

---

EDUCAÇÃO FÍSICA

---

**LUCAS HENRIQUE LIMA DE ARAÚJO**

O HOMEM NA DANÇA:  
ENTRE A ANÁLISE HISTÓRICA E A ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS  
CORPORAIS DO BALLET CLÁSSICO



Rio Claro  
2017

**LUCAS HENRIQUE LIMA DE ARAÚJO**

**O HOMEM NA DANÇA:  
ENTRE A ANÁLISE HISTÓRICA E A ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS  
CORPORAIS DO BALLET CLÁSSICO**

Orientador: Prof. Dr. Flávio Soares Alves

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto de Biociências da  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho” - Câmpus de Rio Claro,  
para obtenção do grau de Bacharel em  
Educação Física.

Rio Claro  
2017

793.3 Araujo, Lucas Henrique Lima de  
A663h O homem na dança: entre a análise histórica e a análise dos princípios corporais do ballet clássico / Lucas Henrique Lima de Araujo. - Rio Claro, 2017  
50 f. : il., tabs.

Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro  
Orientador: Flavio Soares Alves

1. Dança. 2. Ballet clássico. 3. História da dança. 4. Homem na dança. 5. Preparação cênico corporal. I. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, pela vida, pela saúde, por me permitir fazer o que eu amo.

Agradeço à minha família, minha mãe, minha inspiração em tudo, a pessoa mais guerreira e maravilhosa que já conheci; meu pai, determinado e amoroso, Júlia minha irmã, não consigo imaginar minha vida sem a sua parceria; Isa minha princesa, e Ben, estou muito ansioso pela sua chegada, já te amo príncipe. Agradeço aos meus avós, que também posso chamar de pais, por sempre estarem ao meu lado, me apoiando em tudo, sem vocês, com certeza, isso não seria possível.

Agradeço ao meu orientador, por todas as reuniões, orientações, sugestões e ideias compartilhadas.

Agradeço aos meus amigos, aqueles que estão mais próximos hoje, e aqueles que nem tanto, mas que de alguma forma contribuíram em minha formação como pessoa.

Agradeço à todos os professores e educadores que fizeram parte de minha formação, não só profissional, mas também pessoal.

Agradeço também aos meus professores e mestres de dança que me inspiraram, e me fizeram amante dessa arte, dedico também este trabalho à vocês.

Gracias Any, por enseñarme a creer. TQM!

Ao Alysson por estar ao meu lado, me ajudar com as formatações e traduções, por estar sempre disposto à me ouvir e aconselhar.

E obrigado ao Universo, por ter me permitido viver tantas coisas incríveis nessa Unesp, por me ter feito abrir os olhos e a mente para esse mundão.

Vó, dedico esse trabalho à você. Te amo. Pra sempre!

## RESUMO

Embora seja cada vez mais frequente encontrar homens na dança, ainda é muito pequeno o número de homens envolvidos com essa prática, quando comparado ao número de mulheres e ainda menor é a quantidade de homens que dançam o ballet clássico. Todavia, para além dos preconceitos que possam justificar essa realidade, é possível observar que na dança, e em especial na técnica clássica, existe a prática de princípios de treinamento corporal frequentemente ligados ao gênero masculino, como por exemplo, o trabalho de força, sem a qual as linhas de graça e beleza clássica não se sustentam durante a dança. Tendo em vista esse contexto, esse presente estudo tem por objetivo analisar a dança clássica, enfatizando os princípios corporais que fundamentam essa técnica e preparam o bailarino tanto na perspectiva cênico-artística, quanto na perspectiva atlética – mais ligada à potencialização das capacidades físicas funcionais. Interessa-nos verificar também como a edificação desta preparação cênico-corporal foi se constituindo no âmbito histórico, o que nos dará indícios para refletir sobre os preconceitos que assombram o homem que dança. Para tanto, será realizado um levantamento bibliográfico na perspectiva de uma análise qualitativa sobre a temática em questão, que dará respaldo para as discussões/reflexões desta pesquisa. Faremos também um levantamento censitário nas academias de dança da cidade de Rio Claro (SP), para saber quantas pessoas, entre crianças, jovens e adultos praticam essa arte. A partir desta estimativa interessa-nos comparar o número de adeptos do sexo masculino com o sexo feminino. Através deste estudo espera-se: enfatizar a importância da técnica clássica na preparação atlética dos bailarinos e seu inegável potencial no desenvolvimento artístico dos mesmos; perceber, na perspectiva histórica, argumentos que ajudam a pensar como foi se constituindo os preconceitos que assombram o homem na dança. Para tanto, partimos da seguinte questão: o que levou uma prática que historicamente foi iniciada apenas por homens a se tornar uma prática dominada pelo sexo feminino na atualidade? Por meio do estudo bibliográfico, foi possível perceber que o homem se afastou da arte da dança após o surgimento das sapatilhas de ponta, e também no contexto das Grandes Guerras e Revolução Industrial, a partir das quais se vê uma mudança nos ideais de masculinidade.

Palavras chave: ballet clássico, história da dança, homem na dança, preparação cênico-corporal

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>2. OBJETIVOS .....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 GERAIS: .....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 ESPECÍFICOS:.....</b>	<b>9</b>
<b>3. MATERIAIS E MÉTODOS.....</b>	<b>10</b>
<b>4. LEVANTAMENTO CENSITÁRIO .....</b>	<b>11</b>
<b>5. SÍNTESE BIBLIOGRÁFICA .....</b>	<b>14</b>
<b>5.1 A DANÇA NA PRÉ HISTÓRIA .....</b>	<b>14</b>
<b>5.2 A DANÇA NA ANTIGUIDADE.....</b>	<b>15</b>
<b>5.3 A DANÇA NA IDADE MÉDIA.....</b>	<b>18</b>
<b>5.4 A DANÇA NA IDADE MODERNA.....</b>	<b>19</b>
<b>5.4.1 AS ORIGENS DO ACADEMICISMO NA DANÇA E O     PROGRESSIVO DOMÍNIO FEMININO NO BALLET .....</b>	<b>19</b>
<b>5.5 A DANÇA APÓS O RENASCIMENTO .....</b>	<b>24</b>
<b>5.6 A DANÇA MODERNA NORTE AMERICANA.....</b>	<b>25</b>
<b>5.7 A DANÇA HOJE .....</b>	<b>29</b>
<b>6. BALLET, CAPACIDADES FÍSICAS E TREINAMENTO .....</b>	<b>31</b>
<b>6.1 FORÇA .....</b>	<b>32</b>
<b>6.2 FLEXIBILIDADE .....</b>	<b>34</b>
<b>6.3 TREINAMENTO FÍSICO E BALLET CLÁSSICO.....</b>	<b>36</b>
<b>7. DISCUSSÃO .....</b>	<b>39</b>
<b>8. RESULTADOS .....</b>	<b>42</b>
<b>9. CONCLUSÃO.....</b>	<b>43</b>
<b>10. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>46</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Para delimitar os propósitos desta pesquisa, vejo-me na necessidade de trazer para essa escrita minha história com a dança, pois ela diz muito sobre as motivações desta pesquisa.

Minha primeira experiência com a dança foi aos cinco anos, quando meus avós me levavam à igreja e ali tive contato com um grupo de adolescentes que faziam coreografias durante os cultos. Me lembro que adorava assistir aos números, era minha parte favorita do culto, mas eu não queria só assistir, queria estar no meio deles. Algum tempo depois, eles abriram um grupo para crianças, e obviamente eu era o primeiro voluntário. Ali conheci essa arte que se tornou parte importante da minha vida e me fez apaixonado. Dois anos depois guardei um pouco de dinheiro, comprei meu primeiro par de sapatilhas e disse à minha avó que queria fazer aulas de jazz, ela me deu todo apoio, contanto que meu pai não soubesse, afinal ele esperava que eu fosse jogador de futebol, e não bailarino.

Quando as pessoas da igreja ficaram sabendo que comecei a fazer aulas de ballet, também estranharam, mas nunca me importei, mesmo sendo na maioria das vezes o único garoto na sala de dança, sigo até hoje sem total apoio da minha família, porém com apoio e admiração de todos os meus amigos.

É deste contexto, de um pesquisador que já se reconhece envolvido pelo objeto que pretende investigar, que retiro os propósitos desta pesquisa. Antes, porém, trago alguns autores que me ajudam a fazer um paralelo entre minha própria história com a dança e a história da dança e, para tanto, reporto-me para os registros da história, para buscar as origens da dança clássica. Segundo Vargas (2007) a dança clássica era praticada na segunda metade da idade média como forma de entretenimento pelos reis nas cortes; era também parte das aulas de boas maneiras, integrava a educação dos cavalheiros que também tinham noções de música e tocavam um instrumento (MICHAUT, 1978).

Tempos depois ela foi trazida ao público em forma de espetáculo, mas a princípio apenas os homens podiam dançá-la. Era impensável uma mulher respeitável subir em um palco para se apresentar. Só muito tempo depois que essa realidade mudou e a mulher ganhou espaço não só no ballet, como também nos palcos e nos espetáculos artísticos públicos (VARGAS, 2007).

Esse dado da literatura sobre dança moveu-me a pensar: o que levou a dança a se tornar na atualidade uma prática tão ligada ao sexo feminino, a ponto de assombrar o homem que dança com uma série de preconceitos que tentam expor sua sexualidade e fazer desta exposição um ataque à sua masculinidade?

Dito de outro modo: é fato que para muitos, todo homem que dança é gay e o peso desta aproximação entre dançar e ser gay, tem valor de ofensa na sociedade heteronormativa<sup>1</sup> mas, sejamos sinceros: mesmo que fosse verdade que todo homem que dança seja gay, qual o problema disto?

Por estar envolvido com o universo da dança desde muito pequeno, me acostumei a ser o único menino em meio a várias meninas nas aulas de ballet e nunca parei muito para pensar o porquê disso, a resposta parecia óbvia. Apesar desta minha convicção, as pessoas ao meu redor sempre fizeram questão de me dizer que eu não deveria fazer essa prática, pois era “coisa de menina”. Foi somente na Universidade que tive a oportunidade de refletir mais detidamente sobre o quanto minha infância, adolescência e juventude foram massivamente bombardeadas pela cultura machista e heteronormativa, que via na minha escolha pelo ballet uma evidência para me colocar no cerco das discriminações.

Felizmente nunca tive problemas com isso. Quem disse que só meninas podem fazer ballet? E quem ditou que homens que praticam esta dança são necessariamente gays? Essas e outras questões me motivaram a iniciar este estudo.

Não se precisa fazer uma pesquisa muito minuciosa para perceber que para muitos, há uma relação direta entre dançar e ser gay. Talvez por isso, a

---

<sup>1</sup>- A heteronormatividade diz respeito a “um padrão de sexualidade que regula o modo como a sociedade ocidental está organizada” (PETRY, 2011, p. 1).

dança não figure como uma prática pra meninos. Reforça-se assim, a cultura heteronormativa que separa as práticas corporais de menino, para os meninos, das práticas corporais de menina, para as meninas.

Para fugir deste labirinto de intrigas que tenta minar nossa potência de criação pela força e pelos convencionamentos, a ideia desta pesquisa é analisar a dança clássica em si, naquilo que ela apresenta em termos corporais, para compreender como ela se estrutura em termos efetivamente técnicos. Queremos observar, por exemplo, como o desenvolvimento da força e da potência se constitui nesta técnica? Como é possível aparentar tanta leveza de movimentos sobre o palco a preço de uma força intensamente trabalhada no corpo do bailarino, mas que escapa aos olhos de quem vê esse corpo que dança sobre o palco?

Por outro lado, sabemos que é impossível separar essa técnica do âmbito da cultura, por isso faz-se necessário também uma pesquisa no âmbito histórico para compreender como os preconceitos foram sendo constituídos acerca do masculino na dança.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 GERAIS:**

- Realizar um levantamento do número de praticantes de ballet dentro da cidade de Rio Claro SP e comparar o número de adeptos do sexo masculino e do sexo feminino;
- Analisar a dança clássica, enfatizando os princípios corporais que fundamentam essa técnica e preparam o bailarino tanto na perspectiva cênico-artística, quanto na perspectiva atlética – mais ligada à potencialização das capacidades físicas funcionais;

### **2.2 ESPECÍFICOS:**

- Analisar, a partir do âmbito histórico, a trajetória do homem na dança, na busca de respostas para a seguinte questão: o que levou uma prática que foi iniciada apenas por homens a se tornar uma prática dominada pelo sexo feminino na atualidade?
- Refletir sobre os preconceitos que assombram o homem que dança a partir da análise histórica e da análise da técnica do ballet;

### 3. MATERIAIS E MÉTODOS

O homem na dança e as especificidades técnicas e históricas do ballet clássico figuram os objetos centrais desta pesquisa.

Utilizamos princípios da pesquisa qualitativa para realizar dois movimentos investigativos: uma pesquisa de campo, de natureza censitária, e uma pesquisa bibliográfica de cunho histórico e técnico.

A pesquisa de campo que teve por objetivo realizar um levantamento para estimar quantas pessoas, entre crianças, jovens e adultos praticam ballet clássico em academias de dança da cidade de Rio Claro (SP). A partir desta estimativa comparamos o número de adeptos do sexo masculino com o sexo feminino, colocando assim à prova a intuição registrada logo no início desta pesquisa que afirma que há muitos poucos homens praticantes desta arte.<sup>2</sup>

Optamos por não envolver escolas e colégios de educação formal nesse estudo, pois são poucas as escolas que oferecem essa prática de modo sistematizado.

Quanto a pesquisa bibliográfica, buscamos por livros sobre história da dança e sobre as especificidades técnicas do ballet clássico. Com esse material pretendeu-se realizar um resgate histórico sobre a dança clássica que nos deram suporte para refletir sobre a participação do homem e da mulher nesta prática, refletir sobre as representações de gênero na sociedade no decorrer da história, e como essas interferiram ou não na participação dos homens no ballet.

Através deste estudo espera-se: enfatizar a importância da técnica clássica na preparação atlética dos bailarinos e seu inegável potencial no desenvolvimento artístico dos mesmos; perceber, na perspectiva histórica, argumentos que nos ajudam a pensar como foi se constituindo os preconceitos que assombram o homem na dança. Para tanto, partimos da seguinte questão: o que levou uma prática que foi iniciada apenas por homens a se tornar uma prática dominada pelo sexo feminino na atualidade?

---

<sup>2</sup> É importante lembrar que de acordo com a resolução 510/16 do Conselho Nacional de Pesquisa, em seu artigo 1, parágrafo único, pesquisas desta natureza, que pretendem unicamente realizar um levantamento censitário, dispensam registro e avaliação pelo sistema CEP/CONEP.

#### 4. LEVANTAMENTO CENSITÁRIO

Academia	Homens	Mulheres	Total
Academia Patricia Pessenda	1	42	43
Coda Cia. De Dança	1	80	81
Ivani Ballet	1	42	43
Estúdio de Dança Tatiana Leite	6	160	166
Rafaela Martins	2	80	82
Projeto Social Wenzel	7	70	77
Cadência Ballet	3	,80	83
Espaço de Dança Martha Brunelli	1	73	74

Por meio do levantamento censitário realizado na cidade de Rio Claro (SP) é possível perceber a clara desigualdade na distribuição de gênero quando se trata da prática de dança. É evidente que o número de adeptos do sexo feminino é muito maior que os adeptos do sexo masculino, o que dá indícios claros que, ao menos em Rio Claro, o homem ainda está bastante distante da arte da dança, ou, ao menos, não se interessa em praticá-la no contexto das academias de dança da cidade.

Os dados apontam uma média de 80 mulheres por academia, contra uma média de apenas 3 homens. Tais dados revelam que menos de 4% dos praticantes da dança são homens, reitera-se, assim, nossa intuição de partida que já suspeitava desta discrepante representatividade.

Com essa constatação, mesmo que ainda pontual e localizada, damos fôlego à nossa proposição investigativa que buscou na história da dança elementos para constatar que quando o ballet clássico se iniciou, somente os homens podiam dançar e de lá pra cá, a situação foi revertida drasticamente.

Quais foram os motivos que levaram os homens a não mais se interessar por essa prática? Estamos cientes que todo ser humano, seja homem ou mulher gosta de dançar, pois é uma atividade espontânea do ser humano. Essa pesquisa, porém, está interessada em verificar o desinteresse da prática sistematizada, observada no contexto das academias de dança.

Neste sentido, buscamos argumentos para pensar essas questões a partir de um resgate histórico que tem o intuito de capturar os indícios que nos levam a pensar por que o homem foi se distanciando da dança. Depois da observação dos dados históricos nos interessa também realizar uma análise do ballet para compreender como essa prática se estrutura em termos técnicos, dando enfoque ao desenvolvimento das capacidades físicas funcionais oportunizados com essa prática, pois da leitura de quem já tem conhecimento sobre essa prática, sabe-se que o ballet requer extremo esforço físico e aprimoramento das capacidades físicas funcionais, sem falar das habilidades expressivas e artísticas, para dar conta da sua linguagem amplamente estruturalizada.

Acreditamos que o conjunto dessas análises poderá nos dar indícios de motivos plausíveis que possam estimular a adesão de homens na dança, o que é interessante, haja vista que tratam-se de motivos que desconstroem concepções historicamente consolidadas.

## 5. A DANÇA ATRAVÉS DA HISTÓRIA

### 5.1 A DANÇA NA PRÉ HISTÓRIA

Antes mesmo de escrever, ou de falar o homem dançava para se comunicar, não só com seus companheiros, mas com deuses e com a natureza também. Assim, pode-se dizer que a primeira maneira que o homem encontrou de se expressar, mesmo que inconsciente e até instintivamente foi através da dança (AGOSTINI, 2010).

O homem pré-histórico, segundo Caminada (2009) viu na dança uma solução para a necessidade de expressar o que estava sentindo, surge, então, a ideia da dança como prática essencialmente expressionista, isto é, como prática que possibilita ao indivíduo extravasar não só pensamentos, como também seus sentimentos (BARRETO, 2004).

São vários os autores que afirmam, através de evidências pré-históricas que a dança era utilizada como forma de exaltar ou afastar deuses e estava presente no dia-a-dia, nas festas, nos rituais e cerimônias (RIBAS, 1959; TAVARES, 2005). De acordo com Faro, *“a dança nasceu da religião, se é que não nasceu junto com ela”* (1986, p. 13).

Pinturas rupestres da última época glacial encontradas tanto na África do Sul como na França mostram homens que dançavam em grupo e realizavam movimentos sem uma ordem pré estabelecida (RIBAS, 1959).

Na leitura de Boucier, as mulheres na pré-história usavam a dança como ritual de fertilidade, mas, deve-se ressaltar que ainda é necessário fazer um trabalho tanto de levantamento como de comparação, uma vez que os entendedores da Pré-História pouco deram importância até agora à história relacionada à orquéstica<sup>3</sup>(BOURCIER, 1987).

Um dos primeiros documentos em que encontramos uma representação de dança é datado de 10.000 a.C. De acordo com Bourcier (1987) a figura de *Trois-Frères* mostra um giro do corpo sobre si mesmo, alguém com a cabeça

---

<sup>3</sup> - Arte do movimento, arte do corpo, dança. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/orqu%C3%A9stica> . Acesso em: 12 mar 2017.

coberta por uma máscara de rena, uma veste feita de pele, não se sabe se de bisão ou de cavalo; certamente fazia parte de algum rito, comemoração.

A roda de Addaura é a representação mais antiga que se tem de dança em grupo, 8.000 a.C. Em uma roda que vai da direita para a esquerda, os dançarinos estão todos nus, contudo, mascarados. Notamos portanto, que entre os períodos meso e paleolíticos a dança está intimamente atrelada à rituais (BOURCIER, P. 1987).

Com o desenvolvimento da agricultura e da criação de animais, o homem deixa de ser caçador, para ser criador. As cidades começam a emergir, cada uma com suas próprias características, crenças, rituais e manifestações de dança (BOURCIER, P. 1987).

Bourcier (1987) afirma não haverem registros até então encontrados de danças agrárias miméticas deste período em específico, todavia há numerosos registros de lutas e cerimônias dançadas. Na África do Sul, as pinturas rupestres figuram cenas de dança, vemos aí o surgimento da dança cerimonial leiga.

Nota-se, portanto, que a dança para os homens e mulheres na pré-história estava intimamente ligada à própria vida e era entendida como símbolo da arte de viver em relação com a natureza e em comunidade. No momento histórico em que diferentes povos começaram a se separar, a dança foi um dos elementos que marcaram essa diferença, bem como essa separação (BOURCIER, 1987).

## **5.2 A DANÇA NA ANTIGUIDADE**

Em diferentes povos da antiguidade é possível encontrar registros sobre a importância da dança que, inclusive, ajudou a caracterizar a cultura destes povos. No que diz respeito aos antigos impérios do Oriente Médio, por exemplo, há pouca documentação relacionada às danças, no entanto, é possível encontrar produtos da cerâmica da época que mostram dançarinos enfileirados e mesmo mulheres de mãos dadas formando rodas, cobertas por véus. Para Bourcier, essa representação poderia ser apenas um desfile ritmado, mesmo

assim, já se evidencia a presença da dança, mesmo que de forma rudimentar, na cultura destes povos antigos.

Nesta sessão falaremos sobre os diferentes Impérios da Antiguidade, e dos contextos em que a dança se inseria.

No Egito, a dança foi ricamente explorada, especialmente no que tange às liturgias, marcadas por excentricidade, ocorriam tanto nos cortejos e funerais como nos rituais de guerra. Outra característica presente no gosto dos egípcios eram as acrobacias, movimentos que exigiam demasiada flexibilidade, como a ponte (BOURCIER, P. 1987).

Boucier (1987) relata que no livro de Êxodo encontram-se danças em fileiras, bem como em roda dos povos hebreus. Em Ellmerich (1964) encontramos registros de danças em homenagem ao “touro sagrado” Ápis, uma mistura de gestos que acompanhavam a música.

Outra civilização da antiguidade, na qual a dança tem expressivo aparecimento é a grega. Aliás, não se pode falar em civilização grega, sem mencionar a dança; essa se fazia presente em diversos aspectos do dia a dia grego. Danças de nascimento e pós parto, danças nupciais e de banquetes são alguns exemplos das ocasiões em que a arte do corpo estava presente em tal sociedade. Registros históricos como anéis de ouro que se encontram nas sepulturas reais ilustram dançarinas que giram em seu próprio eixo. Conforme Bourcier (1987), os gregos tinham a arte da dança como um dom advindo dos imortais, bem como uma forma de se comunicar com eles e encontrar o equilíbrio da mente.

A mais antiga dança grega de que se tem conhecimento é a dionisíaca, a qual passou de religiosa à entretenimento. No século III a.C. já pode-se dizer que os gregos tinham sua própria técnica de dança que envolvia a meia ponta, simetria e até o *arrière basse*. (BOURCIER, P. 1987). Por volta do século IV a.C. aparecem as tragédias, mistura de teatro, com coros. Os coros de comédia, apresentavam uma dança, como afirma Bourcier (1987), que se assemelha à dança do ventre por conta das movimentações de quadril.

Já em Esparta, a dança pírrica estava presente desde o preparo militar, na educação geral e também na religião. Desde os cinco anos, as crianças tinham

aulas de dança, que focavam bastante no trabalho de flexibilidade, como vemos em Bourcier (1987). No que tange aos rituais religiosos, cada deus assim como cada cidade, tinha seu próprio rito. Um dos ritos era a Hiakynthia (Atheneu, op. cit., IV) em que jovens executavam passos rápidos enquanto soava uma música lenta. Havia ainda outra dança em que os participantes se distribuíam em fila e se entrelaçavam por um lenço, um pedaço de pano (BOURCIER, P. 1987). É possível encontrar representações datadas do século VII a.C, em túmulos, de danças, ao que parece de tempo rápido, embaladas por crótalos<sup>4</sup> pertencentes aos etruscos (BOURCIER, P. 1987). As danças dos Etruscos eram aparentemente influenciadas pelas gregas no século VII a.C. e encontravam-se nas guerras, nos jantares e claro, nos ritos religiosos (DINIZ, T. N. 2008).

No período dos reis em Roma, que vai do século VIII ao VI a.C a dança era essencialmente de cunho religioso, de procedência rústica; com o passar do tempo foi se perdendo o sentido original. Nos tempos do Império, segundo Bourcier (1987), a dança se aproximava muito às mímicas, tendo a segunda mais importância em detrimento da primeira.

No Império Romano, a dança passou por um período de decadência, assim como outras artes. O grande interesse do povo estava nas lutas entre os gladiadores e grandes animais. (DINIZ, T. N. 2008)

A Bíblia relata danças como a do Rei Davi, por volta do ano 1000 a.C. que saltava, gritava e tocava uma trombeta diante do seu “Senhor”. O Livro Sagrado fala ainda de danças com tochas durante a festa dos Tabernáculos; Diniz, T. N. (2008) acredita que no Templo de Salomão já haviam bailarinas profissionais.

Na Antiguidade, a dança tinha um significado diferente para o homem nos diferentes Impérios. Para o homem egípcio a dança fazia parte dos rituais e cerimônias, sejam funerais, banquetes ou celebrações após guerras. O homem grego se utiliza da dança para evocar e exaltar seus deuses, enquanto o espartano vai aprender a dançar à medida que se prepara para as guerras, já

---

<sup>4</sup> - um tipo de címbalo feito de madeira ou bronze. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%B3talo> Acesso em: 5 jan 2017.

no Império Romano pouco se dava importância à arte da dança, sendo a mímica o mais próximo contato que tinham com a mesma.

### **5.3 A DANÇA NA IDADE MÉDIA**

No longo período da Idade Média, a dança deixa de ser algo estritamente ligado à religião e ritos para se tornar um meio de entretenimento, todavia segundo Agostini (2010) não obteve significativa evolução. A este tempo, a dança encontra na Igreja um bloqueio, apesar de sua herança popular. Pouco antes do início do século XIII, o bispo de Paris, Odon proíbe as coreografias (Constitution, 36). A dança também não poderia fazer parte da vigília dos santos, segundo o concílio de Avignon (Atos, V) e tais decisões foram acatadas pelo Concílio de Trento em 1562.

Apesar das regras, Bourcier (1987) afirma que haviam danças praticadas sim, como a carola e o tripudium, danças em roda e normalmente de três tempos. No folclore essa manifestação artística também se fazia presente, sobretudo no século XVII pelos cônegos da catedral.

Wissmann (2008) declara que o dualismo entre corpo e alma pregado pela Igreja afastou forçosamente, o homem de seu próprio corpo, o qual, como diziam os padres, era fonte do mal.

O que se viam eram danças de morte ou de oposição à morte, denominadas “danças macabras”; Diniz (2008) certifica que não era de se esperar outra situação em meio à fome e guerras.

Ainda no século XIII aparece o que alguns autores defendem como o precursor do ballet-teatro: o momo, o qual Bourcier (1987) descreve como um teatro dançado, em que os atores/dançarinos se utilizavam de máscaras, em um espetáculo composto por músicos, cantores, cenografias, alegorias e maquinários; muitas vezes era a atração de eventos.

Houve um período em que a França se encontrou em uma paralisação no que diz respeito à evolução cultural, período este, que vai do século XIV ao XV; enquanto que a Itália passava pela Renascença, o famigerado Quattrocento. É então que, segundo Bourcier (1987), a dança começa a se distanciar das

classes mais populares, surgem os profissionais na área, desenvolvimento técnico e não mais pura e livre expressão.

Há registros de danças durante as procissões de Corpus Christi nos séculos XVI e XVII em que crianças se preparavam e se apresentavam. Mesmo assim, as repressões da igreja não cessaram. Portanto, a dança, bem como outras manifestações culturais não tiveram grande desenvolvimento durante a primeira metade da Idade Média (BOURCIER, P. 1987).

Na Idade Média então, o homem se distanciou da arte da dança, por conta das repressões da Igreja. Alguns rebeldes se manifestavam através das danças macabras e expressavam então, o horror frente à realidade em que se encontravam.

#### **5.4 A DANÇA NA IDADE MODERNA**

Nas cortes estavam em alta as danças baixas, realizadas em casais e que não permitiam saltos (BOURCIER, P. 1987). O intercâmbio de culturas no século XVII passa também pela dança, o *canário* advindo da Espanha, a *pavana* da Itália, a *volta* de Provença, *galharta* e também a *gavota*. Era possível encontrar todos esses estilos de dança nos bailes da corte (BOURCIER, P. 1987).

Faro (1986) destaca que somente homens participavam das danças folclóricas, adentrando as mulheres à tais comemorações somente muitos anos depois.

Desde essa época, o Carnaval era uma comemoração popular muito grande, como destaca Ellmerich (1964), na qual se permitia celebrar e extravasar principalmente por meio da dança, vê-se mais uma vez o afastamento da arte, da igreja para o paganismo.

##### **5.4.1 AS ORIGENS DO ACADEMICISMO NA DANÇA E O PROGRESSIVO DOMÍNIO FEMININO NO BALLET**

Após um período de crise do poder real, o ballet consolida o reestabelecimento deste, por meio de exaltações à figura do Rei. O ballet de corte trabalhava e brincava com a geometria, em que os bailarinos enfileirados desenhavam formas e até letras, ele era pensado para ser visto de cima (BOURCIER, P. 1987).

Essa modalidade teve início nas cortes italianas, que eram tanto público como protagonistas das encenações há mais de 500 anos. Agostini (2010) descreve as movimentações delicadas de braços, cabeça e tronco já como características marcantes desde os primórdios, combinados a discretos movimentos das pernas, e os bailarinos sempre adornados de pesados e vistosos ornamentos.

*“O ballet é a representação cênica que combina dança, música, pantomima, cenário e figurinos para dar a um enredo interpretação visual tão completa que dispensa palavras.”* (AGOSTINI, p. 18, 2010).

A dança foi trazida ao público de todo o continente europeu em forma de espetáculo, era praticada apenas por homens, segundo Vargas (2007) e a mulher ganhou espaço no ballet somente muito tempo depois.

A temática dos ballets da corte girava em torno principalmente da mitologia quando não do burlesco, tendo como objetivo o resgate das artes da Antiguidade (BOURCIER, P. 1987).

A primeira apresentação de ballet ocorreu em 1564, idealizada por Carlos IX e sua mãe; a temática fazia alusão ao poder real, como era de se esperar (BOURCIER, P. 1987).

É sabido que Luis XIII era um grande admirador do ballet, não só admirava, como participava, dançava e até encenava papéis de mulher. (BOURCIER, P. 1987)

Por volta de 1600, o ballet se difundiu por toda a Europa. Com o passar dos tempos, Bourcier (1987) afirma que a exigência técnica só aumentou, e os amadores foram distanciados, podendo apenas os profissionais se apresentarem nos grandes palcos.

O ballet rompe com a ideia das danças populares, para fazer crescer e ganhar espaço a técnica que une leveza, linhas que buscam a perfeição e expressão.

Segundo Vargas (2007) a dança clássica era praticada na segunda metade da Idade Média como forma de entretenimento pelos reis nas cortes; era também parte das aulas de boas maneiras, integrava a educação dos cavalheiros que tinham também noções de música e tocavam um instrumento (MICHAUT, 1978).

Pelo fato de os frequentadores dos teatros e espetáculos serem membros da nobreza, os bailarinos não poderiam dar às costas à plateia, por isso criou-se a técnica do *en dehors* na qual os pés e coxas dos bailarinos ficam rotacionados lateralmente, dando a impressão, de que sempre estão de frente para seu público, técnica essa desenvolvida pelo italiano Cezare Negri (AGOSTINI, 2010).

Entre os séculos XV e XVIII o ideal hegemônico de masculinidade no continente europeu estava associado ao nobre elegante e requintado, o “patriarca gentil”; que deveria demonstrar sua masculinidade através de movimentos meigos e leves. Neste período a dança era considerada inapropriada à mulheres (ANDREOLI, 2011).

Como já citado, somente homens participavam dos primeiros ballets, e quando necessário, os mesmos faziam os papéis femininos. As bailarinas começaram a surgir no ballet no fim do século XVII contudo, de acordo com Agostini (2010) realizavam ainda poucos e discretos movimentos por conta de seus grandiosos figurinos.

Após a morte de Luis XIII, o ballet de corte caiu em desuso; busca-se então maior aprimoramento técnico. A partir deste momento ocorre a mistura do ballet à ópera, utilizando-se de diversos elementos cênicos (BOURCIER, P. 1987).

Na França, um Rei grande admirador da arte do ballet clássico contribuiu demasiadamente para o seu crescimento. Luiz XIV, o “Rei Sol” era um amante declarado da dança, se dedicava aos ensaios e treinos desde os cinco anos de

idade. Em 1661 ele fundou a Academia Real de Ballet, e a Escola Nacional de Ballet, em 1669 (AGOSTINI, 2010).

Com o grande gosto do Rei Luis XIV pelo ballet, este volta à moda; os espetáculos aqui também tinham como temática reverências à figura do Rei. A dança cada vez mais se distancia das camadas populares, e da liberdade de expressão, para tomar um cunho quase que exclusivamente técnico (BOURCIER, P. 1987). A partir de então, essa dança se difundiu por toda a Europa, tendo coreógrafos importantes na Áustria, Rússia e também na Alemanha.

Beauchamp definiu as cinco posições dos pés conhecidas até os dias de hoje, e a partir deste momento, conforme Agostini (2010) a dança passou a ser, não mais simples forma de entretenimento, mas uma profissão. A definição das cinco posições dos pés no ballet, fazem parte de um movimento de academização da dança, por meio do qual se buscava máximo desenvolvimento técnico, visando sempre a forma, a estética, a leveza e a beleza (BOURCIER, P. 1987).

No ano de 1713 a criação da escola de dança da Academia Real marcou um rápido e importante incremento no tecnicismo. Nessa mesma época começou-se a se preocupar com uma forma de transcrição dos movimentos (BOURCIER, P. 1987). *Feuillet* e *Rameau* foram dois nomes muito importantes nessa fase, faziam algo parecido com partituras musicais, só que dançadas. *Feuillet* enumerou quatrocentos e sessenta passos advindos das cinco posições básicas, envolvendo *pliés*, *elevés*, *jetés*, *glissés*, *saltos* e outros termos conhecidos e executados de forma muito semelhante até os dias de hoje. Isso só contribuiu para a facilidade de ensino, repercussão da técnica e atração de um maior número de pessoas (BOURCIER, P. 1987).<sup>5</sup>

À essa altura o ballet mistura-se com a comédia, para que pudesse contar uma história, expressar um sentimento, sem deixar de lado, claro, a harmonia técnica, essa era a ideia de *Molière* (BOURCIER, 1987).

---

<sup>5</sup> Tais fatos também geraram conflitos nas opiniões dos profissionais da área, Noverre (1760) afirmou ser a escrita um insulto à genialidade, uma limitação à criatividade. Outros profissionais e pensadores da época e até os dias de hoje, defendem que se desde o início os ballets houvessem sido transcritos, hoje teríamos um arsenal muito maior de repertórios.

Apesar da extrema evolução da dança clássica, Bourcier (1987) afirma que entre os séculos XVI e XVIII ainda mantinham-se muitas tradições das danças da corte, como os vestuários urbanos, a utilização de perucas, máscaras e o salto alto para mulheres, o que, de certa forma, garantia um espaço para a mulher na dança, reservado, principalmente nas danças de corte, no entanto, ainda levaria algum tempo para as mulheres dominarem o cenário da dança, principalmente no contexto do academicismo que, gradativamente foi concentrando sua atenção nas danças realizadas sobre o palco, nas quais se firmava a relação de oposição com os espectadores.

O primeiro espetáculo realizado apenas por bailarinas foi em 1681, “Triomphe de L’Amour”, e desde então a mulher rouba a cena nesta prática, principalmente pelo surgimento das sapatilhas de ponta; o bailarino segundo Santos (2009) passa a ter papel de sustentação da bailarina; e também começa-se a pensar que movimentos suaves e até sensuais só poderiam ser realizados por mulheres.

Marie Camargo fez história, quando subiu ao palco usando saias mais curtas, e sapatos mais confortáveis para que pudesse então se movimentar com maior liberdade (AGOSTINI, 2010).

Com a ascensão de uma nova classe social rica, a burguesia, surgem novos ideais, maior acesso e interesse por cultura. O século XVIII é marcado, conforme Bourcier (1987) fortemente ainda pelo classicismo, unido agora à exteriorização de emoções através dos movimentos.

Na Renascença o movimento artístico ganhou grande visibilidade, assim como aprimoramento seja na música, no teatro, e também na dança (AGOSTINI, 2010).

Vê-se ainda a fusão da ópera com a dança, sendo então a dança peça principal, e a música apenas “plano de fundo”; associava-se as tradicionais danças da época (minueto, gavota) às agora codificadas. Esses espetáculos tratavam na maioria das vezes, segundo Bourcier (1987) ainda sobre mitologia e amores, em que muitas das vezes os deuses se aproximavam muito dos mortais.

Em relação às alegorias, mantiveram-se os maquinários de efeitos visuais, as roupas que se assemelhavam às do dia-dia, salto alto para mulheres, perucas, chapéus e máscaras nos homens, como se via nos ballets de corte (BOURCIER, P. 1987).

Noverre foi o pai do chamado Ballet de Ação, caracterizado por narrar uma história, e não mais apresentar coreografias isoladas que nada tinham que ver umas com as outras (AGOSTINI, 2010). Considerado por muitos o “Shakespeare da dança”, o coreógrafo foi uma figura de extrema importância na reforma da mesma. Noverre (1760) defendia que a expressão devia sempre se sobrepôr à técnica, que a dança deveria girar em torno de uma história, abole o uso das máscaras, para que o bailarino possa se expressar através de seu rosto.

Noverre (1760) defende ainda que os bailarinos e mestres deveriam ter uma formação mais ampla, envolvendo desde história, anatomia, e claro, música. Admite serem os professores responsáveis por indicar a cada aluno em que papel se encaixam, diante de sua conformação anatômica. O autor certifica que não tem a pretensão de revogar os passos tidos como clássicos, mas defendia maior pluralidade, tal como, vivacidade (NOVERRE, 1760).

Após Noverre abandonar a ópera para casar-se, a modalidade voltou a ser muito parecida com o que era antes dele, arrastando-se até cair com os Três Gloriosos.

## **5.5 A DANÇA APÓS O RENASCIMENTO**

O ano de 1832 marca o início do Romantismo no ballet. Esse período que foi marcado pela exaltação dos sentimentos e liberdade de pensamentos chega também à dança, se opondo à codificação dos movimentos (BOURCIER, P. 1987).

Além da maior expressividade, outra característica da técnica no Período Romântico são as pontas, as quais se distinguiam muito das que conhecemos atualmente, a sapatilha era mais flexível, e nas pontas ao invés de um material sólido e rígido, encontrava-se algodão (BOURCIER, P. 1987).

As transformações que ocorreram com o Romantismo do século XIX, chegaram ao ballet, trazendo para os palcos, figuras mitológicas e alusões ao sobrenatural. Concomitantemente a isso, Marie Taglioni foi a primeira a usar as sapatilhas de pontas, o que segundo Agostini (2010) impressionou a plateia que tinha a sensação de que a bailarina flutuava sob os dedos dos pés.

Com a associação entre dança e expressão de sentimentos e emoções, a mesma se torna cada vez mais próxima aos anseios femininos daquela época – ou melhor, ao que se esperava da mulher na época. Haja vista que, aos homens se associava culturalmente uma visão contrária, ligada à força de trabalho e produção, impulsionada pela Revolução industrial. Assim, a ideia de um homem que se preocupa com a expressão de emoções e sentimentos através dança não era bem vista.

O declínio do Período Romântico na Europa, recaiu-se sob o ballet francês, que então, de acordo com Agostini (2010) ganhou grande expressividade na Rússia. Ballets como A Bela Adormecida e O Quebra Nozes são frutos dessa transferência do centro mundial da dança da França para a Rússia.

Petipa foi o autor da Doutrina Acadêmica ainda no século XIX na Rússia e visava sempre agradar o público que buscava obras de fácil entendimento, porém, recheadas de luxo e perfeita execução. (BOURCIER, P. 1987)

O ressurgimento da arte da dança no ocidente ocorreu devido a Diaghilev que estava envolvido com diversas formas de expressão como as artes plásticas. Vê-se a partir de então uma grande preocupação com cenografias, estética e não mais somente material humano. (BOURCIER, P. 1987)

## **5.6 A DANÇA MODERNA NORTE AMERICANA**

Com a modernidade, abre-se uma possibilidade de se reescrever a história da dança, de acordo com as novas demandas da sociedade industrial, cada vez mais urbanizada (GARAUDY, 1978). Com isso, o papel do homem na

dança também ganha novas possibilidades de expressão, bem como o papel da mulher, o que será extremamente potente, em termos artísticos, para viabilizar uma nova forma de arte, menos dicotomizada que encontra ecos principalmente nos dias atuais, com a crescente, embora tímida ainda, participação do homem na dança.

A história da dança moderna, principalmente nos Estados Unidos é marcada por jovens coreógrafos que conforme Gitelman (1998) queriam inovar, e não mais reproduzir o que vinha sendo ensinado há centenas de anos nas escolas de dança.

A dança Moderna parte do princípio de que o vigor dos movimentos revelará os verdadeiros sentimentos. Os movimentos são então provenientes do torso, bem como da contração e relaxamento da musculatura (BOURCIER, P. 1987).

Ao se ver sem sucesso na carreira de músico, o já então órfão François Delsarte começa a se interessar pela expressão por meio do corpo. Passa então, segundo Bourcier (1987) a investigar gestos que exteriorizam emoções, visitando hospitais e até necrotérios a fim de averiguar como as pessoas se comportam, e se expressam não oralmente. Contudo, Delsarte não deixa nenhum registro escrito de seus pensamentos e ensinamentos, sendo Alfred Giraudet, seu aluno, responsável por fazê-lo. Steele MacKay levou o método para os Estados Unidos, que logo se espalhou (BOURCIER, P. 1987).

Isadora Duncan se mostra grandemente interessada pela dança desde muito pequena, porém se recusava a estudar o método acadêmico. A jovem desenvolveu sua própria forma de dançar, e aos quatorze anos já dava aulas em São Francisco (BOURCIER, P. 1987). Duncan era apaixonada pela natureza, e demonstrava esse seu gosto por meio da dança, a qual era o mais natural possível, executava movimentos simples e corriqueiros, provenientes da alma (BOURCIER, P. 1987). A bailarina, de acordo com Gitelman (1998) tinha uma forte expressão romântica, rejeitou as sapatilhas e defendia a valorização do indivíduo. Isadora percorre toda a Europa, dançando e estudando, porém volta aos Estados Unidos para abrir sua própria escola anos mais tarde; e registra sua obra bem como sua vida pessoal em *My life*

(BOURCIER, P. 1987). Em sua obra a autora escreve que sua dança deveria ser diferente das que via em todos os lugares, as danças herdadas e codificadas. Sua dança tinha uma causa e uma finalidade, a causa da incessante busca da liberdade, das mulheres e de outras classes, e a finalidade de exprimir seus mais profundos e pessoais sentimentos (DUNCAN, 1927).

Bourcier (1987) considera Ruth Denis a criadora da dança moderna. Muito influenciada por Duncan, a bailarina defendia a dança livre e era uma grande adepta da meditação. Denis elaborou sua metodologia técnica com um cunho religioso que passeava desde as crenças orientais até mesmo às cristãs, Gitelman (1998) afirma que a coreografa ousou trazendo à sua arte a sensualidade como meio de expressão. Sua dança era claramente marcada por numerosas movimentações de tronco e braços em movimentos ondulatórios e paradas acentuadas (BOURCIER, P. 1987).

Outro importante nome no cenário da dança nesse momento da história foi Ted Shawn que trabalhou e foi casado com Ruth Denis entre 1914 e 1931. Quando novo, Shawn estudou teologia, com o objetivo de ser pastor, porém, foi na dança que se encontrou (BOURCIER, P. 1987). O bailarino/coreografo se importava e aplicava em fazer ballets para dançarinos, Bourcier (1987) explica que nesse momento, volta-se a dar importância à figura masculina no universo da dança, a qual estava desvalorizada desde o surgimento das sapatilhas de ponta. Suas obras giravam em torno do homem, suas relações com o mundo e o divino. O casal abriu sua escola de dança, Denishawn na Califórnia em 1915, e lá ensinava técnicas tanto de dança responsabilidade de Shawn, quanto espirituais lecionadas por Ruth Denis. Alguns alunos se destacaram na escola, e tempos depois se rebelaram e abandonaram seus professores, uma delas é Martha Graham (GITELMAN, 1998).

Pode se dizer que Martha Graham iniciou seus estudos em dança tardiamente, quando comparamos com outros autores, bailarinos e coreografos. Por não se afeiçoar às danças hindus de Shawn e nem aos temas da natureza de Duncan, Graham se vê na necessidade de fazer suas próprias criações. (BOURCIER, P. 1987) Em suas coreografias, Martha falava dos problemas e

da injustiça na sociedade norte-americana, muitas vezes influenciada pela cultura grega (BOURCIER, P. 1987). Sua técnica, segundo Bourcier (1987) também girava em torno do tronco, contrações seguidas de relaxamento dos músculos geravam movimentos que expressavam sentimentos; e teve diversos seguidores que perpetuam sua arte até os dias de hoje. Entre os anos de 1925 e 1926, o marido de Graham esteve na Europa, e Gitelman (1998) afirma que foi após o retorno de seu marido que Martha se desvinculou a Denishawn, porém, não se sabe ao certo o quanto esta viagem, influenciou no tecnicismo da autora.

Passa-se a pensar a partir do século XX, a dança como um produto da música. Jaques-Dalcroze, um pedagogo e amante da música, suíço, inventa um método de pedagogia motora em função do ritmo, o qual tinha como princípios aumento nos níveis de complexidade, equilíbrio e economia energética (BOURCIER, P. 1987).

A dança Moderna Americana teve então diversas correntes, muito diferentes umas das outras, e seus precursores, segundo Gitelman (1998) não aceitavam que seus alunos praticassem ou procurassem outra técnica, e muito menos que praticassem ballet clássico. Os autores e coreógrafos se distanciavam dos ideais europeus e faziam nascer um estilo próprio de dança.

A Modernidade abriu possibilidades de diálogo mais amplos entre as várias áreas de conhecimento e artes, como resultado a inclusão da dança no contexto acadêmico-universitário se torna uma realidade. O primeiro curso de Bacharelado em Dança, foi aberto em 1926 na Universidade de Wisconsin por Margaret H'Doubler, estava atrelado ao Departamento de Educação Física, por conta principalmente das locações, e assim permaneceu durante muitos anos nos Estados Unidos.

No início da Modernidade o homem se aproxima muito à dança, pois na época o ideal de masculinidade dizia que o nobre europeu, devia se portar com delicadeza e se movimentar com leveza, para isso, eles aprendiam o ballet clássico. Contudo, tempos depois a mulher ganha espaço na modalidade, por conta do surgimento das sapatilhas de ponta, sendo então, o homem afastado do ballet.

## 5.7 A DANÇA HOJE

Falar em dança contemporânea significa falar na dança dançada na atualidade. Quando questionada “o que é dança contemporânea?” Xavier (2011) não encontra uma resposta direta, pois acredita que a dança atual vem se modificando muito rápida e desordenadamente, uma mistura de expressão e exploração que permeia ambientes diversos.

A dança dançada hoje tem inúmeras particularidades que, certamente a distingue da dança dançada no contexto da modernidade. Falar dessas particularidades, significa falar de um mundo pós Segunda Grande Guerra Mundial. Além disto, é essencial considerar também, que a dança da chamada pós-modernidade, traz uma característica muito mais pluralizada e diversificada, quando comparada aos outros períodos, pois se abre à possibilidade de aproveitar todo o universo artístico desenvolvido anteriormente, sem maiores pudores ou restrições que impeçam a reinvenção da dança, de acordo com as intenções daqueles que se permitem dançá-la (GARAUDY, 1978).

Após o período das guerras, nasce um público para as danças que não a burguesia. Há uma rápida efervescência e evolução na música, aparecimento da música eletrônica, contudo a dança segue por um período de estagnação, surgem novidades nos temas, mas na técnica não há mudanças significativas (BOURCIER, P. 1987).

A partir de agora, nos preocuparemos em conhecer e apresentar alguns autores e coreógrafos importantes no universo da dança nos dias atuais.

As duas grandes Guerras, tiveram obviamente influência direta na dança e na escola de dança alemã fundada por Mary Wigman. Segundo Bourcier, (1987) as coreografias da alemã mostram a todo instante o bailarino em contato com o solo, cenas sombrias e de solidão, guerra e medo. Wigman era contra passos codificados, e defendia que seus bailarinos deveriam se conhecer muito bem para então, expressar-se. Em 1940 os nazistas fecham sua escola por considerá-la um local espúrio.

Nascido em 1927, Maurice Béjart tem sua primeira formação em filosofia, mas foi na dança que realmente se realizou. Com a intenção de inovar, negava

o academicismo, e se implicava em buscar uma roupagem cada vez mais completa para seus espetáculos, nos quais a dança deveria falar e tocar mais que qualquer outro elemento (BOURCIER, P. 1987).

Outro importante nome surgiu na década de 50, Paul Taylor, conforme Gitelman, (1998) aparece com propostas inovadoras, danças repletas de movimentos do dia a dia ou mesmo sem movimento algum. Taylor não exitou em intentar formar um novo público, e conseguiu.

Nesse mesmo período, Alvin Ailey se destaca por abrir espaço em sua escola, e em seu trabalho em geral aos negros. Ele não foi responsável por qualquer inovação técnica, contudo teve grande êxito em suas apresentações e em sua escola (GITELMAN, 1998).

Por outro lado, houve um bailarino que sim ousou em buscar novas formas de dançar; Gitelman, (1998) relata que Nikolais Cunningham buscava inspiração em todas as formas de arte, era curioso, assistia a vários espetáculos, estudava e criava. Com cenário, figurino, coreografia, música e jogos de luz próprios, pode-se dizer que Nikolais era muito original (GITELMAN, 1998).

Poucos anos mais tarde, já na década de 60, na cidade de Nova Iorque, jovens dançarinos da escola de Cunningham realizavam um trabalho muito diferente do que o que se havia sendo feito até então, transformando principalmente a relação entre o espectador e os bailarinos. Os jovens vestiam jeans e blusas de moletom, ora caminhavam, ora corriam, paravam e falavam qualquer coisa. Não só a forma de se dançar mudou, mas também os locais, que passaram do teatro para as praças públicas, lagos ou gramados (GITELMAN, 1998). O grupo claramente fazia uma crítica a tendência clássica, que perdurava na Modernidade e incomodava pelo fato de excluir (GITELMAN, 1998).<sup>6</sup>

Apesar de os ideais de masculinidade hoje em dia não mais associarem o homem somente à força de produção, ele ainda está distante das artes, por conta desse antigo ideal.

---

<sup>6</sup> O termo “pós Modernismo” conforme Gitelman, (1998) aparece para fazer referência aos artistas que saem do espaço dos teatros, que acreditavam que todos poderiam e deveriam dançar, defendiam os gestos improvisados, contato direto com o público, e não mais apenas o entretenimento.

## 6. BALLET, CAPACIDADES FÍSICAS E TREINAMENTO

Nesta seção faremos uma revisão sobre as capacidades físicas requeridas na prática do ballet clássico, sobre possibilidades de treinamento, que não treinamentos convencionais, mas sim aplicados à prática em questão, bem como sobre como o bailarino se utiliza da força, em oposição ao ideal de que o homem que se utiliza da força é apenas aquele que realiza trabalhos braçais e de produção. Serão utilizadas como referências, as definições de capacidades físicas de Agostini (2010).

A dança se aproxima muito do esporte por conta do alto nível de treinamento físico exigido, segundo Bertolla, Baroni et al., (2007) ambos objetivam máximo rendimento, apesar disso, o ballet não pode deixar de lado a artisticidade. Há uma rixa natural, e até certo ponto saudável, entre os bailarinos pela conquista dos principais papéis, que têm maior destaque nos ballets. Para alcançarem essa conquista os bailarinos precisam ser muito determinados e devem se entregar a uma busca incessante pela perfeita técnica, o que demanda sacrifícios (AGOSTINI, 2010).

Uma curiosidade é que os países que obtêm maior destaque no âmbito esportivo, são também os mais respeitados quando falamos sobre o ballet clássico, segundo Agostini (2010). Tal fato deve-se a inúmeros fatores, dentre os quais podemos destacar a criação de políticas públicas de incentivo ao esporte e à dança, o apoio financeiro garantido pelo estado, ou pela iniciativa privada e, principalmente o apoio à pesquisa nessas áreas, que ajuda a criar um ambiente de prática – do esporte e da arte – mais bem preparado técnica-pedagógica, artística e cientificamente, que incide diretamente no âmbito da cultura e da qualificação social.

Dentre esses estudos, é proposta desta pesquisa, considerar aqueles relacionados às capacidades físicas, pois como já salientado, vemos por esse foco uma proximidade interessante entre a dança e o esporte, que nos ajuda a observar o ballet de outra forma, sem nos atentar aos preconceitos que, ao nosso ver, estão muito intrincados na perspectiva histórica sobre essa prática.

Quando lançamos um olhar mais corporal sobre o ballet, ou seja, um olhar mais atento àquilo que o corpo faz efetivamente, dentro de um referencial mais funcional, não damos vazão aos juízos de valor desta ação, com isso, a dissolução dos preconceitos parece ser potencializada.

O ballet clássico exige do bailarino uma interação entre diversas capacidades físicas, sendo então, a modalidade de dança considerada mais complexa (AGOSTINI, 2010).

Martins (2015) relata que as apresentações de ballet, trouxeram mudanças desde a posição do público que não mais ficava em volta do palco como nas arenas, mas sim, de frente para o mesmo. Seria no mínimo desrespeitoso o bailarino dar às costas ao seu público que em sua maioria era constituído por nobres, para tanto, viu-se como solução a rotação lateral das coxas e joelhos, para que o espectador tivesse a impressão de que o bailarino estava de frente, mesmo quando se deslocava no palco de uma extremidade à outra. Assim surgiu o *en dehors*<sup>7</sup>, base para as cinco posições dos pés. E a partir de então, surgiu também a necessidade de trabalhar essa rotação das coxas e joelhos, não anatômica e que depende basicamente de todas as capacidades físicas funcionais, mas principalmente de força, resistência – para a manutenção da rotação lateral durante a dança – e muita flexibilidade.

A seguir apresentaremos a definição, bem como a importância do trabalho das capacidades físicas apresentadas acima no contexto da dança.

## 6.1 FORÇA

Ao falarmos de força, falamos de musculaturas avessas que agem contraindo e relaxando para que ocorra o movimento (AGOSTINI, 2010).

Fleck, Kraemer et al. (2006) define a força como o máximo de força que um determinado grupo muscular é capaz de gerar em determinados movimento e velocidade.

---

<sup>7</sup> Rotação lateral dos membros inferiores que dá a impressão de que a todo momento o bailarino está de frente para o seu público.

O bailarino se utiliza muito dessa capacidade física ao realizar saltos, sustentar o peso do corpo nas pontas dos dedos dos pés e outros. Os homens devem trabalhar vigorosamente membros inferiores, já as mulheres precisam também de força, contudo, segundo Agostini (2010) precisam de muita flexibilidade para realizar os passos de forma mais graciosa.

Gulak (2007) defende a força como importante fator preventivo de lesões em bailarinos clássicos, porém ainda bastante negligenciada no treinamento dessa população, muito porque as bailarinas temem a hipertrofia muscular, visando manter uma imagem esguia e suave; contudo já se sabe, segundo a própria autora, que é possível obter ganhos de força, sem aumento de massa muscular.

Koutedakis e Jamurtas (2004) observaram que apesar do receio dos bailarinos e mesmo dos coreógrafos frente a hipertrofia muscular, o trabalho de força e resistência provê melhoras na técnica do ballet clássico.

A resistência é a capacidade que o corpo exerce de permanecer em uma postura específica por algum tempo (AGOSTINI, 2010). Ela é extremamente aproveitada e exigida nas aulas de ballet, uma vez que trabalham exercícios lentos e que exigem constância e manutenção de posturas e linhas. Essa capacidade é importante para que o bailarino mantenha seu desempenho no decorrer do espetáculo sem se desgastar tanto e ter sua performance prejudicada, a repetição é a forma mais frequente de treinamento para se adquirir resistência, que pode ser Muscular Localizada (quando se treina um grupo muscular específico) ou também Aeróbia (trabalho exigido do sistema cardiorrespiratório) (AGOSTINI, 2010).

A força de resistência é comumente requerida dos bailarinos, ao executarem repetidas vezes o mesmo movimento de acordo com Gulak (2007). E essa particularidade da força gera adaptações musculares que não aquelas geradas por um treinamento de força convencional. Um dos movimentos que exigem e muito tal capacidade no ballet clássico é o *développé*, no qual a bailarina realiza um desenvolvimento, combinado à sustentação dos membros inferiores *“en l’air”* (no ar) (Candiotta, 2007).

O autor Candiotto (2007) ainda classifica os princípios trabalhados nas aulas de ballet clássico como sendo prioritariamente anaeróbios, dentro de uma aula aeróbia. Ou seja, os coreógrafos e professores dão demasiada importância aos elementos de força, esquecendo-se da capacidade aeróbia, a qual será primordial para que não haja queda do desempenho durante os ensaios, e mais ainda em espetáculos ininterruptos.

## **6.2 FLEXIBILIDADE**

Já a flexibilidade consiste na capacidade que uma articulação tem de se movimentar, envolvendo tendões, ligamentos e músculos (AGOSTINI, 2010). Ela é requerida na maioria dos movimentos do ballet clássico e é importante para uma melhor postura, e também menor risco de o bailarino se lesionar.

Dantas (2005) considera a flexibilidade como premissa no treinamento do bailarino, e diz também que a performance depende e muito de tal capacidade física, assim, deve-se dar demasiada importância a ela durante as sessões de treinamento. O autor ainda afirma que a capacidade em questão auxiliará o bailarino a manter sua postura durante as aulas, o equilíbrio e também as posições mais básicas da dança; sendo que a pessoa que inicia um bom treinamento de flexibilidade mais nova terá maiores possibilidades de mobilidade articular quando mais velha.

Ao falar sobre tal, SILVA, A. H.(2008) defende ser a flexibilidade responsável pelas linhas e formas que consistem a técnica clássica, portanto, de extrema relevância no que diz respeito também às avaliações de desenvolvimento do aluno.

Outro autor que relaciona flexibilidade ao ballet clássico é Klemp (1984) que diz que o bailarino deve buscar sempre maiores amplitudes nos seus movimentos e que a técnica exige uma mobilidade articular que ultrapassa os limites anatômicos.

Silva, de Oliveira et al. (2010) afirma serem a força e a flexibilidade capacidades correlacionadas. Ao realizar um trabalho de força, com o auxílio de pesos, forçando as articulações além de seus limites, o indivíduo também

incita o trabalho de flexibilidade. Portanto, vê-se que pode-se realizar um bom trabalho de força, sem que haja prejuízos na flexibilidade.

Outro autor que relacionou flexibilidade e força foi Tavares (2010), o qual concluiu que tanto um treino de flexibilidade promove aumento da força, como um treino de musculação pode aumentar a flexibilidade.

### 6.3 TREINAMENTO FÍSICO E BALLET CLÁSSICO

Uma maneira de perceber melhor o trabalho com capacidades físicas no contexto do ballet é verificando o momento do treino, pois é lá que essas capacidades são postas em prática em associação com o aperfeiçoamento artístico do bailarino.

A Teoria Geral do Treinamento Desportivo mostra que movimentos voluntários requerem uma interação entre as capacidades físicas, sendo umas mais requisitadas que outras, a depender do movimento (AGOSTINI, 2010).

Martins (2016) comparou dois grupos de bailarinas, um grupo que realizou um treinamento de musculação durante 8 semanas, e outro que apenas fazia aulas de ballet, (as bailarinas de ambos os grupos faziam duas aulas de ballet por semana). A autora testou capacidades como força e flexibilidade antes e após o período de treinamento, e ao final observou que o grupo experimental (que realizou os treinos de musculação) obteve melhores resultados nos testes de resistência de força. Porém ela ressalta ao final de seu estudo, que poderia ter resultados ainda melhores, caso os exercícios realizados pelo grupo experimental se aproximassem às exigências da modalidade.

Um outro estudo envolvendo bailarinas e força, testou os efeitos de um treinamento com elástico em movimentos de flexão de quadril, os quais se fazem presentes em movimentos como *grand battement* ou o *developpé* (ZUCCOLOTTO, A. P. et al . 2016).

Um dos maiores desafios do bailarino é a sustentação dos movimentos, uma vez que ao final de movimentos com grandes amplitudes, a musculatura, fisiologicamente falando, perde muito de sua capacidade de produção de força. Uma das opções de treinamento para aumentar a capacidade muscular ao final dos movimentos, é justamente trabalhar a força em grandes amplitudes articulares; e um dos materiais que se pode utilizar nesse tipo de trabalho é o material elástico (ZUCCOLOTTO, A. P. et al . 2016).

No estudo de Zuccolotto, A. P. et al. (2016), bailarinas foram submetidas a um treinamento com bandas elásticas durante seis semanas. Nas sessões de treinamento elas deveriam apoiar as mãos em um apoio fixo, manter a postura ereta, joelhos estendidos e rotacionados para fora, bem como as coxas e

realizar flexões de quadril na máxima amplitude que conseguissem; o número de repetições, bem como a intensidade que mudava de acordo com a cor da banda elástica, foram pré estabelecidos e aumentavam progressivamente com o passar dos dias. Ao final das seis semanas, a autora concluiu que o treinamento promoveu às participantes do estudo maior capacidade de sustentação dos movimentos de flexão de quadril, contudo, não houve aumento nas amplitudes.

Os bailarinos precisam da força para realizar saltos, e estabilizar posturas como já citado, por isso, é importante que seja realizado um trabalho específico dessa capacidade, sem que haja contudo, um aumento muito abrupto de massa muscular. Trabalhos pliométricos envolvendo saltos em diferentes direções, e diferentes alturas é uma estratégia bastante utilizada para a potencialização da força dos bailarinos (AGOSTINI, 2010).

É muito importante considerar na montagem do cronograma de treinamento, as cargas, a periodização e os horários de ensaios do bailarino; se atentar à possibilidade de *overtraining* (treinamento excessivo) o que é extremamente prejudicial ao bailarino (AGOSTINI, 2010).

Na prescrição do treinamento, deve-se ainda levar em conta fatores como: periodização, individualidade biológica bem como os princípios de adaptação.

A seguir, faremos uma breve exposição de cada um desses fatores, pois eles serão fundamentais para nos ajudar a entender o quanto o trabalho centrado nas capacidades físicas está diretamente relacionado com o aprimoramento atlético e artístico dos bailarinos no ballet.

## PERIODIZAÇÃO

Trata-se de um programa específico de treinamento com base em princípios fisiológicos e do treinamento desportivo, que deve ter um objetivo específico envolvendo melhora no desempenho motor (DANTAS, 2003). Não se trata de um conceito novo, pois na Grécia Antiga, os militares já se utilizavam da periodização em seu preparo para as guerras.

Engloba as seguintes etapas: Sessão de treino (20 minutos – 3 horas); Unidade de treino (24 horas); Microciclo (1 semana; Mesociclo (1 mês), Ciclo anual. (AGOSTINI, 2010)

## INDIVIDUALIDADE BIOLÓGICA

Ao prescrever um treinamento ao bailarino, ou mesmo à qualquer indivíduo, deve-se ter em conta de que o indivíduo é resultado de sua constituição genética, interagindo com o seu meio: genótipo + fenótipo (AGOSTINI, 2010), e tais fatores influenciarão diretamente em seu desempenho. Alguns fatores como biotipo, altura máxima e tipo de fibras musculares predominantes são determinados geneticamente, já outros como força máxima, vO<sub>2</sub> max, habilidades esportivas e limiar anaeróbio são fatores que o indivíduo desenvolve desde o seu nascimento. (DANTAS, 1985)

## PRINCÍPIO DA ADAPTAÇÃO

O organismo busca o tempo todo, estabilidade, e o treinamento busca uma quebra dessa homeostase, por meio de estímulos que gerarão respostas e adaptações (AGOSTINI, 2010). Essas adaptações estão diretamente relacionadas a estímulos, bem como ao volumes desses. Cada estímulo gerará uma resposta equivalente; a depender do volume desse estímulo, a resposta poderá ser positiva, negativa, ou nula (quando o estímulo é insignificante). Para uma prescrição adequada, bem como geração de adaptações positivas, deve-se atentar-se aos volumes de treinamento, bem como aos períodos de recuperação. (DANTAS, 1985)

## 7. DISCUSSÃO

A dança sempre foi parte da vida em comunidade, sendo forma de expressão, culto a deuses, ou mesmo entretenimento. O ballet clássico nascido nas cortes italianas ainda no século XV era parte das aulas de boas maneiras dos jovens nobres, que deveriam ser elegantes e refinados. A essa época, a dança era considerada imprópria para as mulheres, sendo essas afastadas das artes e da expressão por meio do seu corpo.

Os primeiros ballets exaltavam a figura do Rei, sendo que muitos Reis da época eram grandes amantes e apoiadores dessa arte, como Luis XIII e o Rei Sol, Luis XIV, responsável pela abertura da Academia Real de Ballet, o que foi de grande impulso para essa forma de dança se expandir por toda a Europa.

Com a expansão da arte, houve também aprimoramento técnico, busca por linhas perfeitas, leveza, delicadeza nos movimentos e finalmente codificação dos passos, o que por um lado facilitaria a reprodução dos mesmos, bem como a de espetáculos inteiros, contudo, limitaria a criação dos coreógrafos, e a liberdade dos bailarinos.

Em meio a esses fatos já citados, e ao surgimento das sapatilhas de ponta, que ilusionava as plateias que acreditavam estar a bailarina flutuando sob seus pés, o homem foi sendo afastado dos principais papéis dos ballets para dar espaço às mulheres que se livrariam das pesadas e desconfortáveis vestimentas que utilizavam fazendo papéis de apoio e de pouco ou nenhum destaque; e passa a ter a função de suporte das bailarinas.

No século XVII, o primeiro ballet dançado apenas por bailarinas marcou o início do que vemos até os dias de hoje: companhias de dança quase que, se não inteiramente, formadas por mulheres.

A partir das Revoluções Francesa e Industrial, começou-se a associar atividades físicas à frouxidão mental; a dança passa a ser uma área subalterna, portanto, destinada às massas socialmente tachadas como inferiores. (HANNA, 1999).

No entanto, a situação se inverte no modernismo. Com pioneiras como Mary Wigman e Isadora Duncan, a dança volta os pés no chão e o homem se

vê novamente encorajado a também dançar, como movimento expressivo que também pode ser masculino.

Hoje em dia, a dança é parte obrigatória da grade curricular nas escolas, porém, quase não vemos esse conteúdo, que seria muito rico para o desenvolvimento motor e outros aspectos como afetivo e social, para os alunos, sendo trabalhado. As justificativas para tal realidade vão desde a não proximidade dos professores com a dança, até a falta de interesse dos alunos, principalmente os meninos que se mostram resistentes para não dizer preconceituosos. Até pouco tempo atrás as meninas faziam dança e os meninos jogavam futebol nas aulas de educação física, isso ainda acontece em alguns colégios mais tradicionais. (SOLER, 2002)

Já é sabido que a grande maioria dos bailarinos não tem apoio da própria família (HIDALGO, 2002), o que os desencoraja, e muitas vezes os levam a desistir da dança. Em contrapartida, as escolas e companhias de dança sempre dão suporte aos garotos que iniciam e se mostram interessados na área, pelo fato de serem raros os casos.

Em um estudo realizado por Silva (2007), em que seis bailarinos participaram de uma entrevista com roteiro semi-estruturado, apresentando 20 perguntas abertas, apenas um afirmou ter apoio total da família, já os outros não têm esse apoio, e em alguns casos a família até insiste para que eles parem. Todos disseram que já sofreram alguma forma de preconceito, em contrapartida, têm o apoio dos amigos.

Os ideais de hegemonia de gênero nos são transmitidos desde a infância; “cor-de-rosa é cor de menina, azul é cor de menino” isso é o que dizem os pais aos seus filhos, e mesmo os professores aos seus alunos. Isso se repete nas brincadeiras e brinquedos, sendo o carrinho, o brinquedo dos meninos e as bonecas das meninas, como ressalta Louro (2004). Nota-se assim que o jogo reflete o pensamento bem como a cultura de uma civilização. (SILVA JUNIOR, 2016)

Os pais levam as filhas ao ballet com o objetivo de que aprendam não só a técnica de movimentos, mas também, o bom comportamento, o silêncio perante ordens, uma vez que o ballet se caracteriza por um ensino bastante

autoritário; reforçando o que a sociedade espera das meninas/mulheres. (STINSON, 1994)

Um estudo (Stinson, Blumenfield-Jones, Van Dyke, 1990) que se interessou em entrevistar bailarinas, mostra que as mesmas estão acostumadas com altos níveis de tensão, e afirmam ser a competitividade positiva para a evolução na modalidade.

As meninas que ingressam no ballet dos 3 aos 8 anos de idade, aprendem desde então, a somente receber, obedecer e não questionar ordens, assim como se espera delas na sociedade (STINSON, 1995). Belenky (1986) mostrou em seu estudo que mulheres adultas se calam mais que homens.

Vê-se portanto, dois impasses: garotas são levadas ao ballet ainda muito cedo para que aprendam a ser delicadas, ou “femininas”. Já os meninos são desencorajados a se aproximar da dança, pois devem procurar atividades mais “masculinas”, que envolvam competições de força, resistência.

No levantamento censitário realizado neste estudo, foi possível perceber o quanto os meninos estão distanciados do universo da Dança clássica, uma vez que dentre as nove escolas de Ballet da cidade de Rio Claro (SP), foram encontradas um total de 474 bailarinas, e apenas 18 bailarinos. A média de homens por escola é de 3. Sendo que uma das escolas não tem nenhum homem que faz aulas, e contrata um bailarino profissional ao final do ano para dançar em seu festival.

Portanto, é possível perceber por meio da história o que levou o Ballet clássico, que inicialmente era praticado apenas por homens, vir a ser uma prática hoje dominada pelas mulheres.

## **8. RESULTADOS**

Através do estudo bibliográfico foi possível perceber que o homem começou a se distanciar do Ballet clássico quando surgiram as sapatilhas de ponta, que então eram usadas somente pelas bailarinas. A partir desse momento, o homem deixa de assumir os principais papéis nos ballets, para ser suporte das bailarinas em seus saltos e giros.

Outros fatos históricos que contribuíram para tal afastamento foram as revoluções francesa e industrial, pois a partir delas, o papel cultural do homem deve estar relacionado à força de trabalho, produção e à defesa da família, afastando-o do universo da arte.

Pudemos confirmar tal realidade por meio também do estudo censitário realizado na cidade de Rio Claro.

## 9. CONCLUSÃO

O trabalho concluiu que, no contexto da prática sistematizada das academias de dança, há muito poucos homens que dançam, quando comparados às mulheres. Tal injunção se deve, principalmente por causa dos preconceitos que foram sendo historicamente edificados e que insistem em reforçar a ideia de que a “dança não é coisa de meninos”.

Ao associar a prática da dança à orientação sexual do praticante, a sociedade foi reforçando drasticamente o peso desses preconceitos, demarcando-se assim enormes obstáculos para serem encarados por aqueles que, sem medos, rompem com a lógica dos preconceitos e buscam na dança uma fonte de prazer, realização pessoal e qualidade de vida.

Nota-se que, em termos históricos, o homem foi se afastando da dança principalmente no contexto do romantismo, no século XVII, quando do surgimento das sapatilhas de ponta, pois neste momento histórico, reforçou-se a função da dança como atividade etérea, fantástica e longe da realidade e das necessidades humanas, o que contrastava, severamente com aquilo que se esperava de um homem no contexto sociocultural. Além disto, de protagonista o homem passou, no romantismo, a exercer um papel secundário de suporte, isto é, de base que garantia à bailarina a manutenção de sua posição central e elevada sobre as pontas de pé, como que sustentando, nesta elevação, a dessemelhança da artista frente a realidade humana de pés plantados no chão.

Embora a dança moderna tenha rompido com os ideais clássicos e reconduzido o artista ao chão, negando, inclusive as sapatilhas de ponta, em função de uma dança realizada, muitas vezes de pés descalços, o contexto mercadológico das academias não favoreceu o ingresso massivo dos homens na dança, talvez porque, a sociedade atual tenha reforçado o papel e o lugar da mulher, como sendo distinto ao papel e ao lugar do homem na sociedade. Assim, enquanto a mulher conquistou seu lugar nas aulas de ballet, o homem foi reforçando sua predileção pelas salas de

musculação e por práticas não-artísticas, alimentando, assim, a lógica dicotômica entre os gêneros masculino e feminino.

Convém lembrar que estamos falando do contexto das práticas de dança constituídas nas academias de dança, que remonta uma cultura que começou a crescer a partir da segunda metade do século XX, que é um momento histórico bastante paradoxal, haja vista que é essencialmente influenciado por um mundo pós-segunda grande guerra, pelos conflitos da guerra fria, pelas reorganizações do mundo globalizado e capitalista e pelo desenvolvimento exponencial das tecnologias contemporâneas, mas também influenciado pelos movimentos de revolução contra-cultural, iniciados principalmente a partir da década de 1960, que deram ânimo à discursos à favor de práticas mais livres de amarras e preconceitos.

Se por um lado a sociedade venda a imagem que devemos ser livres para buscar meios de expressão de nós mesmos, por outro lado, a sociedade continua alicerçando a lógica preconceituosa e cerceadora da cultura hegemônica, o que alimenta os obstáculos para aqueles que buscam a dança no contexto das academias. Não obstante, as novas gerações parecem estar cada vez mais encorajadas a encarar de frente esses obstáculos, embora isso não tenha se refletido em termos numéricos nesta pesquisa aqui em questão (até porque não fizemos um comparativo entre a situação atual do homem na dança e o contexto de outra época).

No mais, é necessário reiterar que o preconceito, assim como os ideais de masculinidade são construções socioculturais que variam com o passar dos tempos, ou seja, o que nos séculos XV e XVI era extremamente comum, e esperado, como homens dançando, hoje em dia já não é, como pudemos observar desde o levantamento censitário, e espera-se que no futuro esse quadro seja outro.

Uma forma de ajudar na mudança dessa realidade é lembrar que nossa função, como educadores, é ajudar no processo de formação dos indivíduos e muito dessa formação se deve ao modo como trabalhamos e o que ajudamos a valorizar. Assim, além do trabalho estético, próprio das práticas de dança, o profissional de Educação Física tem condições de

observar que a estética da dança tem alicerces essencialmente corporais, assim, atentos ao corpo e àquilo que ele pode fazer quando treinado e concentrado no esforço e na disposição à prática, o profissional de Educação Física pode ajudar a desconstruir preconceitos, pois quando em movimento, não damos chances à potência cerceadora dos preconceitos, ou se demos, temos a chance de dissolvê-la. Por isso, uma forma de ajudar, como educadores físicos, a formar uma geração menos preconceituosa acerca da dança, é enfatizar, por exemplo, o intenso trabalho centrado nas capacidades físicas desenvolvido através da prática do ballet clássico.

## 10. REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Bárbara Raquel. **Ballet clássico: Preparação física, aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor.** Várzea Paulista: Editora Fontana, 2010.

ANDREOLI, G. S. **Representações de masculinidade na dança contemporânea.** Revista Movimento, 2011, v. 17, n. 01, p. 159-175.

ACHCAR, D. **Ballet, arte, tecnica, interpreta~io.** Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gn'ifioas, 1980

BADINTER, E. **Xy: sobre a identidade masculina.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARRETO, D. **Dança ...: ensino, sentidos e possibilidades na escola.** Campinas, SP: Autores Associados, 2004.

BERTOLLA, F., et al. (2007). **Effects of a training program using the Pilates method in flexibility of sub- 20 indoor soccer athletes.** Revista Brasileira de Medicina do Esporte 13(4): 222-226.

BELENKY, M. F. CLINCHY, B. M. GOLDBERG, N. R. & TARULE N. R. (1986) **Women's ways of knowing: The development of self, voice and mind.** New York: Basic Books.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMINADA, E. **História da dança: evolução cultural.** Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANDIOTTO, V. M. (2007). Flexibilidade e força, componentes importantes no Treinamento de bailarinas. *Fisiologia do Exercício*, Universidade do Extremo Sul Catarinense. Trabalho Final de Curso de Especialização: 63.

CECCHETTO, Fátima R. **Violência e estilos de masculinidade: violência, cultura e poder.** Rio de Janeiro: FGV, 2004

DANTAS, E. H. M. **Flexibilidade Alongamento e Flexionamento.** 5a ed. Rio de Janeiro: Shape, 2005.

DANTAS, E. H. M. **A prática da preparação física.** 5. ed. Rio de Janeiro: Shape, 2003.

DINIZ, Thays Naig. **HISTÓRIA DA DANÇA.** 2008. 12 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação Física, Uel, Londrina, 2008.

ELLMERICH, Luis. **História da Dança.** 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1964.

FARO, Antonio José. Pequena História da Dança. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

FLECK, S. J., et al. (2006). Fundamentos do treinamento de força muscular, Artmed.

GITELMAN, Claudia. **Dança moderna americana**: um esboço. Pro-Posições, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 9-22, mar. 2016. ISSN 1982-6248. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644132/11569>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

GULAK, A. (2007). Paramentros fisiologicos, motores e morfologicos de bailarinas classicas. Ciências do Desporto, Universidade Estadual de Campinas Dissertação de Mestrado: 114.

HANNA, Judith L. Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KLEMP, P. L. Hipermobility and injuries in a professional ballet company. British Journal of Sports Medicine, v. 18, n. 3, p. 143-148, 1984.

KOUTEDAKIS, Y. and A. Jamurtas (2004). "The dancer as a performing athlete." Sports Medicine 34(10): 651-661.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTINS, VanÉria Paula Sousa. OS EFEITOS DE UM PROGRAMA DE TREINAMENTO RESISTIDO SOBRE A FLEXIBILIDADE, FORÇA DE RESISTÊNCIA, COMPOSIÇÃO CORPORAL E MATURAÇÃO ÓSSEA EM ALUNAS DE BALLET. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências do Desporto, Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro, Vila Real, 2015. Disponível em: <[https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/5431/1/msc\\_vpsmartins.pdf](https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/5431/1/msc_vpsmartins.pdf)>. Acesso em: 25 mar. 2017.

MAGALHÃES, Marta Claus. **A DANÇA E SUA CARACTERÍSTICA SAGRADA**. 2005. 1 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei, 2005. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2010/Educacao\\_fisica/artigo/2\\_danca\\_caracteristica.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Educacao_fisica/artigo/2_danca_caracteristica.pdf)>. Acesso em: 04 maio 2017. MEDINA, João Paulo Subirá. O brasileiro e seu corpo: educação e política do corpo. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

MICHAUT, Pierre. História do Ballet. São Paulo: Coleção "saber Atual", 1978. Tradução de Maria Manuela Gouveia Antunes.

MOITA LOPES, L. P. Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

NOVERRE, J-G., Lettres... primeira edição, Lyon, Delaroché, 1760; edições ampliadas: São Petersburgo, 1804, Paris, 1807, reedição Lieutier.

PORTO, Ederson, O homem na dança. Disponível em: <<http://ciavida.blogspot.com.br/2010/01/ola-leitores-este-blog-tem-como.html>> Acesso em 01 jan 2017

RIBAS, Tomás. Que é o Ballet. 3. ed. Lisboa: Coleção Arcádia, 1959.

ROBATO, L. A história da dança. Disponível em: <<http://www.guianeg.com.br/users/garima/index.htm>> Acesso em: 20 out. 2006.

SANTOS, Éderson Costa dos. *Um jeito masculino de dançar, pensando a produção das masculinidades de dançarinos de hip hop*. Dissertação de mestrado apresentado ao programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

SILVA, E. F., et al. (2010). "Influência do período de férias na aptidão física de escolares." *Rev Inst Ciênc Saúde* 28(2): 181-185.

SILVA, C. E O PRECONCEITO PERCEBIDO POR HOMENS PRATICANTES DE BALLET CLÁSSICO . Disponível em: <<http://docplayer.com.br/16986074-O-preconceito-percebido-por-homens-praticantes-de-ballet-classico.html>> Acesso em: 10 dez 2016.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. ENTRE JOGOS E BRINCADEIRAS SE PRODUZEM OS HOMENS DO AMANHÃ: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS MASCULINIDADES NA EDUCAÇÃO INFANTIL . Disponível em: <<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/6123-17814-1-PB.pdf>> Acesso em: 12 dez 2016.

Soler, R. (2002). Jogos cooperativos. Rio de Janeiro: Sprint.

SOUZA, Andréa B. Cenas do masculino na dança: representações de gênero e sexualidade: ensinando modos de ser bailarino. 2007. Dissertação (Mestrado) – Ulbra, Canoas, 2007.

STINSON, S. W., Blumenfeld Jones D., & Van Dyke J. (1990). Voices of young women dance students: An interpretative study of meaning in dance. *Dance Research Journal* 22 (2), 13-22.

STINSON, S. W. Uma pedagogia feminista para a dança da criança. Tradução de MARQUES, I.A. São Paulo: Coletânea de Artigos da dance and the Child international - Brasil, sip, 1994.

STINSON, S. W. (1993, Spring) Meaning and values: Reflecting in what students say about school. *Journal of Curriculum and supervision* 8 (3), 216-238.

TAVARES, Isis Moura. Educação, corpo e arte. Curitiba: IESDE, 2005.

TAVARES, S. C. V. (2010). Relação do treino de força dinâmica com a flexibilidade em praticantes de exercício físico de ambos os géneros. Ciências do Desporto, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Dissertação de Mestrado: 61.

VARGAS, L. A. M. Escola em dança: movimento, expressão e arte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

WISSMANN, Ana Elise Lopes. Uma breve dissertação sobre a história da dança através das épocas. Disponível em: <http://www.balletgutierres.com.br/historiadan.htm>. Acesso em: 06 jul. 2017.

XAVIER, Jussara Janning. O que é dança contemporânea? **O Teatro Transcende**, Blumenal, v. 16, n. 1, p.35-48, jul. 2011. Disponível em: <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2500/1633>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

ZUCCOLOTTO, Ana Paula et al . Efeito do treinamento de força com resistência elástica sobre o desempenho da flexão de quadril em bailarinas clássicas. Rev. bras. educ. fís. esporte, São Paulo , v. 30, n. 4, p. 893-901, Dec. 2016 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1807-55092016000400893&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1807-55092016000400893&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 29 Junho 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/1807-55092016000400893>.