



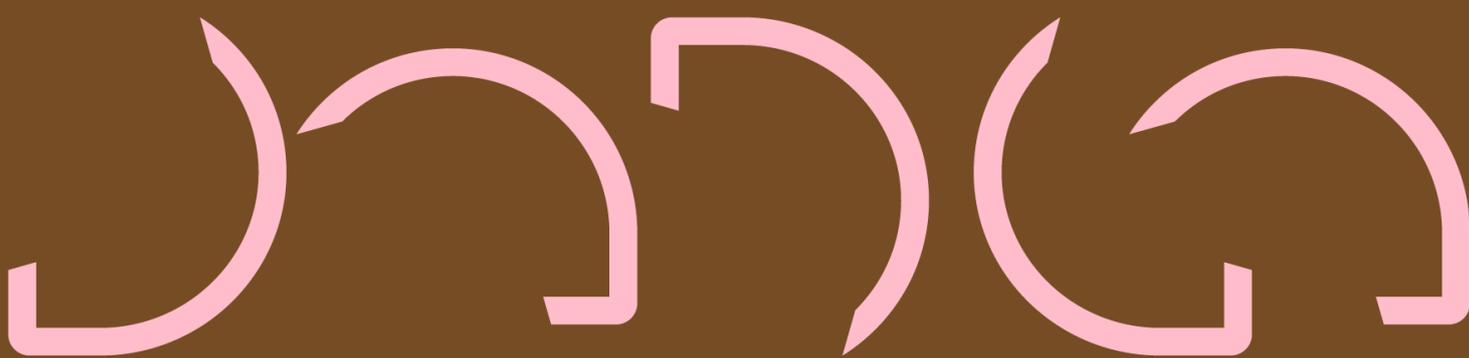
revista
brasileira
de estudos
em dança

Interseções do feminino e o *ballet* clássico: as demandas de feminilidade nas bailarinas ao longo dos séculos

*Intersections between the feminine and classical ballet:
the demand of femininity for ballet dancers throughout the
centuries*

Ana Luiza de Moraes Gheller
Marina Peropoli Antoniazzi
Félix Miguel Nascimento Guazina

GHELLER, Ana Luiza de Moraes; ANTONIAZZI, Marina Peropoli; GUAZINA, Félix Miguel Nascimento. Interseções do feminino e o ballet clássico: as demandas de feminilidade nas bailarinas ao longo dos séculos. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, 03(05), p. 107-132, 2024.1.



RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa foi compreender as mudanças sócio-históricas do feminino no *ballet* clássico. Para isso foi necessário investigar aspectos históricos do *ballet* clássico desde o século XIV até o XXI, bem como analisar as representações do feminino no *ballet* clássico por meio de obras de arte. Este estudo foi realizado mediante uma pesquisa qualitativa, em formato de ensaio teórico, o qual contemplou os aspectos morais e corporais demandados das bailarinas no decurso dos anos. Como resultado desta pesquisa, compreendeu-se que a construção do feminino no *ballet* clássico foi permeada pela constituição da cultura e suas demandas. Assim, este artigo propõe, ao campo da psicologia, um olhar às mulheres que praticam o *ballet* clássico e para como essa modalidade repercute em suas subjetividades.

PALAVRAS-CHAVE: *ballet* clássico; feminino; psicologia.

ABSTRACT

The main goal of this research was to understand social and historical changes of femininity in classical ballet. To do so, it was necessary to investigate historical aspects of classical ballet from the XIV century until the XXI century, as well as to analyze representations of the feminine in classic ballet in works of art. This work was carried out as qualitative research, characterized as a theoretical essay, contemplating the moral and physical aspects demanded from ballet dancers throughout the years. The findings in this study allowed us to understand that the construction of femininity in classical ballet was permeated by the constitution of culture and its demands. Thus, this article proposes to the field of psychology a look at women who practice classical ballet, and how this dance style has repercussions on their subjectivities.

KEYWORDS: classical ballet; femininity; psychology.

Interseções do feminino e o *ballet* clássico: as demandas de feminilidade nas bailarinas ao longo dos séculos

Ana Luiza de Moraes Gheller (UFN)¹
Marina Peripolli Antoniazzi (UFN)²
Félix Miguel Nascimento Guazina (UFN)³

¹ Acadêmica do curso de Psicologia da Universidade Franciscana (UFN)

E-mail: ninha.gheller@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1867-130X>

² Psicóloga. Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Especialista em Intervenção Psicanalítica na Clínica com Crianças e Adolescentes pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4538-9406>

email : marinantoniazzi@hotmail.com

email: guazina@gmail.com

³ Psicólogo. Doutor e Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Especialista em Psicologia Clínica com ênfase em saúde comunitária pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente do Curso de Psicologia da Universidade Franciscana (UFN)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1683-2317>

1. Introdução

Em estudos e reflexões acerca da inserção das divisões de gênero na vida psíquica dos indivíduos, percebe-se que os primeiros significantes que inscrevem os sujeitos em lugares de ordem simbólica são “homem” e “mulher”. Essas duas palavras designam o ser humano assim que ele nasce e percorrem toda a sua história de vida pessoal. Antes de qualquer possibilidade de escolha, bem como de que o sujeito se constitua em seu desejo, ele é acolhido por seus pais diante da diferença genital inscrita no seu corpo. A partir disso, o sujeito terá de haver-se com essa questão para, então, sim, constituir seu desejo, sua posição desejante, seu objeto de escolha e o discurso o qual narrará sua história (Kehl, 2016; Nogueira, 2001).

Enquanto “mulher” e “homem” referem-se ao sexo biológico, o termo “gênero” abarca aspectos culturais, psicológicos e sociais; levando em consideração as normas, as expectativas e os comportamentos ditos adequados a um homem ou a uma mulher dentro de determinada sociedade (Hanna, 1999). Como o fato de a concepção de gênero ser uma construção social, e não natural, significa que ela deve ser apreendida e interiorizada pelos sujeitos, por meio das importantes instituições sociais (Estado, escola, Igreja, família). Assim, o gênero é transmitido, construído e reproduzido pelo aprendizado social e, conseqüentemente, cristalizado em papéis considerados adequados para determinado sexo (Mota-Ribeiro, 2005; Nogueira, 2001).

Além do conjunto de comportamentos que seriam adequados para os membros de um sexo em determinada sociedade, há o conjunto de crenças e expectativas sociais ante as capacidades e preferências de cada um. Tais crenças generalizadas sobre o que é típico para cada sexo e quais são seus principais atributos – sejam propriedades físicas, características de personalidade ou certos comportamentos – constituem os estereótipos de gênero (Mota-Ribeiro, 2005), sendo possível tomar como exemplo a cultura europeia dos séculos XVIII e XIX, que produziu uma quantidade significativa de normas sociais cujo objetivo foi promover a adequação

das mulheres ao seu suposto conjunto de atributos, funções, predicados e restrições, o qual pode ser denominado feminilidade. Dentre esses atributos da ordem da feminilidade demandados das mulheres estão o recato, a docilidade e a passividade em relação aos desejos e às necessidades dos homens (Kehl, 2016).

Dessa forma, as culturas moldam-se diante das distinções biológicas, então, criando normas sociais e tentando sistematizar um ensinamento e direcionamento ao comportamento de homens e mulheres, normalmente, um oposto ao outro. Assim, as sociedades constroem formas específicas de emitir esses direcionamentos de gênero e mostrar aos indivíduos as maneiras de neles se encaixarem, inclusive, por meio da dança (Hanna, 1999). Por conseguinte, se há uma construção do que seria o feminino, e se isso se partilha em uma fantasia e imaginário social, então, pode-se falar da identidade feminina interiorizada, ou de um conjunto de crenças do que deve ser uma mulher, vivida no real pelos seres humanos do sexo feminino (Mota-Ribeiro, 2005).

Um dos meios de propagação de estereótipos de gênero é a dança, sendo o *ballet* clássico uma das principais modalidades na qual isso se pode visualizar (Hanna, 1999). O *ballet*, por sua vez, tem suas raízes no Renascimento italiano (século XIV), com o nome de *ballets* da corte, em que a atividade da dança era reservada para os homens, em especial para os jovens da alta sociedade, a fim de apresentar suas habilidades e conquistar prestígio social. Porém, com posteriores investimentos, o *ballet* transportou-se para os teatros e possibilitou que a profissionalização de homens e mulheres ocorresse no século XVII. Já no século XVIII, pôde-se observar a ascensão das bailarinas nos palcos, ocupando papéis principais e aperfeiçoando a técnica clássica, fato que se amplificou ainda mais com o movimento romântico do século XIX e seus notáveis *ballets* de repertório (Anderson, 1978). O romantismo, presente nas mais diversas artes, prezava pela fantasia e pelas criaturas etéreas da figura feminina (Camargo, 2012; Samarino, 2021). Tanto que, no real, as sapatilhas de ponta foram adotadas com a finalidade de proporcionar à mulher o tal caráter etéreo que era estimado, apesar do desconforto e das lesões que geravam nas bailarinas (Portinari, 1989).

Portanto, tendo em vista que os *ballets* de repertório do período romântico ainda possuem grande prestígio e preservam as ideias do que a bailarina deveria representar, o objetivo geral desta pesquisa foi compreender as mudanças – e permanências – sócio-históricas da mulher no *ballet* clássico a fim de construir uma base para futuros estudos na área. Os objetivos específicos foram investigar aspectos históricos do *ballet* clássico desde o século XIV até XXI, bem como analisar as representações da mulher no *ballet* clássico por meio de obras de arte de figuras femininas do *ballet*.

Entende-se que a temática do *ballet* clássico oferece importantes considerações acerca do feminino imaginário e da mulher real, estes, frequentemente, entrelaçados com questões histórico-sociais – principalmente de dominação – da construção da sociedade ocidental. Assim, considerando a permanência da prática do *ballet* clássico ainda nos dias atuais, é possível compreender que seus praticantes restam, também, sob influência dessa modalidade que porta narrativas significativas de gênero. Portanto, entende-se que o campo da psicologia possui potencial para trabalhar e investigar as questões pertinentes ao *ballet* clássico.

2. Metodologia

Realizou-se uma pesquisa qualitativa, a qual se caracteriza como um processo de interpretação e compreensão da realidade social, pelo qual ela é vista como uma construção dinâmica e complexa, e é interpretada e compreendida mediante um processo histórico, sistêmico e contextualizado (Araújo; Oliveira; Rossato, 2016). Desse modo, a pesquisa qualitativa trabalha com um tipo de realidade inquantificável, ao valorizar o universo de significados, motivos, crenças, valores e atitudes. Esta pesquisa propôs-se a investigar aquilo que corresponde a um espaço mais profundo das relações e dos fenômenos, e que não pode ser reduzido à operacionalização de variáveis (Minayo, 1993).

Também foi adotado o formato de ensaio teórico, pois se pretende proporcionar reflexões a partir da análise de um objeto, não demandando nenhum sistema ou modelo específico. No ensaio teórico, o objeto é a prioridade, porém é preciso considerar que a

subjetividade do ensaísta está permanentemente em interação com ele. Dessa forma, o ensaio necessita ter algum elemento de originalidade associado ao ineditismo, podendo, inclusive, constituir-se na argumentação, na escolha do objeto de análise, no recorte dado à análise, na abordagem epistemológica e/ou na subversão da racionalidade dominante relacionada ao tema (Meneghetti, 2011).

Para realizar este ensaio teórico, optou-se por entrelaçar os aspectos históricos e sociais do *ballet* clássico a partir de obras de arte com importantes bailarinas de cada século, tais como bailarina Marie Taglioni em “*La Sylphide*” (1830-1840), *Bibliothèque Des Arts Decoratifs*; Marie Taglioni (1832), Lithograph, Paris; bailarina Fanny Elssler como Florinda dançando *La Cachucha* em “*Le Diable Boiteux*” (1836), Achille Devéria (1800-1857); bailarina Anna Pavlova em “*Dying Swan*” (1905), *Museum of London*; Retrato da Bailarina Gelsey Kirkland (1973), por Jack Mitchell; bailarina Mariana Nunez (2015), por Rick Guest; bailarina Svetlana Zakharova (2015), por Jack Devant; *Photographs of the New York City Ballet* (2012), por Henry Leutwyler. Também foram utilizados importantes autores que discorrem a respeito das artes dançadas, como Hanna (1999), Portinari (1989) e Bourcier (2001).

3. Resultados e discussões

3.1 O lugar do feminino no *ballet* clássico nos séculos XIV a XIX

O *ballet* como modalidade de dança surgiu durante o Renascimento italiano (entre os séculos XIV e XVI) e, posteriormente, inspirou os movimentos artísticos na França, onde teve seu maior desenvolvimento e fama. Na Itália, iniciava-se a formação da sociedade cortesã, transformando a dança em um instrumento de entretenimento da corte. Durante o desenvolvimento dos *ballets* da corte, dançavam apenas os homens, mesmo sem possuírem uma técnica refinada, e para representar os papéis femininos vestiam-

se “*en travesti*”.⁴ Nesse contexto, as mulheres ocupavam apenas a posição de plateia, pois as apresentações artísticas tinham como objetivo primeiro a socialização e inclusão de jovens e de homens de elite em um grupo a fim de promover a educação e o aumento de seu prestígio (Bourcier, 2001). Somente após os espetáculos, e as consequentes interações dos homens da época, é que se iniciava o baile, do qual as mulheres e os demais podiam participar (Anderson, 1978).

Já em meados de 1581, o *ballet* foi transportado da Itália para a França por Catarina de Medicis, a então rainha consorte da França, com o intuito de festejar momentos importantes e manter seus filhos entretidos enquanto governava. Assim, ela importou da Itália artistas e cortesãos especializados em luxuosos espetáculos que deveriam manter a corte entretida durante boa parte do tempo.

O espetáculo era combinado de dança, canto e textos falados, tendo como objetivo atingir a esfera social e política, pois, ao passo que se tomava como um passatempo para o monarca e sua corte, também, servia como uma propaganda nacionalista francesa, evidenciando a figura do rei e propondo uma imagem do poderio francês. Porém somente durante o reinado de Luís XIV, que, inclusive, fora bailarino, a dança ganhou maior investimento, inclusive, com a fundação da *L'Académie de Musique et de Danse*, na França, em 1661 (Faro, 1998).

Com os investimentos governamentais e manobras administrativas, os ballets transportaram-se para os teatros, ganhando palcos e públicos maiores do que tinham quando serviam unicamente à corte francesa. Assim, não demorou muito para a moda do *ballet* conquistar as cortes europeias e, conseqüentemente, abarcar novas interpretações e técnicas dos demais países da Europa (Faro, 1998). Entretanto o *ballet* foi concebido como uma profissão apenas no século XVII, quando, então, dançavam os bailarinos e as bailarinas profissionais, e não mais os jovens homens da no-

⁴ Utilizar trajes do sexo oposto, da época, a fim de interpretar um papel ou personagem do sexo oposto. No caso, procuravam usar trajes supostamente femininos, como vestidos e perucas, com o objetivo de interpretar mulheres.

breza. A inclusão da mulher nos palcos deu-se em 1681, com *Mademoiselle Lafontaine* (1655-1738), a primeira bailarina considerada profissional, certificando que o *ballet* seria uma arte para ambos os sexos (Anderson, 1978; Siqueira, 2006).

Posteriormente, no século XVIII, a França era um dos epicentros da dança, com a Ópera de Paris, onde houve a ascensão das bailarinas ocupando os papéis principais nos espetáculos. Elas aperfeiçoaram e refinaram a arte do *ballet* que até pouco tempo era concebida e construída de acordo com o corpo masculino (Siqueira, 2006). Contudo, no período das revoluções francesa e industrial (século XVIII e XIX), houve um desprestígio da dança pelo viés ideológico e moral da época, o qual enfatizava o perigo do pecado, da frouxidão moral e dos inimigos da vida espiritual na vida comum dos indivíduos, assim, afetando a atividade da dança. Por isso, bem como pela baixa remuneração, os homens renunciaram à profissão, transpondo para as mulheres mais oportunidades de apresentação.

É importante ressaltar que a expressão “garotas de balé” estava correlacionada com os escalões de prostituição e possuía uma conotação negativa até meados do século XX devido a essa questão latente, em razão de algumas bailarinas com menos destaque deixarem os palcos para tornarem-se prostitutas. É curioso analisar que justamente em uma época que exaltava o repúdio aos chamados pecados carnis do cristianismo, referente às questões da sexualidade – não só enquanto ato sexual, mas também a própria característica humana – havia a supersexualização das bailarinas ao ponto de, pela simples exibição de pernas no *ballet*, homens ricos as solicitarem e insistirem em recompensas sexuais (Hanna, 1999).

Apesar disso, também foi no século XVIII que houve a evolução técnica do *ballet* com importantes bailarinas, como Marie Sallé (1707-1756), que manteve para o público uma imagem e posição de pureza cristã e casta. Ela foi uma das pioneiras em abolir os incômodos trajes da época, como os extravagantes vestidos que possuíam uma série de camadas e sapatos de salto. Outra bailarina, Marie Camargo (1710-1770), também contribuiu para o desenvolvimento técnico do *ballet*, encurtando as saias e alcançando o

chamado brilhantismo técnico, que estaria relacionado à alta habilidade técnica e estética, até então reservada aos homens (Anderson, 1978).

Mais adiante, no século XIX, iniciava-se o período romântico, proveniente da ideia de liberdade revolucionária – tanto francesa quanto industrial – e das guerras napoleônicas. O romantismo revelou o fascínio pelo sobrenatural, pelo exótico e pela fantasia, fazendo os contos de fadas e os romances melodramáticos e pornográficos mais presentes do que nunca. O movimento romântico visava ao predomínio do sentimento sobre a razão, à espontaneidade instintiva e até mesmo à violência passional. Essas características opunham-se às regras do classicismo cristão criado na França, no qual imperava a rígida etiqueta da corte de Luís XIV. Embora o romantismo tenha suas raízes provenientes da Alemanha e Inglaterra, foi na França que se constituiu seu centro de convergência e difusão (Portinari, 1989).

As obras do período romântico refletiam devaneios, angústias e ambiguidades psíquicas e sexuais. De acordo com isso, os coreógrafos da época buscavam representar elementos mágicos, enfatizando os aspectos emocionais e intuitivos em detrimento dos racionais. Já a mulher, nesse contexto, era exaltada como um ser inacessível, algo do domínio do imaginário. Essa figura etérea do feminino era como um ideal sonhado pelo homem, deixando-o disposto a sacrificar sua vida por isso (Hanna, 1999). Logo, para elucidar o período romântico, pode-se observar a obra fundadora do movimento: *La Sylphide* de 1832, do coreógrafo Filippo Taglioni, pai da bailarina principal Marie Taglioni (Figura 1). A obra demonstra traços característicos do romantismo, como o uso de sapatilhas de ponta, as criaturas etéreas, o predomínio da figura feminina, o dramatismo trágico e a ânsia de comoção (Portinari, 1989).

Figura 1 - Bailarina Marie Taglioni em “*La Sylphide*” (1830-1840)



Fonte: Getty Imagines (2004)⁵

A filha de Taglioni foi a primeira bailarina a utilizar uma sapatilha de pontas. Marie Taglioni (1804-1884) (Figura 2) personificou e concretizou o caráter sublime, etéreo e puro do romantismo. Tais características formaram um modelo a ser seguido, como elementos essenciais do *ballet* restrito às mulheres. As bailarinas da época, que eram maioria nos palcos, buscavam assemelhar-se à Taglioni, ascendendo e sustentando a idealização e idolatria de tal figura do feminino (Anderson, 1978).

⁵ Impressão colorida da arte feita no século XIX. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/the-ballerina-marie-taglioni-in-the-ballet-la-foto-jornal%C3%ADstica/159830109?adppopup=true>. Acesso em: 19 de outubro de 2023

Figura 2 - Marie Taglioni



Fonte: Universal History Archive (1831)⁶

Apesar dos elementos que poderiam ser tomados com certa sexualização, como o corpete justo, a saia até quase o tornozelo e os ombros desnudos, a figura casta de Taglioni foi concretizada pela ausência de qualquer vestígio de expressão carnal nos movimentos dançados (Anderson, 1987). Em contraposição a Taglioni, a dança de Fanny Elssler (1810-1884) (Figura 3), famosa pela sua *performance* de *La Cachucha*⁷ em *Le Diable Boîteux* (1836), foi compreendida como impetuosa, libertina e pagã. Fanny Elssler era conhecida como uma das garotas de ballet, pois, enquanto Taglioni imperava nos palcos, Elssler partilhava favores sexuais com homens ricos. Uma característica notável da dança de Fanny Elssler era a surpreendente capacidade de interpretar papéis masculinos,

⁶ Marie Taglioni (1804-1844) bailarina sueca com ascendência italiana. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/marie-taglioni-italian-swedish-ballet-dancer-foto-jornal%C3%ADstica/1162714653?adppopup=true>. Acesso em: 19 de outubro de 2023

⁷ Dança sapateada tradicional da Espanha, dançada normalmente sozinha por uma mulher acompanhada de castanholas. Iniciava num movimento lento, que se acelerava e terminava num vivo volteio. Tornou-se popular no período Romântico, em uma fascinação com a Espanha e as sedutoras mulheres espanholas.

quando o enredo requeria (Hanna, 1999). No entanto não seria a primeira vez que essa dualidade de casta e libertina apresentava-se, pois, ainda no século XVIII, as bailarinas Marie Camargo e Marie Sallé também foram encaixadas nesses dois modelos (Anderson, 1978). Assim, percebe-se que, com a permanência dos estigmas sociais da cultura, as possíveis representações do feminino no *ballet* clássico apenas se repetiram.

Figura 3 - Fanny Elssler como Florinda dançando La Cachucha em “*Le Diable Boiteux*” (1836)



Fonte: Fine Art Images (1836)⁸

Foi só no final do século XIX e início do XX que surgiu a possibilidade de representar uma mulher que possuísse as características dos dois papéis femininos estereotípicos supramencionados. A bailarina russa Anna Pavlova (1881-1931) (Figura 4) ficou conhecida por conseguir combinar a mulher casta com a libertina – tanto Taglioni como Elssler – e estimular as mulheres a saírem de seus círculos particulares e expressarem-se a partir da dança em

⁸ Arte de uma coleção particular. Autoria de Achille Devéria (1800-1857). Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/fanny-elssler-as-florinda-in-the-dance-la-cachucha-foto-jornal%C3%ADstica/464443013?adppopup=true> Acesso em: 19 de outubro de 2023

público (Hanna, 1999; Money, 1982). Por conseguinte, as coreografias receberam contornos eróticos, o culto da bailarina ganhou grandes proporções e muitos papéis masculinos passaram, frequentemente, a ser dançados por bailarinas (Anderson, 1978; Hanna, 1999).

Figura 4 - Anna Pavlova em “Dying Swan” (1905)



Fonte: Museum of London (1905)⁹

Assim, graças à capacidade de interpretação das mulheres “*en travesti*” e suas habilidades técnicas com as sapatilhas de pontas, pode-se perceber o eclipse da presença masculina nos palcos. O elemento das sapatilhas de ponta elevou as mulheres acima dos públicos e promoveu o virtuosismo técnico feminino, com um novo estilo ligeiro, sutil e elementos exóticos e etéreos. Em contrapartida, o *en pointe*¹⁰ restringiu o movimento natural devido ao formato e ao material das sapatilhas (ajuste apertado e endurecido com cola e pano forte), assim, perpetuando o *ethos* da fragilidade

⁹ Anna Pavlova em “Dying Swan” (Le Cygne), 1905. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/anna-pavlova-in-dying-swan-c1905-foto-jornal%C3%ADstica/464476443?adppopup=true>. Acesso em: 19 de outubro de 2023

¹⁰ Em pontas: referente às sapatilhas de ponta.

feminina e a dependência da figura do homem (mesmo se interpretado por uma mulher) (Hanna, 1999).

Por isso, a celebração da bailarina no século XIX criou um movimento de reviravolta em detrimento dos bailarinos, e a plateia encantou-se pela dançarina “*en travesti*”. Porém vestir trajes de personagens masculinos não significava alcançar poderes e prerrogativas que acompanham a identidade masculina. Em suma, os papéis femininos no ballet romântico não representavam mulheres independentes, mas sim inalcançáveis e indefiníveis *silfides*¹¹ ou libertinas camponesas, embora não escravas para com a satisfação masculina (Hanna, 1999). Não obstante, também existia a figura das eróticas e vingativas *willis* da obra *Giselle* (ou *Les willis*), interpretada inicialmente pela Ópera Nacional de Paris em 1840. As *willis* representavam jovens traídas antes da noite de núpcias, vivendo em outro plano, governado por mulheres onde vigoravam regras radicalmente diferentes daquelas terrestres. E nesse plano no qual habitavam suas almas traídas, permaneciam presas à Terra pelo desejo de vingança contra os homens infiéis, condenando-os a dançarem até a morte (Caminada, 2021; Hanna, 1999).

Com isso, percebe-se que a concepção de mulher no *ballet* clássico, nos períodos discorridos, foi determinada a partir dos ideais e imaginários masculinos. As possibilidades do feminino eram ditadas estereotipicamente mediante a casta, libertina e/ou vingativa. Assim sendo, cabe, então, refletir o que permaneceu dessas ideias apresentadas até então nos dias atuais. Houve novos elementos tomando espaço? E quais são os aspectos requisitados das bailarinas nos séculos XX e XXI? Afinal, quem é a mulher na cena atual do *ballet* clássico?

3.2 As diferentes demandas e perspectivas do *ballet* clássico sobre a figura feminina nos séculos XX e XXI

¹¹ Do francês *sylphide*. Gênio feminino do ar, na Idade Média, das mitologias céltica e germânica; mulher muito magra, graciosa, esbelta e delicada; figura vaporosa, que não se consegue distinguir.

Para analisar o papel da mulher no *ballet* clássico atualmente, faz-se necessária a investigação dos efeitos que ele proporcionou na concepção de feminilidade. É importante ressaltar que, apesar de as mulheres terem dominado o palco, o balé continuou sob o domínio masculino, pois os homens ainda possuíam o controle como renomados professores de balé, coreógrafos, diretores, produtores e diretores de teatro (Hanna, 1999). Esse poder masculino na organização hierárquica dos ballets exerceu uma considerável importância quanto ao requisitado das bailarinas.

Considerando essas relações de poder, os coreógrafos e os diretores de balé do século XX buscaram moldar as bailarinas de acordo com o ideal de feminilidade que equiparava a beleza à excessiva magreza. Um desses agentes foi o famoso coreógrafo George Balanchine (1904-1983), que atuou nas mais renomadas companhias de *ballet* clássico, como o *New York City Ballet*. Ele foi reconhecido pelo chamado aspecto anoréxico da bailarina. Para exemplificar, uma das bailarinas do corpo de *ballet* de Balanchine, Gelsey Kirkland (Figura 5), relata essa pressão corporal em seu livro “Dancing on my grave”¹² (1986), em que descreve que o coreógrafo reforçava que seus ossos deveriam ser visíveis e repetia incansavelmente – “não coma nada” (Kirkland, 1986, p. 56).

Figura 5 - Retrato de Gelsey Kirkland

¹² “dançando em meu túmulo” (tradução livre).



Fonte: Getty Images (1973)¹³

Essa pressão na estética corporal que a bailarina relata ainda é considerada fonte de sofrimento para as bailarinas clássicas atualmente (Souza, 2023). O que, antigamente, era requerido em viés de caráter, hoje, é transposto para a visualização do corpo estético no real. Antes de investigar a narrativa do *ballet* clássico sobre a permanência desses padrões corporais é importante assinalar que as sociedades ocidentais contemporâneas, em geral, ordenaram-se sob tal ideal. O padrão de magreza impõe-se especialmente para as mulheres, às quais a aparência física representa uma importante medida de valor pessoal. Já no que diz respeito à dança, a exigência por um corpo magro é maior em bailarinas clássicas, pois, supostamente, durante a prática, precisam demonstrar leveza de corpo e gestos (Kuwae; Silva, 2007).

A modalidade de *ballet* clássico, ao demandar de suas praticantes uma preocupação excessiva com a estética corporal, pode promover distorção de imagem e transtornos alimentares – como anorexia e bulimia –, apresentando como principal característica o medo intenso de engordar e a presença de distúrbio de imagem

¹³ Retrato da bailarina Gelsey Kirkland. New Iorque, dezembro de 1973. Disponível em: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/portrait-of-dancer-gelsey-kirkland-new-york-new-york-news-photo/1551211112?adppopup=true> Acesso em: 19 de outubro de 2023

corporal. Sabe-se que a anorexia caracteriza-se pela restrição alimentar e recusa em manter o peso corporal acima do mínimo normal para a idade, o que pode levar à amenorreia.¹⁴ Por sua vez, a bulimia tem como característica os episódios recorrentes de compulsão alimentar (ingestão alimentar descontrolada, com grandes quantidades de comida em um pequeno espaço de tempo), bem como comportamentos purgativos compensatórios, tais como vômito autoinduzido, abuso de laxantes e exercício físico intenso (Simas; Guimarães, 2002).

Tais transtornos tornam-se frequentes no mundo do *ballet* clássico, visto que pode existir uma grande cobrança sobre determinado biotipo corporal cuja magreza é definida como sinônimo de melhor desempenho. Essa cobrança por um padrão corporal faz com que muitas bailarinas se arrisquem utilizando os métodos rigorosos supracolocados a fim de alcançar o corpo dito como ideal (Hartman *et al.*, 2017; Silva; Confortim, 2022). A fixação na imagem corporal, assim como a busca pelo perfeccionismo, a alta expectativa, a pressão por parte dos instrutores e familiares e a instabilidade emocional podem levar as bailarinas à dismorfia corporal e a transtornos alimentares (Nascimento, 2021; Schafle, 1996). Por dismorfia corporal, entende-se um comportamento relacionado à percepção distorcida da imagem física e uma preocupação exagerada com um defeito imaginário na aparência, ou incômodo extremo em relação a imperfeições corporais identificadas (Bonfim; Nascimento; Borges, 2016).

Atualmente, existem estudos que analisam essa relação dos transtornos alimentares com o *ballet* clássico. Uma pesquisa feita com 30 bailarinos clássicos, não profissionais, de ambos os sexos, com idade de 15 a 19 anos, em São Luís/MA, demonstrou que os participantes apresentaram alta prevalência de comportamentos alimentares de risco devido à modalidade preconizar o baixo peso corporal e supervalorizar a estética (Guimarães *et al.*, 2014). Já em um estudo realizado, em Guarulhos/SP, com 36 bailarinos e bailarinas de 12 a 24 anos, foi observado que no *ballet* os transtornos alimentares são mais frequentes em mulheres, pois há

¹⁴ Ausência de ciclos menstruais.

uma maior pressão social, midiática e da própria modalidade para determinado fenótipo (Araújo *et al.*, 2016).

Logo, a imagem corporal acaba por ser um ponto central na rotina do *ballet* clássico – para além da sustentação, equilíbrio, preparo físico e sapatilhas de ponta – um corpo magro é uma constante pressão para a bailarina, apesar de não existirem dados científicos de que tal corpo proporcione melhor desempenho (Simas; Guimarães, 2002). Assim, a insistência de seguir o modelo corporal de magreza pode distorcer a imagem corporal e remeter a vícios alimentares como a restrição dietética progressiva, eliminação de carboidratos, episódios de compulsão alimentar, prática exagerada de exercícios, consumo tanto de medicamentos quanto de drogas lícitas e ilícitas, e o vômito autoinduzido (Appolinário; Claudino, 2000).

Posto isso, verificou-se que o corpo ideal para o ballet, independentemente dos meios para se alcançar tal intento, é aquele destacado no período romântico: magro, frágil e longilíneo. Assim como afirmou Moura (2001), o que se espera de uma bailarina é:

[...] que apresente um corpo que corresponda ao estereótipo de bailarina romântica europeia do século XIX: que seja uma sílfide ou uma fada mesmo quando não anda nas pontas. Que seja leve, graciosa, magra e longilínea. E que essa menina mantenha a aparência jovem pelo tempo que for possível. E que - caso o destino ou o código genético não a tenham equipado para tal - tenha suficiente disciplina e determinação para mudarem o que for preciso a fim de encaixarem no modelo, a qualquer custo (Moura, 2001, p. 18).

Percebe-se, com esse excerto e a bibliografia científica atual, que os grandes ballets de repertório ainda requerem o biotipo romântico. No entanto, apesar de as exigências em relação ao condicionamento físico estarem direcionadas à magreza, também se faz necessária a tonificação muscular a fim de proporcionar uma boa aptidão física para a bailarina (Anjos; Oliveira; Velardi, 2015). Assim, frequentemente, bailarinas famosas são tomadas como referência, sobretudo, por cumprirem as duas principais exigências contemporâneas, magreza e fortalecimento muscular – o ideal corporal da bailarina (Oliveira, 2018).

Em um estudo realizado com oito praticantes de *ballet* clássico no Ceará, entre 20 e 30 anos, foi relatado que as bailarinas Svetlana Zakharova (Figura 7) e Marianela Nunez (Figura 8) são referências para a maioria das participantes. Svetlana Zakharova é modelo do clássico corpo romântico, já Marianela Nunez é exemplo do corpo atlético, que vem sendo mais valorizado atualmente. Percebeu-se, a partir do estudo, que as entrevistadas avaliaram criticamente – porém ainda admirando – o corpo romântico, e valorizaram a importância e a beleza do corpo atlético como uma forma de protesto contra as demandas da magreza. Apesar de as participantes citarem tais bailarinas como referências corporais, também teceram algumas críticas como “magra demais” ou “atlética demais”, assim, demonstrando a intensa insatisfação e busca crítica pelo corpo dito perfeito (Oliveira, 2018).

Figura 6 - Svetlana Zakharova em “*Dying Swan*”



Fonte: Devant (2015)¹⁵.

Figura 7 - Marianela Nunez



Fonte: Guest (2015)¹⁶.

Considera-se positiva a recente valorização – ou simples aceitação – do corpo atlético devido à incongruência daquilo apresentado nos palcos, com a mulher real que interpreta a personagem romântica, pois a realidade da bailarina não é tão delicada e frágil como se projeta nesse cenário. A bailarina clássica apresenta um nível elevado de demandas físicas, tendo em vista que o *ballet* é caracterizado como um exercício intermitente, que envolve resistência aeróbica, anaeróbica, força, flexibilidade e equilíbrio (Agostini, 2010). Por conseguinte, em razão dos demasiados esforços físicos nos movimentos, principalmente de impacto no solo, e a repetitividade característica do *ballet* clássico, existe uma alta prevalência de lesões nesta população (Schmidt; Souza; Ramos, 2017).

¹⁵ Disponível em: <https://www.jackdevant.com/svetlana-zakharova-in-the-dying-swan/> Acesso em: 20 de novembro de 2023

¹⁶ *What Lies Beneath* (2015). Disponível em: <https://rg-dance.com/whatliesbeneath/index.html>. Acesso em: 9 de novembro de 2023

Além desse papel essencial da aptidão física em amplitude de movimentos articulares e precisão de giros sobre ou fora do eixo corporal, o domínio do equilíbrio emocional torna-se essencial para um bom desempenho nessa modalidade (Malanga, 1985). A fim de demonstrar a incongruência da mulher real com a figura romântica, pode-se observar, conforme a figura 9, que, apesar de demonstrar leveza e graciosidade, a dança clássica exige de suas praticantes um considerável desempenho de atleta (Lima, 1995; Mendes, 2011).

Figura 8 - Em um pé a presença da sapatilha de ponta, demonstrando leveza e delicadeza; e, no outro, despido, a força e as lesões geradas pela sapatilha de ponta.



Fonte: Leutwyler (2012)¹⁷.

Como se pôde observar, a figura da mulher no *ballet* apresenta características românticas clássicas como a leveza, a fragilidade e a delicadeza, em oposição ao que a bailarina realmente experimenta durante sua construção técnica. Entretanto cabe refletir no sentido de que essas pressões sobre a mulher não atuam somente

¹⁷ Ballet, *Photographs of the New York City Ballet*. Disponível em: <https://www.henryleutwyler.com/books/ballet-1st-edition> Acesso em: 20 de novembro de 2023

no *ballet* clássico. Assim como nessa modalidade de dança, o social demanda que a mulher aparente ser graciosa, delicada e leve; esta, porém, é uma expectativa incongruente com a realidade dos indivíduos do sexo feminino. O sofrimento feminino está posto no dia a dia, de forma incorporada e enraizada no imaginário social coletivo do que se espera da figura feminina, sustentando referenciais para dar conta de uma realidade não mais coerente com o papel da mulher na sociedade (Silva, 2010).

Isso pode ser respaldado pelo estudo de Oliveira (2018), que apresenta relatos de profissionais que procuram referências não mais restritamente corporais, mas sim aquelas bailarinas que se apresentam como mulheres reais. Seja compartilhando acontecimentos comuns da vida feminina em sociedade, como, por exemplo, o casamento e a maternidade, ou proporcionando representatividade étnico-racial dentro do espaço rígido e eurocêntrico do *ballet* clássico.

Apesar de os famosos *ballets* de repertório – que representam a figura da mulher como aquela do romantismo –, ainda, possuem muito prestígio, hoje, a bailarina pode ser compreendida para além dos papéis de *sílfide* ou de *willi*. Ela pode ser entendida como a mulher real ao mostrar sua força nos palcos, mesmo que seja unicamente por meio do corpo em que a figura frágil será interpretada. Esse corpo pode deixar em evidência uma realidade que há muito já é vivida pelos indivíduos do sexo feminino, que apela para o físico a fim de se tornar visível aos demais. A partir dele há a possibilidade de comunicar a mensagem da força feminina, mesmo quando se demanda delicadeza e passividade.

A comunicação não verbal realizada através do corpo no *ballet* clássico é aquela que está presente na humanidade desde seus primórdios, envolvendo gestos, posturas, expressões faciais e características físicas (Knapp, 1980). E disso se compreende que não apenas a linguagem do corpo como as próprias características corporais comunicam mensagens e significados, desse modo, constituindo o corpo como um meio de informações sobre o sujeito e sua cultura (Silva *et al.*, 2000). Assim, tendo em vista a pressão social por um modelo corporal magro e a negação das características fálicas da mulher no campo imaginário social, divisa-se que,

para o aspecto de força no *ballet* clássico ser reconhecido, ele deve apresentar-se de forma visual, por meio de um dos recursos mais primitivos da percepção humana.

4. Considerações Finais

Ao investigar as mudanças – e permanências – sócio-históricas do feminino e suas representações no *ballet* clássico, foram identificados conteúdos e formulações interessantes acerca do tema. A partir deste estudo, percebeu-se que, no decurso do tempo, deu-se uma crescente valorização das bailarinas nos palcos, e a figura da mulher começou a ser significada conforme as normas morais da sociedade em que estavam inseridas, o que estabeleceu papéis específicos para as possibilidades do feminino se apresentar.

O movimento romântico do século XIX ganhou crédito pela disseminação dos maiores estigmas femininos no *ballet* clássico, entre eles: a casta, a libertina e a vingativa. Entretanto, a partir do século XX, ocorreu uma mudança na narrativa que demandava aspectos específicos das bailarinas, dessa forma, não mais se requerendo características morais de caráter, logo, alterando o foco para o externo – em que o corpo é aquele que estabelece o papel principal na cena do *ballet* clássico. Esse enfoque no corpo, com as já existentes pressões sociais no feminino, há de se sublinhar, corroborou a alta taxa de incidência de transtornos alimentares nessa modalidade.

Inicialmente, ao investigar a história do *ballet* clássico, estabeleceu-se a suposição de que não havia muitas mudanças, o que foi confirmado com a permanência e supervalorização dos *bal-lets* de repertório (mais comumente, aqueles do período romântico) associadas com a quase inalterada técnica. Porém, com a mudança central do foco de demandas na mulher, que, antes, consistiam nos aspectos morais e, agora, no físico, foi possível encontrar importantes perspectivas das mulheres frente à figura da bailarina. A recente valorização e, principalmente, aceitação do corpo atlético da bailarina foi compreendida como um importante movimento de

resistência e tomada de narrativa das mulheres frente àquilo que lhes foi imposto quanto à feminilidade e ao feminino.

Essa perspectiva também diz respeito à busca de referências reais, não centradas nas características corporais de magreza mascaradas de leveza ou, então, nos aspectos morais de puritanismo e castidade. Consequentemente, procuram-se como modelos aquelas bailarinas que se apresentam como mulheres da vida comum, com suas lutas e batalhas, como um indivíduo social permeado pela concepção de feminilidade.

Essa reivindicação da mulher em seu lugar no *ballet* clássico reposiciona o feminino dentro das concepções que, antes, foram elaboradas pelo imaginário masculino e cristalizadas pelos padrões de dominação de gênero. Assim, o que é chamado de feminilidade nada mais é do que um produto discursivo construído a partir da posição masculina, e isso se torna nítido na história do *ballet* clássico, principalmente por meio dos coreógrafos. É pertinente pensar na dualidade do feminino que pairava – ou ainda paira – sobre os homens: a casta e a impetuosa. Como podem duas mulheres viverem em uma? Pois não vivem, isso foi separado pela provável incapacidade do homem de suportar o campo do feminino real e suas subjetividades. Assim, pôde-se perceber que, a cada dia mais, a mulher toma seu lugar de fala dentro do espaço do *ballet* clássico que lhe demanda características incongruentes com a realidade feminina, oferecendo representatividade para meninas e mulheres.

Ademais, a partir das obras de arte, foi possível realizar o estudo sobre as mudanças sócio-históricas da mulher no *ballet* clássico desde a sua criação até os dias atuais, retomando o recurso visual como um dos mais primitivos do ser humano, também como método para alcançar o leitor. Apesar de o *ballet* clássico abranger temas importantes para a psicologia e toda comunidade científica, ainda não se esgotaram as possibilidades de investigação. Embora a obtenção dos escritos fundamentais sobre o *ballet* clássico seja de difícil acesso e os estudos interseccionando as questões de gênero com tal modalidade de dança sejam escassos,

sugere-se, aqui, pesquisas acerca das formações subjetivas possíveis dentro da dança clássica, assim como suas relações com os papéis sociais instituídos culturalmente.

Recebido em: 28/05/2024

Aprovado em: 02/07/2024

Referências Bibliográficas

AGOSTINI, Bárbara Raquel. *Ballet Clássico: Preparação física, aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor*. Jundiaí: Fontoura, 2010.

ANDERSON, Jack. *Dança*. Tradução portuguesa de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa-São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

ANJOS, Kátia Silva Souza; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARDI, Marília. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 29, n. 3, p. 439-452, 2015.

APPOLINÁRIO, José Carlos; CLAUDINO, Angélica M. Transtornos alimentares. *Rev. Bras. Psiquiatria*, v. 22, p. 28-31, 2000.

ARAÚJO, Cláudio Márcio; OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes; ROSATO, Maristela. O Sujeito na Pesquisa Qualitativa: Desafios da Investigação dos Processos de Desenvolvimento. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 33, p. 1-7, 2016.

ARAUJO, Mariangela; SILVA, Arianny Gomes; SILVA, Josefa Juliana; SILVA, Mônica Caetano Elias. Avaliação de transtornos alimentares em praticantes de ballet. *Revista Saúde*, v. 10, n.1-2, 2016.

BONFIM, Grazielle Willian; NASCIMENTO, Isabela Peres Cordeiro; BORGES, Nicodemos Batista. Transtorno Dismórfico Corporal: revisão da literatura. *Contextos Clínicos*, v. 9, n. 2, p. 240-252, 2016.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMARGO, Katia Aily Franco. Giselle e o Romantismo na primeira metade do século XIX. *Odisséia*, Natal, n. 09, p. 13-20, jul./dez. 2012.

CAMINADA, Eliana. *Considerações acerca de Les Sylphides e Giselle*. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, 2021.

FARO, Antonio José. *Pequena história da Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GUIMARÃES, Aline Dias; MACHADO, Soraia Pinheiro; FRANÇA, Ana Karina Texeira da Cunha; CALADO, Isabela Leal. Transtornos alimentares e insatisfação com a imagem corporal em bailarinos. *Rev. Bras. Med. Esporte*, São Paulo, v. 20, n. 4, 2014.

HAAS, Aline Nogueira; GARCIA, Anelise Cristina Dias; BERTOLETTI, Juliana. Imagem Corporal e Bailarinas Profissionais. *Rev. Bras. Med. Esporte*, São Paulo, v. 16, n. 3, 2010.

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

HARTMANN, Livia Maciel; UCHIMURA, Kátia Yumi; SANTOS, Silvana Maria; MEZZOMO, Taís Regina. Sintomas de transtornos alimentares em bailarinos profissionais. *Nutr. Clín. Diet. Hosp.*, v. 37, n. 3, p.151-157, 2017.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KNAPP, Mark L. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós, 1980.

KUWAE, Christiane Ayumi; SILVA, Maria Sebastiana. Hábito alimentar e composição corporal de bailarinos contemporâneos e do balé clássico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 15, *Anais...* Goiânia, 2007.

LIMA, Layana. Dança como atividade básica: perspectiva para uma nova era. *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 94-96, 1995.

MALANGA, Eliana. *Comunicação e balé*. São Paulo: Edima, 1985.

MENDES, Livia Torres. Análise da composição corporal de praticantes de ballet clássico de nível avançado. *Revista Brasileira de Nutrição Esportiva*, São Paulo, v. 5, n. 30, p. 482-487, 2011.

MENEGHETTI, Francis Kanashiro. O que é um Ensaio-Teórico? *RAC*, Curitiba, v. 15, n. 2, pp. 320-332, 2011.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

MONEY, Keith. *Anna Pavlova: Her Life and Art*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1982.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. *Retratos de mulher: construções sociais e representações visuais no feminino*. Portugal: Campo das Letras, 2005.

MOURA, Katia Cristina Figueredo. *Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para dança?* 2001. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2001.

NASCIMENTO, Suzana Cristina Vieira Barros. A insatisfação com a imagem corporal e os possíveis distúrbios alimentares entre os praticantes de balé clássico. *Brazilian Journal of Health Review*, Curitiba, v. 4, n. 4, 2021.

NOGUEIRA, Conceição. Contribuições do construcionismo social a uma nova psicologia do gênero. *Cadernos de Pesquisa*, n. 112, p. 137-153, 2001.

OLIVEIRA, Lícia Xavier. *Imagem corporal de estudantes de balé clássico: um estudo qualitativo*. 2018. Monografia (Graduação em Educação Física) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Educação Física e Esportes, Curso de Educação Física, Fortaleza, 2018.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SAMARINO, Natália. *O Romantismo no balé e sua resignificação nos corpos do século XXI*. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, 2021.

SCHAFLE, M. D. *Segredos em medicina desportiva: respostas necessárias ao dia-a-dia em centros de treinamento, na clínica em exames orais e escritos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

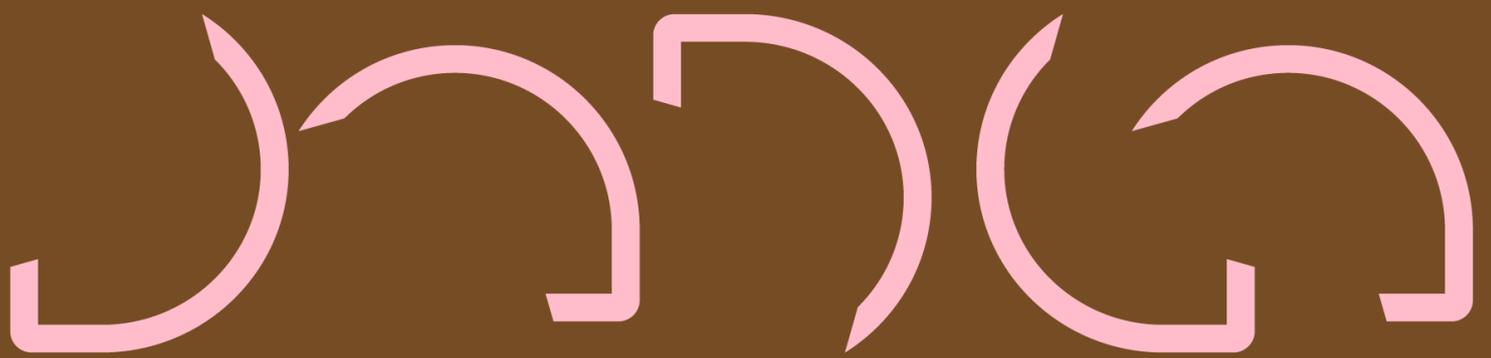
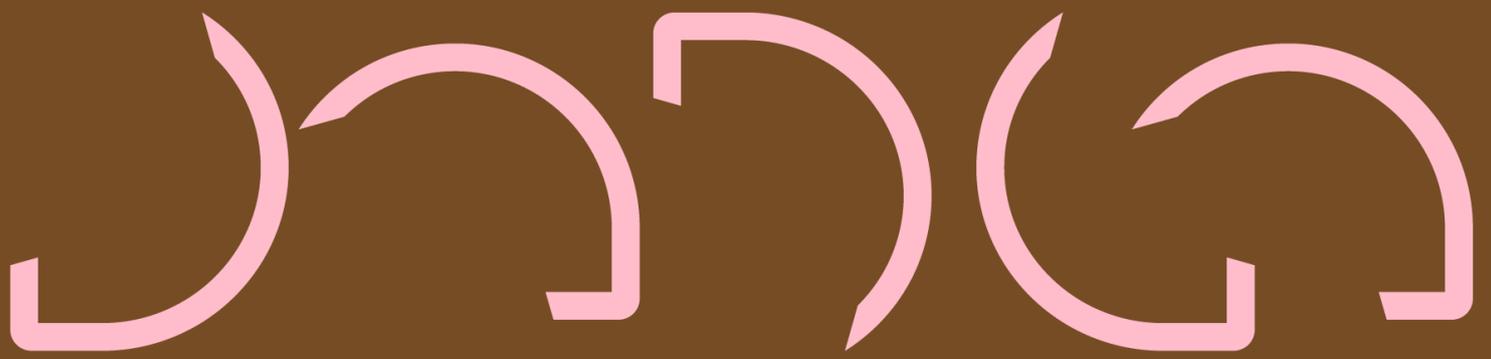
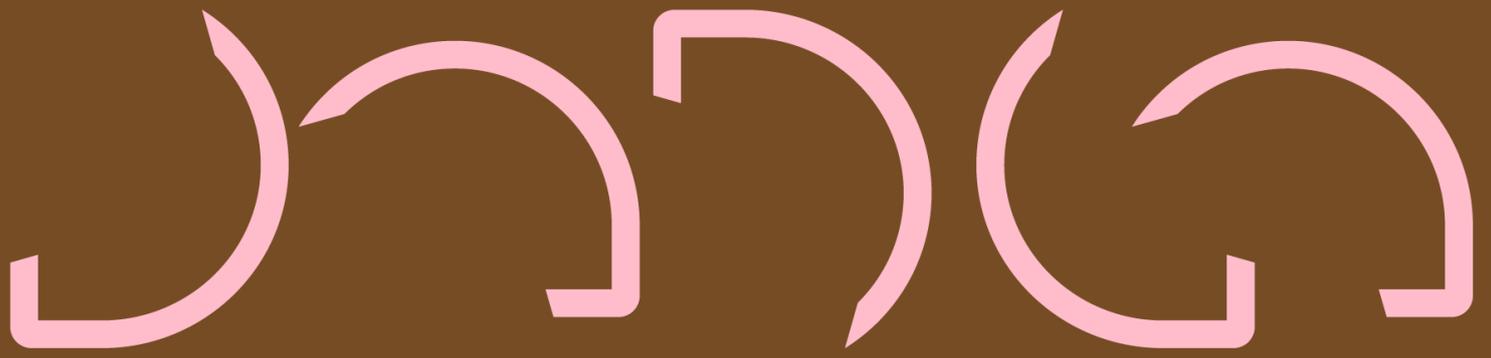
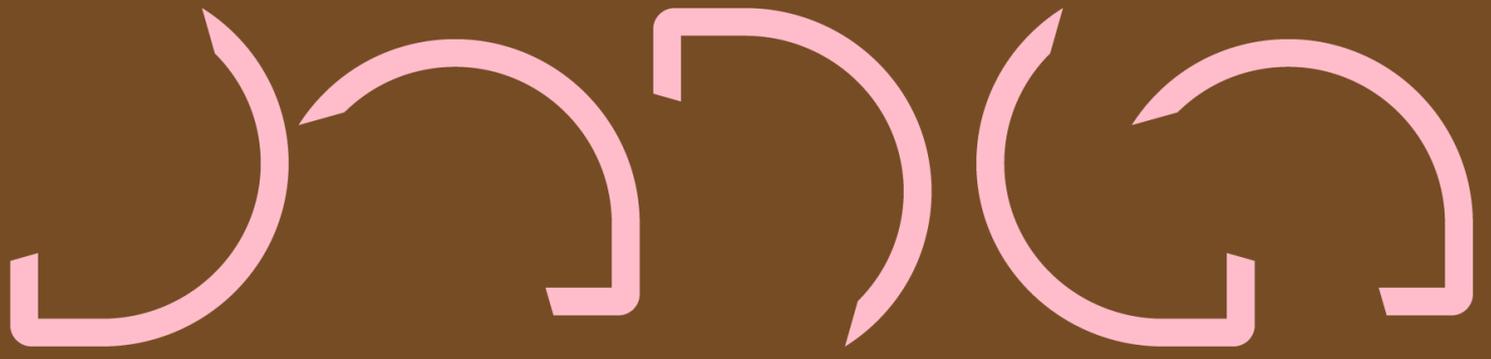
SCHMIDT, Ciliane; SOUZA, Flaviano Gonçalves Lopes de; RAMOS, Èrika da Silva. *Um estudo ergonômico sobre o uso da sapatilha de ponta em bailarinas clássicas*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ergonomia: Produto e Processo) - Faculdade Bio Cursos, Manaus, 2017.

SILVA, Nathalia Eloisa Varasquim; CONFORTIM, Heloisa Deola. Prática de ballet clássico aumenta a prevalência de transtornos alimentares em mulheres. *Revista Brasileira de Nutrição Esportiva*, São Paulo, v. 16. n. 96. p.46-52, 2022.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOUZA, Laura Beatriz. *O imaginário da perfeição no Ballet Clássico e sua relação com os transtornos alimentares*. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Licenciatura em Dança, Natal, 2023.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1928.



REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança