
EDUCAÇÃO FÍSICA

PATRICIA CORREA PRADO

**O PROCESSO HISTÓRICO DA DANÇA E SUAS INFLUÊNCIAS
NA CONSTRUÇÃO DO "CORPO PERFEITO" DOS
BAILARINOS**



Rio Claro
2018

PATRICIA CORREA PRADO

O PROCESSO HISTÓRICO DA DANÇA E SUAS INFLUÊNCIAS NA
CONSTRUÇÃO DO “CORPO PERFEITO” DOS BAILARINOS

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
Licenciada em Educação Física.

Rio Claro
2018

P896p	<p>Prado, Patricia Correa</p> <p>O Processo Histórico da Dança e suas Influências na Construção do “Corpo Perfeito” dos Bailarinos / Patricia Correa Prado. -- Rio Claro, 2018</p> <p>39 p.</p> <p>Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências, Rio Claro</p> <p>Orientador: Flávio Soares Alves</p> <p>1. Dança. 2. Ballet Clássico. 3. Padrões de Beleza. 4. Corpo Ideal. I. Título.</p>
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências, Rio Claro. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo a Deus por me conceder muita perseverança para nunca desistir dos meus sonhos, paciência para conseguir me dedicar aos estudos, e muita fé para continuar sempre em busca dos meus objetivos. Obrigada meu Deus pelas bênçãos e por estar sempre ao meu lado mesmo nos momentos mais obscuros.

Agradeço à minha família, minha mãe por tudo que fez e sempre faz por mim; ao meu pai por todo sacrifício e esforço; minha irmã pelo companheirismo. Sem vocês nada disso seria possível, obrigada por sonharem esse sonho comigo.

Não podia deixar de agradecer aos meus avós maternos José e Nair e avós paternos Mário e Aparecida, por tanto amor, aprendizado e preocupação que sempre tiveram comigo, obrigada por todo apoio.

Agradeço ao Anderson, que durante toda a graduação, ouviu meus desabafos, meus medos, incertezas, nervosismo e ansiedade. Eu te agradeço por nunca deixar eu me subestimar ou desanimar e por sempre acreditar em mim.

Agradeço aos meus amigos, por toda a ajuda durante a graduação.

Agradeço a todos os meus professores tanto os da Escola como os da Universidade por terem contribuído, cada um com as suas especificidades para a minha formação pessoal e profissional.

Agradeço ao meu orientador, por todos os conselhos, reuniões, orientações e sugestões.

Por fim, agradeço a Unesp por todas as coisas boas que me proporcionou, desde as amizades até os ensinamentos de vida!

RESUMO

A dança possui o corpo como objeto de trabalho, sendo assim, é sobre esse corpo que incide toda preparação, por meio da qual não só se viabiliza, como também se aprimora a expressão deste corpo que dança. O problema que aqui queremos chamar a atenção é que, em meio a esse processo de preparação engrena-se também uma série de tendências, condutas e preconceitos que contribuem para predilecionar uns corpos em detrimento de outros. Na prática do ballet clássico, por exemplo, na busca por um padrão de corpo longilíneo, magro e esbelto, é frequente encontrar bailarinos investindo em dietas rígidas associadas a treinamentos intensos e extenuantes, por meio dos quais preconizam a conquista do tal padrão de corpo exigido nesse estilo de dança. Tendo em vista esse contexto, o objetivo geral desse estudo foi investigar, em termos históricos, como foi construído o padrão de beleza na dança, e como tal padrão se reflete na prática da dança no âmbito da cultura, expressa nas aulas, nas audições, competições, amostras e festivais de dança. Para isso, foi realizado uma pesquisa bibliográfica acerca deste tema, alinhada com as reflexões da pesquisadora, que tem um especial interesse pelo assunto, por ter vivenciado a prática da dança durante toda sua vida. Assim, entre diálogos com a bibliografia e reflexões advindas da experiência, foi traçado uma linha de raciocínio de como o contexto histórico contribuiu para a construção de um corpo magro e esbelto para a dança, e as consequências causadas pela imposição desse biotipo na vida dos bailarinos.

Palavras chave: Dança; Ballet Clássico; Padrões de Beleza; Corpo Ideal.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. OBJETIVOS.....	8
2.1 GERAIS	8
2.2 ESPECÍFICOS	8
3. MATERIAIS E MÉTODOS	9
4. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	10
4.1 HISTÓRIA DA DANÇA.....	10
4.2 DEFINIÇÃO DE CORPO	16
4.3 CONSTRUÇÃO DO CORPO IDEAL	17
4.4 GLOBALIZAÇÃO COMO DISSEMINADORA DO CORPO IDEAL.....	18
4.5 CORPO PERFEITO DOS BAILARINOS	19
4.5.1 CARACTERÍSTICAS QUE COMPÕEM UM CORPO PERFEITO ...	19
4.5.2 CORPO, TÉCNICA E EXPRESSÃO	21
4.5.3 A IMPORTÂNCIA DA DIDICAÇÃO E DA DISCIPLINA DENTRO DA DANÇA.....	21
4.5.4 CONSEQUÊNCIAS DA BUSCA PELO CORPO IDEAL NA DANÇA.....	22
4.5.5 A DANÇA: MUITO MAIS QUE UM CORPO PERFEITO	24
4.6 COMPANHIAS DE DANÇA E SEUS CRITÉRIOS NA ESCOLHA DE PERFIS DOS BAILARINOS	25
4.7 INFLUÊNCIA DOS PAIS E PROFESSORES NA BUSCA DO CORPO IDEAL	28
5. DISCUSSÃO	32
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

1. INTRODUÇÃO

Ao ingressar no mundo da dança, particularmente no universo do ballet clássico, o bailarino logo se vê na necessidade de cuidar de seu corpo, de modo a se adequar ao ideal preconizado nessa modalidade de dança. O que poucos conseguem perceber é que essa necessidade pela busca do corpo ideal foi criada historicamente, e a cada novo adepto dessa prática, que se vê na obsessão da conquista desse corpo ideal, acaba ampliando essa herança histórica. Como consequência, instala-se uma atitude quase neurótica pela perda de peso, como estratégia que, associada ao treinamento físico intensivo pode levar o bailarino ao alcance desse ideal. Mas nem sempre esse ideal é facilmente atingido, o que causa revolta, frustração e pode desencadear sérios problemas de saúde.

A partir dessas ideias foi composto um projeto que investigou esse processo histórico, que atrelou o aprimoramento técnico a uma quase neurotização pela busca do corpo perfeito.

Não é preciso ir muito longe para atestar os efeitos dessa neurotização. Quem são as bailarinas que se destacam nas academias de dança por exemplo? Quais são aquelas que geralmente conquistam os melhores papéis? Para um observador que acompanhe minimamente o contexto da dança, particularmente o contexto da dança clássica, uma imagem muito clara vem à cabeça: uma bailarina magra, branca, pernas longas, e braços longilíneos. Pois bem, essa figura que acabamos de desenhar é o padrão esperado pelo ballet clássico na atualidade. Para atender esse padrão os bailarinos precisam pensar o tempo todo em emagrecer, de modo a não perder a sempre necessária busca por esse ideal.

Soma-se a isso, a cobrança por parte dos pais, professores e coreógrafos pelo corpo ideal, de modo que o bailarino parece não ver a sua evolução nesta prática, se não perseguir a qualquer custo os traços quase sobre humanos desse ideal pressuposto. Face a essas demandas, que parecem estar preocupadas apenas com formas belas e linhas longilíneas de expressão, parecem estar em segundo plano a composição de um corpo saudável, ou mesmo a alegria autêntica de fazer a prática do ballet clássico pelo simples fato de se sentir bem.

Como ônus disso, aderem ao ballet clássico apenas aqueles que já tem uma predisposição para alcançar e manter esse ideal pressuposto. Outros, porém, mesmo não conseguindo atingir esse ideal continuam com a prática em nome da paixão pelo

ballet clássico, no entanto muitas vezes são testemunhas oculares de preconceitos que podem desencadear baixa autoestima, depressão e transtornos alimentares.

A literatura ajuda a compor com essa ideia. De acordo com Silva e Porpino (2013) o corpo sofre influência de acordo com o contexto cultural inserido, portanto, pode ser compreendido pela sua condição cultural. Ou seja, ao falar sobre o ballet clássico dando atenção aos preconceitos sofridos por aqueles que não alcançam os ideais corporais para serem bem-sucedidos, abrimos uma brecha para entender o corpo nessa modalidade a partir de um contexto cultural massivamente neurotizado por ideais de beleza física. Deste modo, a compreensão dos ideais corporais na cultura do ballet clássico se mostra essencial para o entendimento das problemáticas ligadas à essa prática em um contexto demarcado excessivamente por ideias a serem preconizadas e cultivadas, a qualquer custo por seus praticantes.

A questão cultural, portanto, nos chama à atenção para uma maior compreensão destas problemáticas. E no centro desta cultura, encontra-se o corpo, como agente que recebe toda essa informação cultural e que, muitas vezes, tem que assumir atitudes sobre-humanas para corresponder às demandas desta cultura.

Segundo Bonetti (1998) é através do cinema, televisão, música, língua, dança e expressão corporal que é manifestada e disseminada diversas culturas, o que faz rever valores e construir valores, mitos, e novos padrões de beleza corporal. O corpo expressa a cultura construída pela sociedade, porém podem ser criadas regras sobre esse corpo, gerando preconceito, repreensão, criação de normas e padronização de um único conceito de beleza corporal.

As mídias que Bonetti (1998) apresenta, são segundo Russo (2005) os potencializadores do culto ao corpo, que comercializa uma beleza irreal para toda a sociedade, que segue trabalhando arduamente em busca do corpo perfeito, porém quase impossível de ser alcançado, demonstrando claramente a diferença entre a realidade e a expectativa.

Essa realidade que se espera do corpo é a do estereótipo magro, longilíneo e com baixos índices de massa corporal, principalmente para mulheres, que se intensifica quando nos referimos aos praticantes do ballet clássico (DAMASCENO et al., 2006). Anjos, Oliveira e Velardi (2015) também afirmam que são esperados dos bailarinos características como verticalidade corporal mantida pela noção de eixo alinhado à coluna vertebral e um corpo magro e leve, todavia o corpo deve ser saudável e funcional para que a eficácia não seja comprometida. Segundo Haas;

Garcia; Bertoletti (2010) essas exigências para com as bailarinas são potencializadas a partir do instante em que acontece a profissionalização, momento em que a responsabilidade com o corpo perfeito aumenta. Mais que isso, a perfeição é considerada essencial por Anjos, Oliveira e Velardi (2015) para a profissionalização, porém a cobrança acontece até mesmo para as que ainda não estão nesse estágio.

Essa exigência de corpo no meio da dança, especificamente no ballet clássico, acarreta resultados consideráveis de insatisfação e distorção de imagem corporal, como foi constatado no estudo de Haas, Garcia e Bertoletti (2010), que considera os profissionais da dança, um grupo de risco para distúrbios e transtornos de comportamento alimentar, sendo prejudicial à saúde. Segundo Simas e Guimarães (2002) a pressão que os familiares e professores exercem sob os bailarinos também cria uma grande instabilidade emocional deixando-os mais propensos a desenvolver problemas de saúde.

Levando isso em consideração, em um primeiro momento foi traçado a história da dança, incluindo questões como a globalização e os seus efeitos no padrão de beleza construído socialmente, e como os indivíduos enxergam esse ideal corporal imposto pelas mídias, para entender como a dança encontrou no físico magro o melhor exemplo de corpo para a dança, assim como o que os profissionais dessa área esperam do biotipo corporal dos que dançam. Além do mais, a pressão exercida é grande e nem todas as pessoas reagem da mesma maneira, deste modo a pesquisa apresenta as influências sobre os bailarinos e o preconceito existente com indivíduos fora do padrão em aulas, testes, competições, amostras e festivais de dança.

Para entender esse processo a pesquisa foi composta através de uma revisão bibliográfica acerca do contexto histórico no qual a dança esteve inserida e quais foram as mudanças sofridas nos padrões de beleza, que influenciaram no ideal de corpo exigido e procurado pelos profissionais da dança, bem como as consequências causadas nas vidas dos bailarinos, buscando dialogar com as experiências que a pesquisadora detém acerca desse tema para a construção de novos conhecimentos. O estudo ainda procura responder a seguinte questão: existe um único ideal de corpo para quem dança?

2. OBJETIVOS

2.1 GERAIS

- Investigar a partir da análise histórica sobre os padrões de beleza existentes no ballet clássico.

2.2 ESPECÍFICOS

- Analisar o contexto histórico que estabeleceu o ideal de corpo magro aos praticantes de dança;
- Entender quais são as influências e consequências que a busca pelo corpo ideal pode causar sobre os bailarinos;
- Refletir sobre o preconceito contra bailarinos fora dos padrões de beleza.

3. MATERIAIS E MÉTODOS

O principal objeto de pesquisa desse projeto é o processo de construção do corpo ideal dos bailarinos através do contexto histórico e a interferência causada em suas vidas. Para isso foi realizado uma revisão bibliográfica, por meio da qual levantamos dados acerca da temática deste estudo. Arelado a esse diálogo com a literatura, também foi considerado o conhecimento experiencial, produzido a partir da prática da dança por parte da pesquisadora. Desta forma, conseguimos engajar a reflexão acerca da história da dança e a vivência da pesquisadora sobre seu objeto de pesquisa.

Durante as pesquisas, o levantamento de material teórico foi feito através de pesquisas *online* em plataformas de dados como o Google Acadêmico, pesquisas na Revista Movimento, livros e *blogs*. O rastreamento do material teórico para esse estudo contou com quatro principais palavras chaves, sendo elas: dança, ballet clássico, padrões de beleza e corpo ideal, e as buscas foram realizadas no período de março a junho do ano de dois mil e dezoito.

Após as coletas de dados, o material foi analisado de modo a selecionar um conteúdo relevante para agregar a pesquisa. Após a leitura, produção de resenhas e análise, todo o material encontrado foi devidamente arquivado para pesquisas posteriores. Com todo o material em mãos, foram desenvolvidos os temas e a partir disto a pesquisadora começou a escrever as seções.

Todos os estudos e materiais considerados para a composição desse estudo estarão devidamente referendados neste texto, bem como listados na última seção desta monografia intitulada referências bibliográficas.

4. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

4.1 HISTÓRIA DA DANÇA

Visando entender como a dança se desenvolveu ao longo dos séculos, é importante analisar a história e os fatos que a influenciaram para se tornar o que é atualmente.

Para isso iniciaremos compreendendo o desenvolvimento da dança na França, e a sua relação com os eventos culturais e artísticos ocasionados pelo *Quattrocento* na Itália entre os séculos XIV e XV (BOURCIER, 2001).

Durante o *Quattrocento*, a dança que antes era “metrificada”, no século XII na França se separou da dança popular, se tornando uma dança erudita, visto que a partir deste momento se fazia necessário saber a métrica e os passos. Neste mesmo período aparecem os profissionais da dança, uma vez que já não era mais vista como uma expressão corporal livre, e sim, estética, que logo vem a destacar as possibilidades de expressão do corpo humano e como ele pode ser explorado, elevando o nível técnico desses profissionais (BOURCIER, 2001).

Um dos principais professores do *Quattrocento*, foi Domenico de Piacenza (ou da Ferrara). Sua obra foi dividida em duas partes, a da gramática do movimento que consiste em métrica, comportamento, memória, percurso e aparência; e na enumeração dos passos fundamentais, em que nove são considerados movimentos “naturais” e três “artificiais” (BOURCIER, 2001).

Ainda no século XV, Guglielmo Ebreo se tornou o primeiro grande professor de dança na Itália, como coreógrafo do duque de Urbino, tornou-se uma figura fundamental para o desenvolvimento do ballet clássico. Foi Guglielmo Ebreo o autor do primeiro tratado de dança que definiu as qualidades que o dançarino deveria ter. Essas qualidades eram ritmo para seguir a cadência da música, memória para as sequências, noção de espaço, ser leve, ter um salto e uma queda elegante, ter estilo, elegância, coordenação de movimentos do corpo para realizá-los com graça e precisão (GARAUDY, 1980).

Na busca por uma técnica mais aperfeiçoada, no século seguinte Cesare Negri, dançarino e mestre de dança, desenvolve um tratado em que instaura cinquenta e cinco regras técnicas, além de falar sobre a dança com solfas e sobre descrição coreográfica, descrevendo passos novos como a meia-ponta, além disso, foi o

primeiro a recomendar a utilização do *piedi in fuere*, ou seja, o *en dehors* (BOURCIER, 2001).

Outro grande nome da dança neste período foi Marco Fabrizio Caroso, que fez carreira em Roma, escrevendo um tratado apresentando uma nomenclatura para os passos, e explicando a sua origem, como por exemplo, o *coupé* (BOURCIER, 2001).

O ballet nasceu do cerimonial da corte e dos divertimentos da aristocracia, no século XV. O coreógrafo da corte de Florença, Balthasar de Beaujoyeux, trazido por Catarina de Médicis para a França transformou o ballet da corte em ballet teatral. Em Fontainebleau, ano de 1581, realiza-se um espetáculo na corte de Henrique III, nomeado como *Ballet comique de la reine*, reunindo pela primeira vez a dança, a música e o drama teatral, resultando em um grande sucesso, que deu origem ao ballet clássico (GARAUDY, 1980).

No século XVI, ficou sobre a responsabilidade do ballet a propagação da paz e da prosperidade, além da restauração do poder real, pois era um momento de muita guerra, se tornando além disso, um meio de propaganda para o reinado de Luís XIII, e por consequência meio de adulação do rei (BOURCIER, 2001).

Com a transferência do centro do ballet da Itália para a França no século XVII, Balthasar de Beaujoyeux, conceituam o ballet como a combinação geométrica de várias pessoas dançando juntas. As apresentações eram sempre vistas de cima, assim havia a necessidade dos movimentos e formações formarem desenhos no palco (GARAUDY, 1980).

A dança, portanto, tinha neste período três elementos característicos: um ballet da corte que era um baile que girava em torno de uma ação dramática, a dança geométrica de solo, em que eram criados desenhos para que quando o público assistisse do alto pudessem identifica-las, e as *entrées* ou *árias* em temas específicos onde a dança era livre ou improvisada, composta muitas vezes por mímicas e ou acrobacias, como combates dançantes (BOURCIER, 2001).

No começo do ballet da corte, os praticantes e coreógrafos eram todos cortesãos, principalmente de classe alta e aos poucos foram integrando pessoas de classes inferiores, de acordo com o seu saber em relação ao funambulismo e a acrobacia, assim surgem os bailarinos profissionais que no ano de 1635, chegam a ter o mesmo número de papéis que os cortesãos e por fim no ano de 1670, os dançarinos amadores são excluídos dos palcos (BOURCIER, 2001).

Durante o período da Renascença, o modo de coreografar sofria com a ausência de uma identidade, diante de uma miscigenação de culturas, que podia ser visto nitidamente no *Ballet comique de la reine* (ballet mais conhecido criado em 1581), já que a autoria era italiana e o gênero, técnica de representação e ações coreográficas eram francesas. E assim, o ballet da corte ainda demorou trinta anos para se definir de modo claro (BOURCIER, 2001).

Foi no ano de 1564, que se montou o primeiro ballet da corte envolvendo dança, música, poesia, cenário com máquinas e ações dramáticas (BOURCIER, 2001).

Alguns anos depois com o casamento de Henrique de Navarra e Margarida de Valois, no Louvre, em 1572 foi dançado um ballet mais característico, servindo como referência para o ballet propriamente dito, que viria acompanhado por versos e música (BOURCIER, 2001).

Como já visto, a realeza contribuía muito para o desenvolvimento do ballet, principalmente o rei Luís XIII, que além da admiração pela dança, também atuava e ainda compôs um *suíte* e dezesseis *entrées* para o *Ballet de la Merlaison* em 1635 (BOURCIER, 2001).

Em meados de 1600, o ballet da corte sai um pouco da França e começa a ser imitado na Itália, e por consequência se espalha por toda a Europa, e logo não se limitava apenas a apresentações dentro da corte (BOURCIER, 2001).

Foi no ano de 1632, que o ballet através do primeiro empresário de dança Horace Morel, foi apresentado no Louvre para um público pagante (BOURCIER, 2001).

Além disso, alguns ballets também eram executados em ocasiões como casamentos, em festas, nas residências dos nobres, e até mesmo em entradas solenes nas cidades (BOURCIER, 2001).

Em relação aos organizadores e participantes dos ballets, no início eram compostos por pessoas da corte, acrobatas e funâmbulos, e a criação dos *entrées* com grau de dificuldade maior, como as danças geométricas, ficavam a cargo dos mestres de dança. Entretanto após a morte de Luís XIII, levou-se cerca de trinta anos para a exclusão total dos bailarinos amadores, pelos profissionais da dança. E ainda neste período o ballet da corte começa a desaparecer (BOURCIER, 2001).

Com a morte do rei, o ballet da corte sofre para se manter, e só tem um aumento na prática em 1651, no *Ballet de Cassandre*, com o rei dançarino debutando aos treze

anos, porém a partir de 1673, volta a desaparecer aos poucos, sendo extinguido no final do século (BOURCIER, 2001).

Diante da queda do ballet da corte, a dança clássica entra em ascensão com a ajuda do rei Luís XIV (BOURCIER, 2001).

Em 1661, Luís XIV cria a Academia Real de Dança, com o objetivo de oferecer regras e rótulos de beleza formal, estabelecendo a missão de conservar, de modo a não apresentar nenhum espetáculo de dança novo antes da aprovação dos acadêmicos. Em contrapartida, a academia não conseguiu manter a sua missão e cessou todas as suas atividades em 1780 (BOURCIER, 2001).

Mais especificamente sobre o desenvolvimento da dança clássica podemos atribuir a Charles-Louis-Pierre de Beauchamps mestre de dança da França, a responsabilidade pela elaboração e codificação da técnica clássica. Foi Beauchamps que definiu as cinco posições básicas do ballet clássico, ou seja, maneiras de afastar ou aproximar os pés, para que o bailarino possa encontrar seu equilíbrio sem incomodo, seja enquanto anda, dança ou até mesmo parado (BOURCIER, 2001).

A configuração do palco nos teatros contribuirá muito para as mudanças na dança clássica. Antes, a plateia ficava em volta, neste momento, a plateia ficava somente de um mesmo lado. Assim, o bailarino precisava ficar de frente todo o tempo inclusive durante os deslocamentos, como solução do problema resolveram então virar os pés e joelhos para fora. Somado a isto, quanto mais elevado o palco se tornava, maior era a perspectiva de visão do público e com isso, começou a se usar mais figuras verticais de movimentos e os saltos (GARAUDY, 1980).

Com a criação da Academia Real de Música e Dança a partir de 1672, surge realmente a profissionalização, com renda fixa, onde já existia uma competição para entrar no corpo de baile e conseguir o emprego de solista (BOURCIER, 2001).

Foram Pierre Beauchamp e a academia de dança que levaram o ballet clássico para o academicismo e transformaram a meta do ballet na perfeição técnica, sendo a clareza, o equilíbrio e a ordem elementos essenciais, mesmo que isso leve a uma rigidez, afastando a arte, da vida e da expressão (GARAUDY, 1980).

Apesar do ballet da corte ter acabado, Beauchamps desenvolvia a sua dança em cima dos passos da dança da corte, no qual a partir dos movimentos naturais tornavam-no artificial por exigir do movimento o seu máximo (BOURCIER, 2001).

Com o Romantismo, e o desenvolvimento da dança moderna, George Noverre apostava no *ballet d'action*, o que colocava ação na dança expressando emoções

verdadeiras em seus movimentos, pois para ela a dança era mais do que técnica física, e sim um meio de expressão dramática e de comunicação, infelizmente ele era um dos poucos que pensavam deste modo (GARAUDY, 1980).

Com a Revolução Industrial no século XIX, o ballet clássico passou a ter uma evasão da realidade. Em 1826, se desenvolveu a sapatilha de ponta, pela bailarina Maria Taglioni, assim a predominância da mulher no ballet se consolidou e ficou a cargo do homem somente o papel de *porteur* para a elevação da bailarina quando ela não conseguia sair o suficiente do chão na realização dos saltos (GARAUDY, 1980).

Segundo Agostini (2010), durante o período romântico do ballet clássico, para o espanto de muitos, os corpos das bailarinas eram mais avantajados, suas roupas cobriam até os joelhos e a dança era mais romântica e menos virtuosa. Isso se deu por conta do contexto da época, em que a tendência da burguesia europeia era negar os seus problemas, elevando a popularidade desse período. Com a mudança para a Rússia do centro mundial do ballet, as percepções de corpo se modificaram, dando mais ênfase em uma técnica mais apurada e diferenciada.

O coreógrafo francês Marius Petipa, começa então, a exigir em suas coreografias o que o ballet tem de mais virtuoso, técnico e atlético, impondo novas características para as bailarinas, sendo um corpo mais esguio, para poder: saltar mais, elevar mais as pernas, ter mais eixo de equilíbrio e girar mais (AGOSTINI, 2010).

Avançando um pouco mais no período do ballet romântico, já começa a se sugerir um corpo magro e franzino, a bailarina deveria demonstrar delicadeza e fragilidade, além disso ressaltava-se a técnica em linhas e ângulos, movimentos aéreos de qualidade, leves e contra gravidade, e a sapatilha de ponta se torna um fator muito importante nesse modelo romântico (MOURA, 2001).

Ainda no século XIX, o ballet emigrou para a Rússia, com Petipa. Após isso, o ballet voltou a ser um ornamento de um regime aristocrático, uma arte eclética que não adquiriu muito dos países pelos quais tinha passado (Itália, França e Rússia). Foi principalmente Petipa que criou a dança Russa (GARAUDY, 1980).

No século XX, o importante da dança moderna não era a expressão e sim mostrar o corpo e seus movimentos sem virtuosismos, a atenção deveria estar voltada para o corpo e em como ele se movimenta (SILVA, 2008). Apesar disso, existem documentos que relatam a existência de uma busca por métodos que fornecessem ao corpo novas possibilidades de exprimir e imaginar experiências de vida durante um período novo e perturbador da história (GARAUDY, 1980).

Mesmo com a maquinização do corpo, do movimento e da dança, podemos refletir que de acordo com as experiências é que mudamos nossos caminhos e visão de mundo, e isso também acontece com o corpo e com a dança, pois possuem capacidade de produzir fenômenos que nem existem, de tão poderosos e cheios de possibilidades que são.

Na dança esses fenômenos podem ser criados a partir da integração do ver, fazer e sentir. Ou seja, adquire experiência pela visão, executa pelo fazer e sente com a emoção da situação. Para Helen Moller, professora de dança moderna em 1918, a dança tem que vir do coração, pensando desta maneira exclui qualquer requisito de corpo perfeito (COURTINE, 2008).

Sobre a dança moderna, o corpo deveria ser forte e natural, até mesmo mostrar a feiura, corpos com movimentos mais livres que o ballet clássico quanto as roupas e sapatos para mostrar mais a expressão corporal. Foram coreógrafas como Isadora Duncan, Martha Graham e Mary Wigman que disseminaram esses novos padrões (MOURA, 2001).

Por sua vez, Isadora Duncan, reafirmando o natural, foi uma das primeiras bailarinas a não usar mais o espartilho, que era forma de “segurar o corpo no lugar”, para ela, o espartilho deformava o corpo, havia pouca possibilidade de respirar e apertava os órgãos (COURTINE, 2008), ou seja, era muito incomodo usar essa peça de roupa ainda mais para dançar.

Em 1930, Martha Graham colabora com a técnica da dança tratando a bacia como o centro de gravidade, sendo fundamental para dançar. Encontrar o eixo do seu próprio corpo é conseguir dançar mantendo sempre o seu equilíbrio corporal, executando com qualidade os movimentos que vão compor a coreografia. Assim como Martha, Mary Wigman, também contribui para o desenvolvimento da dança moderna afirmando que é através da respiração que controlamos as funções musculares e articulares, para além disso, o corpo também se dilata, contrai, estira e se encolhe, para compor cada movimento, tornando-o contínuo (COURTINE, 2008).

O coreógrafo George Balanchine, na década de 60 e 70, em relação ao corpo da bailarina acabou reforçando a redução do peso corporal possuindo uma parcela importante na reafirmação desse padrão, em um momento que artistas experimentavam um pouco mais de diversidade de corpos (MOURA, 2001).

Na dança pós-moderna já se consegue enxergar uma maior diversidade de corpos, técnicas e temas, utilizando de corpos mais “comuns”. A dança

contemporânea surgiu no contexto de culto ao corpo nos anos 80, e com isso restaura o padrão de corpo técnico, modelado e construído, utilizando de diversas técnicas para a sua obtenção da estética perfeita (MOURA, 2001).

Segundo Moura (2001), é possível ver uma modificação dos corpos na história da dança, mas essa transformação acontece aos poucos e não radicalmente. Isso pode ser observado durante a seção, pois no início as pessoas que dançavam possuíam corpos normais, mas com o passar do tempo as necessidades da modalidade mudaram e assim os corpos precisaram se adequar para atender a essas demandas, passando então a ser um corpo cada vez mais magro. Visto que o corpo até agora foi tratado apenas como uma ferramenta utilizado pelo ballet, veremos na próxima seção o que realmente o corpo representa, além de um instrumento de trabalho para a dança.

4.2 DEFINIÇÃO DE CORPO

Em cada sociedade e cultura, o corpo possui diferentes representações e significados:

Ao pensar em “corpo” é preciso considerá-lo como um conjunto de significados que cada sociedade determina para os corpos, significados estes que caracterizam o que é o corpo de várias maneiras (BONETTI, 1998).

Bonetti (1998), ajuda a entender o corpo que expressa a cultura construída pela sociedade, afirmando também que a partir disto podem ser criadas regras sobre esse corpo, gerando preconceito, repreensão, criação de normas e padronização, além de criar um único conceito de beleza.

Por isso que ao nos referirmos a um corpo, estamos diante de toda uma história. Cada um deles sofreu diversas influências durante toda a sua existência, foi construído e desconstruído de acordo com o contexto cultural e histórico no qual estava inserido.

Essas influências acarretadas pelo contexto cultural, podem ser compreendidas pela sua condição cultural (SILVA; PORPINO, 2013). Deste modo a cultura se mostra essencial para o entendimento do corpo como um todo.

Levando em conta que o corpo é uma forma de linguagem, tudo o que se vive pode ser expressado através dele, um sentimento, um gesto, assim como Katz et al. (2001) diz que eventos de fora do corpo passam a poder ser traduzidos pelo corpo.

Segundo Katz et al. (2001), o corpo ainda irá demorar muito para ser entendido como algo estável, mas ao mesmo tempo adaptativo; individual, mas também geral.

Desta forma, não podemos tratar o corpo como se ele fosse um computador que recebe instruções e as realiza passivamente. O corpo é mais que isso, tem sentimentos, desejos e necessidades, é algo complexo nada fácil de entender.

Considerando a complexidade da noção de corpo, ainda mais complexo fica o entendimento deste corpo quando a ele associamos a noção de corpo ideal, cuja a individualidade corporal torna-se padronizada.

4.3 CONSTRUÇÃO DO CORPO IDEAL

O corpo segundo Lara (2007) reflete as influências da sociedade sendo, portanto, uma construção social. De acordo com Moura (2001), esse corpo e o seu conceito de beleza mudam de geração para geração, mas as mulheres continuam sendo mais afetadas pelos padrões e essa cobrança se tratando de bailarinas aumenta ainda mais.

Para determinar a beleza, Silva e Porpino (2013) levam em consideração os valores, códigos e experiências que são criadas culturalmente por um grupo social.

Além disso, segundo Lara (2007), as técnicas do corpo são construídas a partir das relações que o ser humano estabelece, assim como todas as ações dos indivíduos que são condutas “prático-morais e expressivo-comunicativas da vida coletiva”.

Podemos afirmar então que o físico esperado é o magro, longilíneo e com baixos índices de massa corporal, além de serem características apresentadas pela mídia como o ideal e as mulheres por sua vez procuram possuir cada vez mais (DAMASCENO et al., 2006).

Russo (2005) relata que devido a extrema vontade de emagrecer e ter um corpo dentro dos padrões exigidos, é deixado de lado a qualidade de vida, diminuindo assim a saúde do indivíduo que visa somente a estética.

Dentro do ballet clássico não foi diferente, e através de Marius Petipa que se começou a utilizar o que o ballet tem de mais virtuoso, atlético e técnico e a partir disto foram desenvolvidas algumas características para o corpo das bailarinas, como um corpo mais esbelto e alongado que pudesse desenvolver melhor funções como saltos, giros, elevações de pernas, e maior equilíbrio (AGOSTINI, 2010).

4.4 GLOBALIZAÇÃO COMO DISSEMINADORA DO CORPO IDEAL

Apesar do desenvolvimento do corpo perfeito ter sido ocasionado pelo contexto histórico vivido pela sociedade, um fator determinante na disseminação desse padrão em magnitude global, foi a globalização.

Segundo Bonetti (1998) é com a difusão da globalização que os padrões de comportamento são afetados, em quesitos como hábitos, costumes, modo de viver e mais especificamente, na concepção de beleza e estética corporal.

Outro resultado da globalização, está relacionado com as diversas culturas que são integradas nesse processo, reunindo diferenças e semelhanças. Tanto que, segundo Bonetti (1998) um dos objetivos da globalização, é a homogeneização dos princípios culturais, como a linguagem, estilos de roupas e conceitos de beleza corporal, o que acaba favorecendo o sistema capitalista no comércio e na indústria, sejam eles, as cirurgias plásticas, produtos de beleza, dietas e ou tratamentos especiais.

Não somente a globalização, mas também o capitalismo contribuiu muito para a proliferação da padronização corporal, de modo que segundo Russo (2005), foi através do comércio e da indústria que o culto ao corpo também se potencializou, além de vender uma interpretação de beleza falsa e difícil de ser atingida pela sociedade.

Em decorrência dessa comercialização em volta do corpo e com a influência da globalização através da mídia, Russo (2005) infere que o corpo precisa seguir as regras preestabelecidas pela mídia sobre o modelo de beleza estática idealizado, para que assim possa ser aprovado socialmente. Nota-se realmente, que as pessoas se esforçam para serem aceitas pela sociedade, e estar fora dos padrões significa dar motivos para comentários e críticas.

Falamos muito sobre o modelo ideal de corpo para a sociedade, então, segundo Bonetti (1988) o modelo estético de beleza ideal, a ser observado e imposto pela sociedade, preza que as pessoas devem ser magras e altas, seus corpos devem ser bem trabalhados e seus rostos simétricos. O autor ainda acrescenta que muitas vezes há abuso de dietas e exercícios físicos na busca pelo corpo perfeito (BONETTI, 1998). E como se não bastasse o que já foi exposto, em muitos casos, as pessoas também estão dispostas a se submeter a cirurgias, afim de se enquadrar melhor no que diz respeito a uma boa aparência física.

Apesar disso, é difícil notar nas ruas um segmento único de ideal corporal, tanto que Moura (2001), afirma que a sociedade não se encaixa nesses padrões impostos pela mídia e apesar disso, continuam cobrando de si e dos outros para pertencerem a ele.

Em suma, a globalização apesar de proliferar um conhecimento cultural essencial para a sociedade, por outro lado disseminou através das mídias uma busca desenfreada pelo corpo belo que permeia e ganha forças a cada dia.

Podemos ver essa influência diretamente na dança, pois segundo Garaudy (1980), a dança humaniza a natureza e dá poder para dominá-la, mas em contrapartida tem sido muito mais dominada pelos meios de comunicação de massa, fazendo que a participação diminua cada vez mais.

4.5 CORPO PERFEITO DOS BAILARINOS

4.5.1 CARACTERÍSTICAS QUE COMPÕEM UM CORPO PERFEITO

O corpo a todo instante recebe as influências do contexto inserido e acaba por ter que se adaptar a essas exigências:

Parece que o corpo das bailarinas é uma massa de modelar, que ao longo de anos, vai se modificando, mesmo que de maneira imposta e despercebida por elas, numa cultura corporal elitista e rotuladora. (AGOSTINI, 2010).

A técnica do ballet clássico busca sempre pela perfeição, em todos os quesitos, ou seja, na técnica, na expressão e nos corpos dos bailarinos.

O ballet clássico, é considerado a base para todas as danças, e para obter sucesso em outras modalidades, é fundamental possuir conhecimento sobre o mesmo, pois fornece ao bailarino uma melhor percepção do seu próprio corpo, tornando o movimento mais consciente, aprimorando a técnica, alongando e alinhando o corpo, ou melhor, deixando o corpo mais preparado tecnicamente para dançar.

Fora isso, ainda existe a preocupação com o corpo que vai dançar, ao entrar em uma aula de ballet clássico é nítido o padrão do corpo que encontramos, pois, é muito difícil identificar algo diferente do que uma bailarina magra e longilínea.

Esse padrão de corpo que encontramos nas academias de dança interagem, segundo Agostini (2010) com a realidade vivida pelos bailarinos, pois sendo uma

modalidade antiga, o ballet sofreu diversas influências culturais e históricas até chegar ao padrão conhecido atualmente.

Levando em conta essas influências e as mudanças em relação ao corpo, muitos autores apresentam em suas falas o que se espera do corpo físico do bailarino nos dias atuais.

Os autores Anjos, Oliveira e Velardi (2015) afirmam que o esperado dos bailarinos são características como verticalidade corporal mantida pela noção de eixo alinhado à coluna vertebral, e um corpo magro e leve. Para Agostini (2010) o corpo deve ser longilíneo, magro, pernas em posição de “X”, parte superior do pé mais ressaltada, as mulheres não podem ser muito altas, possuir flexibilidade, força isométrica, e estrutura biomecânica de quadril com encaixe do fêmur mais aberta. Ou seja, são características bem específicas para o tipo de exercício exigido ao dançar.

Além da magreza, da flexibilidade e da técnica, outra característica importante é a força muscular, para poder suportar os treinos e assim apresentar uma grande eficiência na modalidade, ou seja, o corpo magro e sem curvas não pode atrapalhar o desempenho da bailarina na dança (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015). Para isso, é necessário um treinamento físico complexo para melhorar o condicionamento e conseqüentemente o seu desempenho na dança, isso ainda é potencializado a partir do momento em que acontece a profissionalização, cuja a responsabilidade com o corpo perfeito aumenta ainda mais (HAAS; GARCIA; BERTOLETTI, 2010).

Dessas características citadas pelos autores, o corpo magro sempre é um dos primeiros a ser lembrado, isso porque o ganho de peso sempre foi algo considerado inapropriado. Segundo Moura (2001) desde a época das primeiras bailarinas o aumento do peso era criticado e rendiam muitos comentários duros e cruéis.

Espera-se também encontrar em um bailarino, em ocasião da exigência da modalidade, uma rígida disciplina corporal e uma técnica perfeita, ao mesmo tempo em que é necessário demonstrar leveza, delicadeza e beleza, observando a existência de muita preocupação com a geometrização do corpo e dos movimentos, modelo este que existe desde o ballet da Corte, onde as referências eram aos jardins geométricos dos palácios europeus. (LIPPE, 1988 *apud* GONÇALVES, TURELLI e VAZ, 2012).

Apesar de todas as “qualidades” que os autores idealizam no bailarino, o corpo que vai dançar precisa ser saudável e funcional para que a eficácia e desempenho durante a prática não seja comprometida, sendo isso considerado essencial para a profissionalização (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015).

O ballet clássico, portanto, exige um corpo adequado fisicamente e tecnicamente, o que causa cada vez mais uma constante insatisfação com o corpo (MOTA, 2015). A frustração de um bailarino pode ser potencializada caso não se enquadre no corpo perfeito, e possua dificuldades em adquirir e aprimorar a técnica, pois a concepção vigente preza que para possuir uma boa técnica é necessário possuir um bom corpo, e um não pode ser alcançado sem o outro.

4.5.2 CORPO, TÉCNICA E EXPRESSÃO

Os autores Anjos, Oliveira e Velardi (2015) pensando nas necessidades da modalidade, desenvolveram a tríade da bailarina, que consiste na integração entre a anatomia, a técnica e a expressão.

A anatomia na tríade da bailarina significa que anatomicamente, a bailarina precisa já nascer e desenvolver um corpo favorável para a modalidade, isso inclui comprimento de braços e de pernas, preferencialmente em formato de “X”, predisposição para ser magra, colo de pé avantajado, ausência de seios e glúteos, sendo, portanto, a condição do indivíduo (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015).

Sobre a técnica, a bailarina necessita adquiri-la perfeitamente, entretanto, isto é fruto de horas de ensaio, repetições de exercícios de técnica. Esse treinamento pode causar dores, pois muitas vezes a sapatilha e exercícios machucam, principalmente quando se tratam de exercícios de flexibilidade, e é normal ver bailarinas com expressões de sofrimento e doloridos após exercícios e ensaios intensos. Segundo Anjos, Oliveira e Velardi (2015), é a vontade que cada indivíduo tem de melhorar.

Em relação a expressão que compõe a tríade da bailarina, a dança visa passar para os espectadores um sentimento, seja ele de felicidade, amor, tristeza, sofrimento, entre muitas outras possibilidades, criadas a partir do tema da coreografia. Executar um movimento, um passo por si só não é dançar, é apenas reprodução. Para dançar, é necessário sentir. Segundo Anjos, Oliveira e Velardi (2015), é o que está fora do corpo.

4.5.3 A IMPORTÂNCIA DA DEDICAÇÃO E DA DISCIPLINA DENTRO DA DANÇA

Mais do que as características da Tríade da bailarina, segundo Mota (2015), para atingir o máximo de desempenho como bailarina, são necessárias diversas

outras habilidades, incluindo disciplina e dedicação, o que a fará ter destaque em qualquer âmbito.

A disciplina e a dedicação regem o ballet clássico, desde as vestimentas até a técnica. A perfeição começa pelos cabelos bem presos e roupas impecáveis, e permanece durante toda a aula, desde a preparação para começar um exercício até o último momento do ensaio. São qualidades como essas que permitem que uma bailarina se torne realmente boa, e aprimore cada vez mais o seu corpo e a sua técnica para dançar.

A bailarina por se dedicar muito aos ensaios e a dança, muitas vezes acabam até exagerando e passando dos limites. Na pesquisa de Gonçalves, Turelli e Vaz (2012), foi declarado pelos atletas, bailarinos e treinadores que é necessário levar o corpo até o seu limite para atender às regras e dispositivos para torná-lo mais potente e capaz de executar com perfeição as técnicas requisitadas, além disto, os bailarinos ainda justificam a violência contra seu próprio corpo como sofrimentos e sacrifícios legítimos, honoráveis e de engrandecimento.

4.5.4 CONSEQUÊNCIAS DA BUSCA PELO CORPO IDEAL NA DANÇA

Por conter tantas exigências, muitas bailarinas não conseguem seguir carreira no ballet, passando pela frustração de não conseguir se profissionalizar, sendo assim acabam tentando encontrar uma outra forma de voltar para o ballet, geralmente como professores de dança (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015).

Fora a frustração, outras consequências dos requisitos do ballet que tanto exclui pessoas são, segundo Castro, Magejewski e Lin (2017), os distúrbios alimentares, pois constataram em seu estudo que os distúrbios alimentares estavam presentes em 10,34% de 29 bailarinas que compuseram a amostra. Deste modo a busca incessante pela magreza torna os praticantes de dança um público com tendências a desenvolver distorções de imagem e distúrbios alimentares.

Os resultados de Castro, Magejewski e Lin (2017) foram semelhantes aos de Haas, Garcia e Bertoletti (2010), ambos encontraram que as exigências do ballet clássico acarretam insatisfação e distorção de imagem corporal, além de considerarem esse público um grupo de risco para distúrbios e transtornos de comportamento alimentar, sendo prejudicial à saúde dos bailarinos. Ademais, Simas

e Guimarães (2002) também atestam que bailarinas e modelos demonstram um risco muito alto de desenvolvimento de anorexia nervosa e bulimia.

Infelizmente, esses resultados também foram encontrados na pesquisa de Carvalho, Neves e Miranda (2012), com adolescentes entre 10 e 12 anos que praticavam ballet clássico amador, mas que já apresentavam uma alta frequência de distorção de imagem. Esses resultados são frutos criados pelas pessoas que as rodeiam, pois desde muito jovens a cobrança pelo corpo belo já se mostra muito presente dentro das academias de dança, o que desencadeará futuramente problemas mais sérios nos bailarinos em relação ao seu próprio corpo, como já foi visto anteriormente.

No entanto, de acordo com as pesquisas de Mota (2015), a maioria das bailarinas que não se incomodam com a exigência do corpo perfeito, são aquelas de que alguma forma já se encaixam dentro dos quesitos preestabelecidos, todavia as praticantes que possuem um biotipo diferente do exigido, são as que mais sofrem, pois se sentem diferentes e conseqüentemente são as mais cobradas.

Para além disso, Mota (2015), em relatos da sua pesquisa, constatou a presença de muitos comentários maldosos para as bailarinas fora do peso, dado que a reação das pessoas era sempre de negação, seguido de comentários de mal gosto, o que acarreta uma diminuição da autoconfiança e da autoestima da bailarina.

Moura (2001), diz que na dança a preocupação ultrapassa a estética do corpo, colocando sobre julgamento o desempenho e o caráter dos bailarinos, no qual é esperado que o aluno modifique seu próprio corpo para se encaixar nos padrões e caso não venha a conseguir é taxado como preguiçoso e sem força de vontade.

Em contrapartida, na pesquisa de Mota (2015), as bailarinas deixam claro que não existe essa necessidade de estar dentro dos padrões, principalmente se estão praticando por lazer e satisfação pessoal, deste modo entendemos que essas exigências para com o corpo das bailarinas vêm de fora, ou seja, da sociedade que acredita que para ser uma boa bailarina é necessário ter um corpo perfeito.

Outras conseqüências que a busca pelo físico ideal pode causar aos bailarinos, está relacionado com as lesões. A tendinite e a retificação lombar, por exemplo, são frutos de repetições errôneas e excesso de contração, forçando o corpo a uma posição que anatomicamente os bailarinos não possuem (MORAES, 2016), e o pior disso tudo são as dores das lesões que podem permanecer e incomodar a pessoa para o resto de sua vida, mesmo que a atividade como bailarina seja interrompida.

Existem muitas coisas por trás da aparência dos bailarinos, em decorrência desse estereótipo crido para eles, seja em relação a insatisfação com o seu corpo, as dores das lesões, o mal-estar em relação ao movimento que será realizado, e ou a falta de técnica, que são consequências por não terem um corpo ideal. Os bailarinos também sentem, e não são máquinas para ter um padrão específico de corpo e movimento.

4.5.5 A DANÇA: MUITO MAIS QUE UM CORPO PERFEITO

Para ajudar a entender que o corpo que dança é um corpo que sente, e que não precisa ser perfeito em tudo, podemos conferir em algumas coreografias de dança moderna da década de noventa, histórias dramáticas e únicas com produções que apresentam sempre o corpo no seu limite (físico e psicológico). Win Wandekeybus, por exemplo, coreógrafo holandês, em *Mountains Made of Barking* (1996), coloca um cego como solista, e ou o Grupo inglês Candoco, que trabalha em Los Angeles, com um elenco composto por dançarinos paraplégicos (SILVA, 2008). Levando isso em consideração como podemos afirmar que quem dança precisa ter um corpo específico sendo que inclusive paraplégicos e cegos conseguem dançar? Isso acarreta ainda mais questionamentos: o ideal de corpo deve mesmo existir? É o único apto a dançar?

A dança pós-moderna de hoje não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. Tudo é permitido. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, nudez, imperfeições e qualidades do ser humano, falando de si próprios, para uma plateia que se identifique com o que vê. (SILVA, 2008).

Seguindo essa linha, Lacince e Nóbrega (2010) estudaram a coreógrafa Mathilde Monnier, que diz que a dança precisa de um corpo vivo, com seus defeitos e movimentos ordinários. Ou seja, o corpo certo para dançar deve ser um corpo que com suas imperfeições procura demonstrar o melhor de seus sentimentos, com intensidade e passando verdade para seu público, e dessas imperfeições ser um corpo que cria movimentos novos.

Já para Moraes (2016), o mais importante é a qualidade do movimento, por exemplo, realizar uma única pirueta, completa do início ao fim, ao invés de realizar várias, porém sem uma boa finalização.

Diante disto, o mínimo necessário para dançar é a participação, mesmo o corpo que não é trabalhado para essa prática, consegue dançar, basta ter empenho, pois a

partir disto, dá sentido para a consciência sobre a tensão nos músculos, o equilíbrio e o comando (GARAUDY, 1980), a dança perpassa a perfeição do ballet clássico, dança não se resume apenas a corpos perfeitos, e nem a técnicas perfeitas.

Ao tentar entender a dança como um todo, Garaudy (1980) nos ajuda a refletir a dança como algo a mais que uma simples representação, complementando-a com a expressão de sentimentos, e a partir disso podemos perceber que assim como as emoções, a dança também carrega consigo uma intensidade e complexidade gigantesca, talvez só quem realmente dança poderá sentir, mas são poucos que conseguem transmitir esse turbilhão de emoções que devem ser propagados pelo corpo através da dança.

Para quem dança, o corpo se transforma a cada coreografia, na qual retrata uma infinidade de fatos totalmente diferentes entre si, exigindo do bailarino a dar uma intenção correta para cada ocasião, seja de felicidade, tristeza, angustia, paixão, sensualidade, euforia e muitas outras emoções.

A dança é a expressão através dos movimentos organizados e significativos de experiências que ultrapassam as palavras e a mímica, a dança faz parte do amor, é natural, e não seletiva é da natureza do ser humano, um modo de viver o mundo, é conhecimento, arte, religião (GARAUDY, 1980).

Portanto, um bailarino muito mais que um corpo perfeito, tem que oferecer um envolvimento de corpo e alma para com a obra, se doar por inteiro, independentemente de ser considerado apto ou não para dançar. Só assim se tornará um bailarino que se destaque entre tantos outros.

Levando em consideração o que foi desenvolvido até o momento, julgamos a expressão como um dos fatores mais importantes na dança, contudo, nota-se no ballet clássico que essa expressão muitas vezes é subjugada por um pretense ideal de corpo para a dança clássica.

4.6 COMPANHIAS DE DANÇA E SEUS CRITÉRIOS NA ESCOLHA DE PERFIS DOS BAILARINOS

Ao abordar os critérios em relação ao corpo ideal encontramos o perfil esperado para o bailarino pelos espectadores, professores e academias de dança. Seguindo esse raciocínio o interessante para as companhias que trabalham com dança principalmente profissional e de competição, é a seleção de bailarinos que

possuem um bom corpo, uma boa técnica e boa expressão para compor um grupo de dança homogêneo.

É importante salientar que um bom corpo ainda é de extrema relevância na escolha e aprovação de bailarinos pelos jurados, pois é um fato que bailarinos fora dos padrões ainda sejam rejeitados em sistemas de profissionalização das companhias de dança.

Neste momento, vamos explorar um pouco mais como essas seleções se iniciaram, bem como quais são os sistemas de avaliações, seus critérios de escolha dos bailarinos, e como o corpo interfere nesse processo.

Levando em consideração a seletividade do ballet clássico, as academias querem que os bailarinos também sejam excelentes. Para isso, é frequente que haja audições dentro das companhias de dança.

As audições já existem há muito tempo, como os bailarinos que no começo do século XX, eram vistos como máquinas pelos críticos tradicionais da dança, logo eram utilizados métodos de comparação, que consistia na execução de uma sequência de movimentos, para através disso analisar a competência do bailarino (GARAUDY, 1980).

Tratando o ballet clássico dessa forma tão tecnicista, não é possível perceber as variadas possibilidades que a dança trás em relação as emoções, criatividade, representação, expressão, interpretação e relação com a vida que a dança pode apresentar. Nota-se, portanto, uma neurotização acerca da técnica e do corpo máquina que os bailarinos devem possuir.

Nos dias atuais ao apreciar uma apresentação de dança, seja de cunho competitivo ou não, podemos ver que a maioria dos grupos possuem uma hegemonia, em contrapartida, os que possuem pessoas acima do peso, ou seja, fora do padrão exigido, causa estranheza.

Bailarinos que não são magros, chamam muito a atenção, mas não pelo fato de serem bons, e sim pelo seu afastamento do ideal esperado. Muitos “apreciadores” fazem comentários preconceituosos, como por exemplo: “até dança bem por ser gorda”; “como consegue dançar com um corpo desse?”; “está no lugar errado”.

Em contradição ao assistir um grupo profissional de dança, torna-se impossível diferenciar os indivíduos que estão dançando, pois parecem as mesmas pessoas. Isso se dá porque, o esperado desses profissionais é um físico impecável, deste modo, excluindo qualquer possibilidade de negação de um perfil para os bailarinos.

Esse perfil corporal foi desenvolvido culturalmente para as praticantes de ballet clássico, e disseminados pelas grandes companhias de dança. Devido a isso, para alcançar uma ascensão em sua carreira e se profissionalizar é essencial se apropriar desses aspectos pois cada vez mais as academias procuram por este ideal em seus bailarinos (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015).

Analisando o histórico do ballet clássico, já no século XIX, Napoleão Bonaparte instaurou no Ballet da Ópera de Paris, a meritocracia militar, tudo isso para evitar os favorecimentos dentro da instituição, portanto para os papéis mais requisitados, eram feitas provas para escolher quem estava mais apto (MORAES, 2016).

Foi, portanto, com Napoleão Bonaparte que começaram os testes, e atualmente para se profissionalizar na dança, segundo Nascimento (2017), ainda são utilizadas das provas e audições, para que sejam selecionados os melhores bailarinos com aptidões e condições recomendáveis, sendo os critérios de escolha determinados por cada academia, visando as necessidades e capacidades dos escolhidos para o seu crescimento como bailarino. Nascimento (2017) ainda cita algumas das provas que existem para os bailarinos nas escolas de formação que são as provas de avaliação de capacidades, provas de seleção, exame classificatório e provas de aptidão.

Em ocasião desses processos de seleção, é visto uma alta preocupação em manter um biotipo magro, não só para audições, mais também em vésperas de apresentações de espetáculos, competições, testes e processos de profissionalização (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015), tudo isso para demonstrar aos avaliadores o padrão corporal esperado, muitas vezes utilizando de métodos como laxantes, indução de vômito, privação de refeições e até mesmo de líquidos, que são métodos desesperados, para não correr o risco de sofrer com críticas e até mesmo comentários preconceituosos.

Apesar do foco estar no corpo, também podemos dizer que outros atributos são necessários quando falamos de profissionalização, assim Nascimento (2017), diz que as audições de companhias profissionais têm como objetivo selecionar bailarinos que possuem qualidades físicas, mas que também tenham atributos técnicos, interpretativos e de improvisação.

A partir do momento que as companhias de dança escolhem contratar bailarinos para compor o seu elenco, os mesmos são escolhidos rigorosamente, e o ballet clássico como profissão se torna ainda mais exigente, e requer muita dedicação

e disciplina para cumprir com o seu trabalho na companhia (ANJOS; OLIVEIRA; VELARDI, 2015).

Segundo Moraes (2016), as escolas e conservatórios de dança possuem ainda uma hierarquia militarizada, sendo visível uma certa tirania por parte dos coreógrafos que infelizmente só se importam em ensinar pela cópia, sem questionamentos, tratando os corpos dos bailarinos como se fossem engrenagens de um sistema, desse modo a autora quer dizer que os mesmos podem ser substituídos, são apenas peças que não servem mais e podem ser trocadas. Podemos então, perceber como o ballet clássico se torna seletivo e desumanizado, quando o verdadeiro sentido da dança é passar a emoção e sentimento através dos movimentos, o bailarino tem que viver a coreografia, não pode apenas executar, isso não é dança.

Mota (2015) pode constatar que o universo da dança por ser muito competitivo, reflete nos bailarinos o repúdio por parte de alguns professores, companhias de dança e até mesmo dos próprios bailarinos o carma que é estar fora do padrão de corpo da modalidade, pois a busca pela perfeição é incessante e por consequência a competição ao invés de ser saudável, se torna um martírio, o que pode até mesmo fazê-los desistir de praticar a modalidade.

Esse excesso de competição pelo corpo perfeito entre os bailarinos é muito visto durante os bastidores de eventos artísticos, que acaba comprometendo o bem-estar. Fica muito claro, que um espera ser mais que o outro: o mais alongado, mais flexível, mais magro, mais técnico; além disso tem orgulho de demonstrar o quanto pode ser melhor que o outro. Estes aspectos são instigados dentro da própria companhia, na qual os bailarinos se esforçam além do possível para conseguir um papel de destaque, ou até mesmo para compor a primeira fila do grupo.

Para os bailarinos, participar de audições nem sempre é fácil, gera frustrações, mal-estar e leva os bailarinos a tomarem decisões drásticas para com o seu corpo e as companhias que realizam esses testes e impõe critérios de escolha, estão reafirmando a ideia de que o bailarino tem que ser perfeito em tudo.

4.7 INFLUÊNCIA DOS PAIS E PROFESSORES NA BUSCA DO CORPO IDEAL

Outra questão que queremos aqui pontuar, é que, de acordo com nosso entendimento, algo que acaba interferindo na valorização de um pretense corpo ideal

para a dança é a influência dos pais e professores envolvidos neste processo de aprendizagem.

Quando criança, os pais são os heróis, os primeiros amigos, as pessoas nas quais temos plena confiança, e que estão sempre dispostos a nos ajudar. Ao ingressar na escola, os professores também acabam se tornando o exemplo, e passando essa mesma confiança para com os seus alunos. Durante as aulas de dança, acontece o mesmo, pois os bailarinos depositam certa segurança e confiança em seus professores, principalmente em relação as dificuldades encontradas dentro da modalidade.

Assim, os pais e professores acabam por se tornar muito mais que exemplos para seus filhos e alunos, produzindo uma influência gigantesca sobre esses indivíduos, ademais podemos levar em consideração a experiência como bailarina em que as correções e exigências feitas pelos professores são de grande importância pessoal, gerando cobrança, muitas vezes até excessiva em busca da solução do problema, afim de demonstrar ao professor a sua melhora, outro desafio está relacionado com a falta de incentivos de alguns professores e pais, que quando é dada ajuda a aumentar o desempenho.

Na dança, tanto os pais como os professores querem o melhor para os seus filhos e alunos, porém, muitas vezes não percebem o mal que fazem ao cobrar demais de um indivíduo, principalmente no que diz respeito ao corpo ideal para dançar. Pesquisadores como Simas e Guimarães (2002) ajudam a corroborar essa ideia quando afirmam em suas pesquisas que em ocasião da busca incessante por essa perfeição corporal, e a pressão exercida pelos familiares e professores, são os bailarinos que sofrem, pois desenvolvem uma grande instabilidade emocional ficando mais propensos a desenvolver doenças.

Não podemos restringir a pressão pelo corpo ideal como algo somente para os bailarinos e pelas influências de seus pais e familiares. Segundo Damasceno et al. (2006) não só a família e professores exercem pressão, mas também amigos e principalmente a mídia pregam que estar acima do peso é socialmente ruim, destacando o corpo magro como correto, contribuindo para altos níveis de insatisfação corporal, afetando principalmente as mulheres (as bailarinas, portanto são consideradas um público de risco, primeiro pela maioria ser mulher e segundo pelas exigências da prática).

Diante de tanta imposição de um corpo trabalhado para dançar, Agostini (2010) ressalta a necessidade de um bom temperamento por parte dos bailarinos para suportar as cobranças dos coreógrafos sobre o seu corpo e seu desempenho. Podemos entender que para dançar, além do corpo é preciso ter um cuidado muito especial com o psicológico da bailarina, para que não seja coagida a encontrar métodos alternativos e nada seguros à saúde, afim de possuir a qualquer custo um corpo perfeito do qual a cobram tanto.

Na pesquisa de Mota (2015), foram realizados alguns questionários para bailarinas sobre os padrões corporais, e em relatos muitas bailarinas apontaram a cobrança por parte de seus professores um fator determinante para a perda de peso, deixando explícito a necessidade das bailarinas se encaixarem nos padrões para não serem alvos de críticas e comentários.

Em relação aos professores, na pesquisa de Silva et al. (2009), foi questionado a concepção de corpo a graduandos de educação física, constatando que os mesmos têm uma visão de corpo fragmentada quando estão nos primeiros anos, já os alunos dos últimos períodos têm uma visão de corpo mais integrado, além de ver no professor de educação física uma possibilidade de interferência sobre as orientações que dizem respeito a saúde, estética e técnica. Em contrapartida, Brasileiro (2012), analisou as Diretrizes de Graduação em Dança e constatou a importância da estética em sua formação em dança. Além disso, ao analisar também a apresentação da disciplina de Fundamentos da Dança da UFBA, Brasileiro (2012) encontrou que um de seus objetivos é “reconhecer a Dança enquanto produto estético”.

Diante disto fica o seguinte questionamento: já que esse corpo deve ser mais integrado, não deveríamos voltar os olhos apenas para a técnica e para a estética, e ademais, porque ainda se é visto na formação de professores, a dança como, primeiramente, um “produto” e para além disso, um produto “estético”?

Pessoas que trabalham diretamente com o corpo, precisam falar e desconstruir os biótipos que o cercam. Moura (2001), concorda, e atribui aos que trabalham especificamente com a dança o papel de mudar essa visão do corpo perfeito da bailarina que perdura até hoje.

Os preconceitos que rodeiam o mundo da dança são maléficos para as bailarinas. Por isso, cabe aos familiares e professores incentivar, orientar e sanar dúvidas da melhor forma sobre questões que por ventura podem surgir, principalmente, ao que se refere a alimentação, tomando muito cuidado para que

nenhum bailarino seja excluído de festas, amostras de dança e competições em função do peso (SIMAS; GUIMARÃES, 2002).

5. DISCUSSÃO

Ao analisar a história da dança, focando principalmente no processo de transição constituído do ballet da corte até a edificação e consolidação do academicismo clássico na atualidade, podemos destacar alguns fatos que nos ajudam a pensar sobre como o processo histórico contribuiu para a construção de um pretense “corpo perfeito” para a dança, além de reforçar o entendimento, expresso no âmbito da cultura, de que existe um “corpo ideal” para a dança.

Sendo assim, um primeiro fator importante na história está relacionado com o desenvolvimento da dança erudita no século XII, desencadeando o aumento das exigências técnicas perante a modalidade ballet da corte, na qual se transforma em uma dança mais direcionada a estética, uma vez que com o aumento da utilização de técnica, a modalidade começa a apresentar um maior nível de dificuldade.

Inesperadamente, esse aumento na complexidade fez com que os cortesãos, que inicialmente eram maioria na prática da dança, fossem aos poucos substituídos por indivíduos de classes menos privilegiadas, desde que os mesmos possuíssem conhecimento em acrobacias e artes circenses de modo a agregar uma técnica diferenciada, dificultando ainda mais o ballet da corte, deste modo apenas indivíduos capacitados poderiam participar, portanto já podemos notar uma seletividade no meio da dança.

O fato da dança se tornar seletiva, acabou excluindo muitos indivíduos que não se julgavam capazes de dançar, isto ainda no século XII, porém nos dias atuais podemos perceber a mesma configuração, ou seja, os indivíduos que não se inserem na dança desde a infância, não conseguem na juventude ou já na vida adulta, se inserir de fato no mundo do ballet, em decorrência do nível técnico que a modalidade preza, e para além disso, se levarmos em consideração o corpo esperado pelos bailarinos em relação a estrutura física, peso e nível de flexibilidade, se torna ainda mais difícil a inserção de pessoas jovens e adultas no meio da dança clássica.

Outro marco importante para as mudanças agora no ballet clássico, está relacionado com a criação da sapatilha de ponta, que se tornou mais um motivo de seletividade, pois a partir do momento do desenvolvimento dessa tecnologia, os homens foram excluídos, e as mulheres passam a precisar se adequar a este instrumento no qual os corpos necessitam ser sustentados nas pontas dos pés, dessa maneira, o corpo da bailarina muda de figura estética.

Entendemos que a utilização da sapatilha de ponta é algo que requer muito esforço e treinamento, para isso a bailarina precisa se dedicar ao máximo, porém, atualmente em academias, o que geralmente vemos é um preconceito diante as bailarinas que não possuem um corpo magro e estão utilizando das sapatilhas de ponta. Ao iniciar esse treinamento especializado, uma bailarina que não possui as características corporais esperadas, muito provavelmente será aconselhada a emagrecer e a ter um cuidado maior com o corpo, isso permanecerá até que a praticante adquira um corpo subjugado melhor para a prática. O que muitas vezes os professores não percebem, é o fato de o peso acima da média não atrapalhar no desenvolvimento da bailarina, seja no momento da utilização da sapatilha de ponta ou não.

Analisando o padrão corporal de bailarinos em competições de dança, festivais, congressos e apresentações, se tornou praticamente nula a participação de bailarinos clássicas fora do peso ideal em qualquer categoria seja ela infantil, juvenil, adulto ou avançado. Isso nos leva a outro questionamento: será que esses bailarinos não existem, ou só não participam desses eventos? Ao frequentar algumas academias, podemos perceber que com certeza eles existem, porém para as companhias sempre é preferível mostrar o que melhor se encaixa dentro dos padrões, mesmo que o nível técnico entre os bailarinos seja parecido.

Dado que a partir do momento que o ballet clássico vai se desenvolvendo, o grau de dificuldade se eleva e conseqüentemente faz melhor uso das técnicas, procurando sempre a perfeição, sendo imprescindível um corpo funcional para atingir ao objetivo. Muitos bailarinos atingem a finalidade esperada, ou melhor, possuem um excelente nível técnico, além de uma boa expressão, entretanto não conseguem emagrecer o bastante para se adequar ao esperado. Isto pode causar grandes frustrações, a bailarina é boa, mas não é considerada perfeita meramente em razão da sua estrutura física, que em nenhum momento atrapalha o desempenho durante uma performance. A importância dada ao físico ainda é muito grande, e isso nos faz perder muitos praticantes que poderiam se desenvolver e construir carreira na modalidade.

Ao investigar o ballet no período romântico, constatamos que havia a necessidade de a bailarina possuir um corpo frágil e magro a fim de demonstrar maior delicadeza ao público, ou seja, já era imposto aos profissionais da dança um estereótipo, ou melhor, um corpo perfeito. Analisando esse dado, podemos inferir que

a proposta dessa época era expressar através da visão do corpo a delicadeza, todavia, o próprio movimento corporal pode demonstrar delicadeza independente de seu peso, assim uma pessoa não precisa possuir um padrão de corpo para exteriorizar sentimentos, qualidades e atributos.

Levando em consideração esses estereótipos que rondam os corpos, no ballet cometemos muitas vezes o erro de considerar os corpos dos bailarinos como se fossem todos iguais, porém, por mais que sejam parecidos fisicamente, cada um adquiriu uma experiência, e passaram por momentos e períodos diferentes da história, carregando consigo necessidades e possibilidades que se diferem, não podendo ser tratado como igual e substituível, tornando o seu entendimento muito mais complexo.

Quando abordamos e tentamos entender o ideal de corpo, compreendemos que está muito mais ligado ao que a sociedade pensa sobre um corpo bonito, atualmente, um corpo magro além de significar saúde, também é sinônimo de beleza, no entanto antigamente um corpo mais avantajado possuía o mesmo significado. Desse modo, podemos exemplificar como a sociedade implica na definição corpo ideal, principalmente a partir da globalização, que além de disseminar, ainda comercializa e tenta tirar proveito da idealização do corpo perfeito.

De acordo com a análise realizada em função do físico dos bailarinos, nos artigos pesquisados, a figura magra e longilínea aparece sem dúvidas em maior quantidade, apesar de características como técnica, delicadeza, leveza, flexibilidade, e força muscular também serem listados pelos autores como fundamentais para uma boa bailarina. Pensando nestes atributos, um bailarino que os possui teoricamente obtém êxito em seu desempenho, principalmente quando isso vem atrelado a dedicação, contudo, se o principal, corpo magro, não faz parte desta lista, apesar de todo o restante o seu talento é ofuscado, e não levado a sério.

Em outras modalidades de dança, o corpo também é supervalorizado, principalmente quando se trata de um corpo que possa cumprir com as expectativas da coreografia e da aula como um todo, porém é mais flexível que o ballet clássico, sem deixar de atender as demandas, pois um corpo fora dos padrões é tolerado desde que não atrapalhe na técnica e na dança em si.

Tendo em conta tudo o que já foi analisado anteriormente, passamos a considerar cada momento e pequena característica que pode influenciar na mudança do corpo da bailarina, pois cada época, coreógrafo e até mesmo objeto desenvolvido para a dança interfere diretamente em como a bailarina deve se portar, principalmente

com o seu corpo, deste modo é visível entender que tanto a sociedade como o seu momento histórico causam interferência na visão de corpo dos bailarinos.

Infelizmente, esse pressuposto construído através dos diversos contextos históricos pelo o qual a dança passou continua sendo propagado nos dias atuais, como a supervalorização do corpo pelos coreógrafos e academias de dança, além disso, ao participar de competições de dança, os jurados ainda dão um valor excessivo para um corpo que se encaixe nos padrões da dança clássica.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a história da dança foi possível constatar que o corpo dos bailarinos sofreu grandes influências com o passar do tempo, iniciando com o aumento da complexidade da modalidade, visto que os coreógrafos precisavam engrandecer os seus trabalhos, e para isso era necessário alcançar a perfeição, afim de agradar cada vez mais os telespectadores do ballet clássico.

Alguns personagens da história da dança ajudaram a reforçar o mito de um corpo ideal para dança, dentre os quais enfatizamos Marius Petipa. Esse coreógrafo ficou bastante conhecido por reforçar a necessidade de selecionar um corpo de baile virtuoso, bonito e, principalmente, magro, esbelto e longilíneo, levando ao extremo a ideia de um padrão de corpo que deveria ser seguido à risca em suas coreografias. Para Petipa, o não cumprimento desses pré-requisitos idealizados afetava diretamente o movimento da apreciação estética, pelo espectador, atenuando seu impacto visual e a impressão do belo, expresso através das formas e linhas, advindas da sincronia de corpos longilíneos-padrão.

Muito da leitura moderna sobre o ballet clássico na atualidade herda essa noção de beleza preconizada por Petipa. Uma herança que se estende dos primórdios do ensino da dança, nas academias, até o cotidiano das companhias profissionais de dança e que afeta, inclusive o mercado da dança e o mecanismo de apoio empresarial que alimenta a dança no âmbito da cultura.

Podemos constatar também que a sapatilha de ponta auxiliou muito para a mudança na estrutura física da bailarina, tornando preferível um corpo magro sem muitas curvas, para facilitar a sustentação do corpo nas pontas dos pés enquanto dança.

Além disso, notamos que esse perfil perfeito dos bailarinos perdura até hoje e com a globalização tomou proporções ainda maiores, em relação ao corpo perfeito para agradar a sociedade, ou seja, muitos procuram a dança somente buscando o físico ideal, transformando o corpo das bailarinas em comércio, e sinônimo de beleza corporal perfeita.

Como se não bastasse a cobrança da sociedade, outro fato constatado pelo estudo é em relação a pressão gigantesca acerca dos bailarinos causada pelos pais e professores, que infelizmente continuam reproduzindo esse ideal de corpo criado historicamente para com os seus filhos e alunos.

De acordo com o estudo, o corpo é objeto de trabalho da dança, e deve ser bem cuidado, isto é, uma boa bailarina deve possuir um corpo impecável, magro, longilíneo e funcional para se adequar a qualquer condição e exigência de qualquer modalidade de dança, principalmente o ballet clássico. Em contraste a isso, o estudo também apresenta evidências de que um físico ideal não é tudo, existindo outras qualidades que devem ser tão valorizadas quanto o corpo perfeito.

São qualidades como dedicação e disciplina que podem levar qualquer bailarino ao auge, o trabalho realizado durante as aulas é de extrema importância para que tanto a técnica como a expressão sejam desenvolvidos e a partir disso consequentemente levando a perfeição, o corpo funcional é fruto do trabalho árduo, e não deve ser tratado como aspecto primário e critério de exclusão. Deste modo podemos concluir que não existe um corpo ideal para dançar, existe um corpo que pode ser trabalhado e treinado para dançar, independentemente do seu peso corporal.

O corpo perfeito criado e reproduzido historicamente perdura até hoje, porém dentro do âmbito educacional da dança se torna necessário desconstruir essas preconceituações pelos atuais professores e futuros professores da área. Para isso, algo imprescindível é o investimento em um trabalho mais crítico e reflexivo acerca desta problemática, com vistas a um necessário melhoramento da cultura da dança na atualidade.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINI, B. R. Como as Bailarinas Clássicas Percebem seus Corpos sob a Influência da Cultura Corporal da Dança: Um Estudo que Aborda Corpo e Subjetividade. **CORPVS/Rev. dos Cursos de Saúde da Faculdade Integrada do Ceará**, Fortaleza, 1(14) abr./jun. 2010. p. 8-13.
- ANJOS, K. S. S.; OLIVEIRA, R. C.; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, [S.l.], v. 29, n. 3, p.439-452, set. 2015.
- BONETTI, A. O Corpo No Processo De Globalização: Ideias Preliminares. **KINESIS**, Santa Maria, n. 19, 107-114, 1998.
- BOURCIER, P. **História da dança no ocidente** / Paul Bourcier; tradução Marina Appenzeller. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRASILEIRO, L. T. Dança: sentido estético em discussão. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 18, n. 01, p. 189-203, jan./mar de 2012.
- CARVALHO, P. H. B. et al. Percepção e insatisfação corporal de bailarinas não profissionais. [S.l.] **Motricidade**, 2012.
- CASTRO, C. B. D.; MAGEJEWSKI F.; LIN, J. Atitudes alimentares e autopercepção da imagem corporal em bailarinos do município de Tubarão – Santa Catarina. **Arquivos Catarinenses de Medicina**, [S.l.], p. 33-42, jan./mar. 2017.
- COURTINE, J. J. As mutações do olhar. O século XX. In: COURBIN, Alan et al. **História do Corpo**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008. p. 509-539. Sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. Tradução e Revisão Epharaim Ferreira Alves. Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine.
- DAMASCENO, V. O. et al. Imagem corporal e corpo ideal. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p.81-94, 2006.
- GARAUDY, R. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 192 p. Prefácio de Maurice Béjart Tradução de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho.
- GONÇALVES, M. C.; TURELLI, F. C.; VAZ, A. F. Corpos, dores, subjetivações: notas de pesquisa no esporte, na luta, no balé. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 18, n. 03, p. 141-158, jul./set. 2012.
- HAAS, A. N.; GARCIA, A. C. D.; BERTOLETTI, J. Imagem corporal e bailarinas profissionais. **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p.182-185, mai./jun. 2010.
- KATZ, H. et al. A Dança, Pensamento do Corpo. In: NOVAES, Adauto et al. **O Homem-Máquina: A Ciência Manipula o Corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 261-273.

LACINCE, N.; NÓBREGA, T. P. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 241-258, jul./set. 2010.

LARA, L. M. O sentido ético-estético do corpo na cultura popular e a estruturação do campo gestual. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 13, n. 03, p. 111-129, set./dez. 2007.

MORAES, J. **Sobre o balé clássico: o que devemos jogar fora?** 2016. Disponível em: <<http://www.conectedance.com.br/ponto-de-vista/sobre-o-bale-classico-o-que-devemos-jogar-fora/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

MOTA, R. A. **Padrões corporais do balé clássico e o seu impacto no cotidiano de bailarinas da cidade do Natal/RN.** 2015. 39 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, 2015.

MOURA, Kátia Cristina Figueiredo de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: Existe um corpo ideal para a dança?** 2001. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

NASCIMENTO, V. “Dançar dói, mas dói mais quando estou parada”: Reflexões sobre o corpo na dança. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 23, n. 3., p. 1079-1090, jul./set. 2017.

RUSSO, R. Imagem corporal: construção através da cultura do belo. **Movimento & Percepção**, Espírito Santo de Pinhal, v.5, n.6, jan./jun. 2005.

SILVA, A. C. et al. A visão de corpo na perspectiva de graduandos em Educação Física: fragmentada ou integrada? **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 15, n. 03, p. 109-126, jul./set. 2009.

SILVA, E. R. As configurações do corpo na cena artística contemporânea. **Cógito**, Salvador, n. 9, p. 29-34, out. 2008.

SILVA, L. M. F.; PORPINO, K. O. Corpo, beleza e cultura: reflexões a partir da produção científica da educação física. **Pensar A Prática**, [S.l.], v. 16, n. 2, p.387-403, jul. 2013.

SIMAS, J. P. N.; GUIMARÃES, A. C. A., *Ballet* Clássico e transtornos alimentares. **Revista da Educação Física/UEM**, Maringá, v. 13, n. 2 p. 119-126, 2002.