não será revelada em momento algum.

Em caso de concordância, você irá assinar duas vias deste termo e receberá uma delas assinada pela pesquisadora, em que constam os telefones das pesquisadoras e do Comitê de Ética na Pesquisa da UFMG, para que possa entrar em contato posteriormente, se assim desejar. Você pode retirar sua participação da pesquisa a qualquer momento se assim desejar, sem nenhum prejuízo para você.

Muito obrigada pela sua participação!

Eu, _____, CPF: _____, sinto-me esclarecido(a) para participar voluntariamente da pesquisa, sentindo-me livre para, a qualquer momento, retirar meu consentimento de participação. Participo, portanto, com meu consentimento livre e esclarecido, e por isso firmo o presente Termo.

e-mail: _____

Assinatura: _____

Belo Horizonte, de dezembro de 2024.

Equipe de pesquisadores

Ana Cristina Carvalho Pereira (Orientadora)
e-mail: anacristina.cpereira@gmail.com

e

Leticia Schier da Silva (Pesquisadora)
e-mail: leticiaschierdasilva@gmail.com